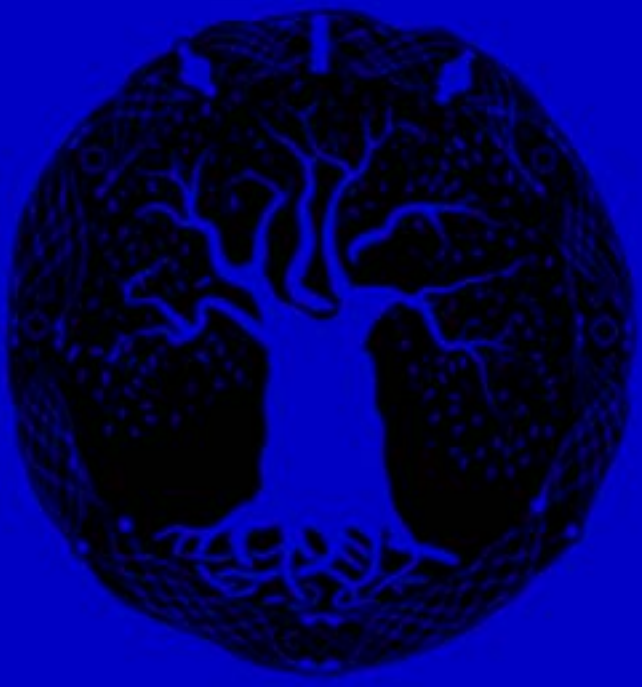
ISSN 1850-0153 (Impresa)
ISSN 1850-0161 (En línea)

Gramma

Año XXXIII, Número 68, 2022



Revista de la Escuela de Letras
Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales
Universidad del Salvador
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

ÍNDICE

Gramma, Vol. 33 Núm. 68 (2022)

HOMENAJE A LA DOCTORA GLORIA OLGA JUSTA MARTÍNEZ

- Doctora Gloria Olga Justa Martínez, in memoriam (28 de mayo de 1928 – 28 de enero de 2022)

  Alicia Sisca

- Gloria Martínez, In Memoriam

  Daniel Capano

DOSSIER

- Introducción: A 90 años de la fundación de Sur. Jornada conmemorativa

  Marina Guidotti

- Continuidad y actividad de la Fundación Sur en el Siglo XXI

  Juan Negri

- La revista Sur, pasado y presente. Las voces femeninas en un nuevo proyecto de investigación

  Marina Guidotti

- Victoria Ocampo y el teatro: ¿un amor fugaz?

  Marcos Montes Welch

- La cristalización del sujeto inaprensible: un acercamiento a fotografía e identidad en la narrativa breve de Silvina Ocampo

  Camila Trucco Salowski

- Las vidas paralelas de Sur: objetivismo e ideología entre Victoria Ocampo y María Rosa Oliver

  Victoria Liendo

- Diálogo entre María Rosa Lojo (Argentina) y Norman Cheadle (Canadá). Presentación de la traducción académica del libro Las libres del Sur

  Daniela Monaco, Rosina Pallotti

RESEÑAS

- Arqueología y genealogía de la novela experimental

  María Laura Pérez Gras

- Cuando Caperucita «se comió» al lobo: hacia una corporalidad sin ataduras. Sobre El cuerpo (re) escrito, de Susanna Regazzoni

  Luciana Belloni Fernández

TRABAJOS DE CÁTEDRA

- El relato de enigma y la construcción de la verdad

  Clara Klix

HOMENAJE A LA DOCTORA GLORIA OLGA JUSTA MARTÍNEZ

DOCTORA GLORIA OLGA JUSTA MARTÍNEZ, *IN MEMORIAM* (28 DE MAYO DE 1928 - 28 DE ENERO DE 2022)

Sisca, Alicia Lidia

Alicia Lidia Sisca
alsisca@usal.edu.ar
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 68, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2603316002/

Gloria Martínez, profesora en Letras y doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires, fue una humanista pura y sencilla. Dedicó su vida paralelamente a la vocación docente, a las tareas académicas y a la escritura de alto contenido evangélico.

En la Universidad del Salvador, dictó, en la Escuela de Letras y en la Escuela de Turismo, las cátedras de Literatura Española del Siglo de Oro y Literatura Contemporánea, respectivamente. Además fue directora del Doctorado en Letras y miembro de la Comisión Permanente del Doctorado. En ese carácter integró numerosos jurados de tesis y dirigió los seminarios de Oratoria y de Metodología de la Investigación en Humanidades y el Taller sobre Región Gaucha.

En colaboración con la doctora Alicia Lidia Sisca, publicó, en 2007, un *Manual de Metodología para la Investigación en Humanidades*, que incluye consejos prácticos auxiliares para la elaboración de las tesis de doctorado. En 2014 fue designada Profesora Emérita de la Universidad del Salvador.

De temprana vocación poética, colaboró, desde su infancia, con importantes periódicos y revistas especializadas. Tiene editados siete libros de poesía celebrados por la crítica. Por su obra poética, obtuvo varios premios y distinciones. Entre otros el 1.° Premio en el Concurso para poetas hispanoamericanos en el IV Centenario de la muerte de Santa Teresa (otorgado por la Orden de los Carmelitas Descalzos); el 1.° Premio en el Concurso «Sor Juana Inés de la Cruz» (de la Asociación de Escritoras y Publicistas Católicas); el 1.° Premio por su libro *Sonetos de Cielo y Tierra* (de la Editorial Tres más Uno); el 1.° Premio de Poesía Religiosa en los concursos de 2013 y de 2014 organizados por el Episcopado de Rosario.

La doctora Gloria Martínez hacía gala de un discurso claro y una amena conversación. De notable formación cultural, dictó numerosos cursos y conferencias sobre temas de literatura argentina y universal y también sobre temas religiosos, en los que resaltaba su profundo sentimiento cristiano.

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Un ejemplo de su refinada pluma es este pequeño poema, «Navidad de las tres palabras», publicado en el *Periódico literario* de la Escuela de Letras de la Universidad del Salvador, 1, 3, marzo de 2002:

Dijo mamá...
(como todos los niños)
Dijo papá...
(como todos los niños)
Una Virgen y Dios
le respondieron: —¡Hijo!

Con la transcripción de los siguientes textos de su autoría, publicados el año pasado como colaboradora del diario *La Nación*, en la «Sección Rincón Gaucho», queda patente la aguda lucidez que la acompañó hasta último momento. El primero es de un artículo publicado el 29 de mayo de 2021: «Como argentina y criolla concluyo con mi modesta definición del mate».

Calabacita de concordia humana
—agua, yerba y azúcar y bombilla—,
que se recibe con la mano helada
y se devuelve con las manos tibias... (2021, s. d.).

El segundo, del 7 de agosto de 2021, es su último artículo sobre «Poesía e inclemencias climáticas en la región gaucha». En este texto ella misma se reconoce «poeta, novelista y doctora en filosofía y letras, porteña y muy amante del campo». Concluye esta publicación con un poema propio, «Hermana agua», que recuerda a San Francisco de Asís y al «Cántico de las criaturas».

Hermana agua,
todos te queremos...
Nos gustan tu diadema pero vuelven a engarzarles de nuevo en los maizales,
a filtrarlas debajo de la tierra,
a abrir la catedral para el gran día
de la coronación de la cosecha.
Duélete la angustia de los pájaros,
de los ganados que la ansiedad abreva,
y ten misericordia de los hombres
aunque no lo merezcan (2021, s. d.).

«Bienaventurados los que tienen puro su corazón, porque ellos verán a Dios» (Mateo, 5:8). Por ser limpia de corazón, seguramente Gloria ya está gozando en el Reino de los Cielos.

Muchos somos quienes nos beneficiamos con su generosa sapiencia y la recordaremos siempre con admiración y gratitud.

Referencias Bibliográficas

Martínez, G. O. J. (2002, mar. 3). «Navidad de las tres palabras». *Periódico literario 1*, 3. Universidad del Salvador.

Martínez, G. O. J. (2021, may. 29). «Como argentina y criolla concluyo con mi modesta definición del mate». *La Nación*, s. d.

Martínez, G. O. J. (2021, ago. 7). «Poesía e inclemencias climáticas en la región gaucha». *La Nación*, s. d.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Notas

* Profesora, licenciada y doctora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Es Profesora Emérita Titular en la cátedra de Literatura Argentina (siglo XIX) de la carrera de Letras de la USAL. Correo electrónico: alsisca@usal.edu.ar

PDF generado a partir de XML-JATS4R

GLORIA MARTÍNEZ, *IN MEMORIAM*

Capano, Daniel Alejandro

Daniel Alejandro Capano
daniel.capano@usal.edu.ar
Argentina, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 68, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2603316003/

Conocí a Gloria Martínez cuando ingresé como docente en la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la USAL. A través de una primera relación como colega, Gloria se mostraba formal y discreta en sus comentarios. Educada en la escuela de la corrección lingüística y la precisión lexical, poseía un lenguaje diáfano, una dicción nítida y una conversación amena. De modo paralelo a la docencia, desarrollaba tareas de investigación. En este sentido, participó de una interesante conferencia en el Centro de Estudios de Narratología sobre la poesía de Baldomero Fernández Moreno, poeta de quien se ocupó con asiduidad en sus investigaciones. Profundamente religiosa, Gloria Martínez fue una poetisa de refinada pluma, sus poesías revelan una delicada escritura de alto contenido humano y evangélico.

En ocasión de cursar mi doctorado, el trato se hizo más frecuente, pues ella se desempeñaba como directora de la carrera de posgrado. Fue entonces cuando descubrí a una profesional de fuste, celosa de su labor, muchas veces severa en sus apreciaciones por perseguir la excelencia.

No puedo dejar de mencionar, en esta breve semblanza, su actitud caritativa y solidaria, que evoco con sumo agradecimiento. Cuando atravesaba por un serio problema de salud, sus generosas palabras sobre mi persona y mi trabajo confortaron el ánimo de mis familiares.

Deseo finalizar este recordatorio con un soneto de su autoría sobre Teresa de Calcuta, en el que muestra su capacidad lírica y nos acerca a su cálida personalidad, su dadivoso altruismo y su profundo sentimiento cristiano.

«Adiós a la Madre Teresa»

La albana golondrina vuela al Cielo...
Llora Calcuta, el universo llora;
Brotan lirios de paz y de consuelo
En la mano tendida del que implora.

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Pompa oficial que esplende por su duelo,
El monzón con sus lágrimas decora.
Huérfano el corazón clama en su anhelo:
¡Madre Teresa...! Mas llegó su Hora.

Heraldos de oro eterno, los gemidos
Por la princesa de los desvalidos
Nos indican que el Rey está presente.

Teresa de Calcuta, mártir, santa...
Hoy tu sari paupérrimo agiganta
Palio de Amor, de oriente hasta occidente (Martínez, 2001, p. 63).

Referencias Bibliográficas

Martínez, G. (2001). Tres sonetos para tres mujeres en los umbrales del tercer milenio. *Gramma XIII*, 34, 63.

Notas

* Doctor en Letras. Se desempeñó como docente-investigador en las facultades de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), de la Universidad del Salvador (USAL) y de la Universidad Católica Argentina (UCA). Profesor Emérito de las facultades de la USAL y de la UCA. Correo electrónico: daniel.capano@usal.edu.ar

PDF generado a partir de XML-JATS4R

DOSSIER

INTRODUCCIÓN: A 90 AÑOS DE LA FUNDACIÓN DE SUR. JORNADA CONMEMORATIVA

Gramma

Guidotti, Marina L.

Marina L. Guidotti
mguidott@usal.edu.ar
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 68, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 05 Noviembre 2021
Aprobación: 15 Febrero 2022

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2603316004/

Si pensamos en el paradigma de la mujer intelectual en la Argentina de las primeras décadas del siglo XX, se impone la figura de Victoria Ocampo por el rol que desempeñó en el ámbito de la literatura argentina, por la relación con el mundo de la cultura con el que se vinculó a través de sus viajes y como anfitriona de destacadas personalidades que la visitaron. A noventa años de la publicación del primer número de *Sur*—verano de 1931—, decidimos organizar, en noviembre de 2021, en la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador, una Jornada homenaje para recordar a su creadora y directora, analizar la trascendencia de *Sur* en el campo cultural argentino, sudamericano y europeo y adentrarnos en algunas de las producciones literarias de las escritoras que fueron publicadas en la revista.

Dadas las restricciones para realizar reuniones académicas presenciales debidas a la pandemia COVID-19, el encuentro se efectuó de manera virtual. Esta modalidad permitió que asistieran a las presentaciones de los distintos expositores alumnos, colegas, investigadores, así como público en general interesado en este tema.

Agradecemos el apoyo brindado por la Facultad de Filosofía Letras y Estudios Orientales, la Escuela de Letras, el Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientas (IIFLEO) y el Centro de Ediciones y Estudios Críticos de Literatura Argentina (CECLA) de la Universidad del Salvador para llevar adelante esta Jornada. Asimismo, la Fundación Sur nos brindó su auspicio y su colaboración en la difusión del evento.

Los trabajos que se incluyen en el presente monográfico de la revista *Gramma*[1] desarrollan, de manera ampliada, lo expuesto en esa oportunidad, dado que, por cuestiones de tiempo y de organización, no fue posible presentarlos en sus versiones extendidas. Además, se desgrabó el diálogo final que mantuvieron la

AmeliCA
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica
PDF generado a partir de XML-JATS4R

escritora María Rosa Lojo con Norman Cheadle, traductor al inglés de su novela *Las libres del Sur*, para dar cuenta del intercambio entre la autora y su traductor.

El artículo de Juan Javier Negri, miembro del Consejo de Administración de la Fundación desde 2003, se titula «Continuidad y actividad de la Fundación Sur en el siglo XXI». En su intervención, recapitula las vicisitudes por las que pasó esta Institución, creada por Victoria Ocampo el 16 de febrero de 1962, así como las sufridas por la Editorial Sur luego de su fallecimiento. En su rol de abogado y asesor legal, describe, con sumo detalle y con datos objetivos, las actividades desarrolladas por la Fundación después de 1979 y analiza la labor que, desde hace casi veinte años, han llevado adelante los miembros del Consejo de Administración.

Entre los hitos reseñados por el autor, se resaltan el relanzamiento de la Editorial Sur, presidida por Ubaldo Aguirre, integrante también del Consejo de Administración de la Fundación Sur; el acuerdo celebrado entre la Fundación Sur y la UNESCO para revisar y organizar el archivo de Victoria Ocampo, que se encuentra resguardado en Villa Ocampo como parte del Centro de Documentación que allí funciona. La UNESCO reconoce el valor patrimonial de los «más de 11.000 libros, 2.500 publicaciones periódicas, 1.000 fotografías, 4.000 cartas, negativos, papeles, manuscritos, discos, partituras, una colección completa de la revista Sur encuadernada y anotada por Victoria Ocampo, entre otros documentos» (2021, p. 1). Posteriormente, Negri hace referencia a algunas de las publicaciones de la Editorial dadas a conocer en los últimos años y a su recepción por parte de la crítica y del público en general. Asimismo, subraya la importancia de ediciones realizadas en conjunto con otras editoriales europeas y estadounidenses. En consonancia con el interés que siempre demostró Victoria Ocampo por la traducción, el autor señala el trabajo efectuado para editar la versión en español de la obra de la estudiosa india Ketaki Kushari Dyson; en ese mismo terreno, cita las traducciones llevadas a cabo para difundir la correspondencia cursada entre Ocampo y Camus y, en otro proyecto posterior, la correspondencia mantenida entre Ocampo y Maritain.

Juan Javier Negri reseña, además, los próximos proyectos editoriales de la Fundación, entre los que sobresale la reedición crítica de los diez tomos de los *Testimonios*, de Victoria Ocampo, ya que muchos de sus volúmenes son inhallables en la actualidad. De esta manera, el Consejo de Administración continúa con la difusión de la obra de Victoria Ocampo y cumple con el legado que la escritora le confirió.

De la presentación del proyecto de investigación, «Voces femeninas en la revista argentina *Sur* (1931-1992)» se ocupa Marina L. Guidotti, directora del proyecto, en su artículo «La revista *Sur*, pasado y presente. Las voces femeninas en un nuevo proyecto de investigación». Cabe mencionar que está codirigido por María Rosa Lojo, quien integra el Consejo de la Fundación. El interés en recuperar las voces de escritoras, de pintoras y de artistas, con especial énfasis en las voces argentinas y latinoamericanas, entre 1931 y 1992, influyó en la decisión de organizar un grupo de investigación conformado por licenciadas en Letras, alumnas y un doctorando en Letras de la Universidad del Salvador. El proyecto está radicado en el Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientas (IIFLEO), y forma parte de los trabajos desarrollados en el Centro de Ediciones y Estudios Críticos de Literatura Argentina (CECLA) de la Universidad del Salvador.

La investigadora, en su artículo, se refiere al proceso que condujo a Victoria Ocampo a tomar la decisión de publicar una revista como *Sur* y las largas conversaciones que mantuvo con Waldo Frank y con José Ortega y Gasset a tal fin. A continuación, hace referencia a la constitución del grupo de intelectuales, hombres y mujeres, que la acompañaron en este emprendimiento, un hecho inusitado dentro del ámbito editorial argentino.

Posteriormente, Guidotti efectúa un recorrido por diferentes estudios críticos sobre la autora en relación con *Sur*, señalando que, como en toda selección, ha sido necesario realizar un recorte . La finalidad ha sido la de poner en contacto al lector con voces reconocidas de la crítica argentina y del exterior que estudiaron y analizaron el fenómeno editorial que constituyó la revista *Sur*.

Al final de su texto, aborda la temática de la mujer, tanto en palabras de la misma fundadora como en las de otras colaboradoras. Esto le permite articular lo presentado con los objetivos del proyecto de trabajo que

PDF generado a partir de XML-JATS4R

se encuentra en curso. Se enfatiza en que el relevamiento efectuado en la totalidad de números publicados de *Sur* no había sido realizado hasta la fecha y abre el campo de investigación a nuevos enfoques y propuestas.

De esta manera, la investigación apunta no solo a armar un mapa y un recorrido de lectura a partir de las mujeres que participaron en la revista *Sur*, sino que, también, se propone examinar las marcas de género, las representaciones y las autorrepresentaciones de esas mujeres que transitaron sus páginas o fueron reseñadas y referidas en ellas. En este sentido, Lojo, Guidotti y el resto de los integrantes del grupo están participando en jornadas y en congresos para dar cuenta de los avances en sus investigaciones.

La labor de Victoria Ocampo como dramaturga es estudiada por Marcos Montes Welch en su artículo «Victoria Ocampo y el teatro: ¿un amor fugaz?». Allí revisa los primeros contactos de la escritora con el teatro, su temprana vocación de actriz que se vio frustrada por el mandato paterno y su labor como traductora de obras dramáticas europeas. Destaca, luego, el lugar dado al teatro en la revista que Ocampo dirigía, no solo con críticas de su propia autoría, sino, además, con las colaboraciones de miembros de su consejo editor, como Jorge Luis Borges, Alicia Jurado, Manuel Peyrou y Ernesto Schóo.

Montes Welch recalca la relación de Ocampo con el teatro y la música y refiere diferentes espectáculos a los que había asistido en Europa. Victoria, que fue directora del teatro Colón, impulsó la llegada a su sala de famosos compositores de la época. Esto también sucedió en el ámbito teatral, ya que personalmente se ocupó de traducir a importantes dramaturgos para que sus obras fueran puestas en escena en el país.

Las dos obras dramáticas escritas por Ocampo, *La laguna de los nenúfares* (1924) y *Habla el algarrobo* (1959), son exploradas luego por el investigador. En su análisis refiere las causas que llevaron a Victoria a escribir la primera de ellas, cómo la obra se vincula con recuerdos de su niñez y la proyección que da al tema a partir de su contacto con las ideas de Gandhi y de Tagore. Si bien Ocampo no la consideraba lograda, fue publicada en la Revista de Occidente. En cuanto a *Habla el algarrobo* (1959), el autor del artículo refiere que fue el resultado de una creación concebida más como espectáculo de *sons et lumières* [«luz y sonido»], más que como una obra para ser representada. En ella recorrió la historia de sus antepasados y de próceres argentinos.

El artículo ha puesto el énfasis en una faceta poco estudiada de la producción literaria de la fundadora de *Sur*. Asimismo, pone en relación su propia labor como dramaturga con las expresiones teatrales de su época en el país y en el extranjero.

Camila Trucco Salowski, en su artículo «La cristalización del sujeto inaprensible: un acercamiento a fotografía e identidad en la narrativa breve de Silvina Ocampo», analiza tres cuentos de la citada autora que fueron publicados, por primera vez, en la revista *Sur*. A través de un detallado análisis semántico puesto en correspondencia con el ámbito de la fotografía, propone un acercamiento a la narrativa ocampiana que permite establecer relaciones entre imagen e identidad.

Los personajes, los ambientes y lo «no dicho» forman parte del análisis que propone Trucco Salowski para subrayar características distintivas de la narrativa de la autora estudiada. El aspecto social también está considerado y se comprueba su presencia en los cuentos seleccionados. El trabajo aquí presentado expone, por tanto, un novedoso acercamiento a los textos literarios de Silvina Ocampo.

El rol de otra de las creadoras intelectuales de la revista, María Rosa Oliver, es abordado por Victoria Liendo en su artículo «Las vidas paralelas de *Sur*: objetivismo e ideología entre Victoria Ocampo y María Rosa Oliver». En él plantea como imprescindible, para comprender lo que significó para la cultura argentina la creación de la revista, tener en cuenta las relaciones que, a lo largo del tiempo, se establecieron entre sus miembros y sus principales colaboradores. Los integrantes no siempre coincidieron ideológicamente; se observan rechazos y simpatías, pertenencias y militancias políticas dispares; en ese marco, la autora examina los vínculos fluctuantes entre Ocampo y Oliver.

Liendo recorre la trayectoria de María Rosa Oliver y su lugar «disidente» en el Comité de redacción de *Sur*, así como el armado de otra red constituida por mujeres, que ocuparán un lugar notorio en relación con

PDF generado a partir de XML-JATS4R

su fundadora. Posteriormente, se centra en el perfil político de María Rosa Oliver y su activismo, que afectará los lazos que la unían a Victoria desde niña.

La investigadora reflexiona sobre distintas intervenciones de Oliver a fin de demostrar su posición como garante de la objetividad de la publicación. En síntesis, presenta la voz y la mirada de otras de las «hacedoras» de *Sur*.

Como cierre del encuentro, se realizó un diálogo entre el profesor Norman Cheadle y María Rosa Lojo a partir de la traducción al inglés y de la edición académica de la novela de María Rosa Lojo *Las libres del Sur* (2004), con el título *Free Women in The Pampas* (2021). Cheadle, residente en Canadá, es profesor emérito de Laurentian University, doctorado en Estudios Hispánicos en McGill University, de ese país. Dedicó numerosos estudios a la figura de Leopoldo Marechal, de quien tradujo, en 2014, su novela *Adán Buenosayres*. En 2021 dio a conocer *Free Women in The Pampas*, además de escribir varios artículos sobre otras obras de Lojo.

Por su parte, María Rosa Lojo es escritora e investigadora del CONICET, institución en la que alcanzó la categoría de Investigadora Principal. Como autora de obra poética y narrativa tiene publicados varios volúmenes de cuentos, novelas y libros de poesía, ámbitos todos en los que ha sido reconocida y galardonada. Otro tanto sucede con su obra académica, con más de un centenar de artículos publicados, textos ensayísticos y libros académicos que son el resultado de varios proyectos de investigación.

Daniela Monaco y Rosina Pallotti trabajaron, a partir del intercambio oral sostenido entre la autora y su traductor, sobre las diferentes preguntas que ambos respondieron y dieron cuerpo así al artículo «Diálogo entre María Rosa Lojo (Argentina) y Norman Cheadle (Canadá). Presentación de la traducción académica del libro *Las libres del Sur*».

Lojo comentó su experiencia en cuanto a la traducción de otros textos de su autoría, tanto de lírica como de narrativa —al francés, al italiano, al tailandés, al búlgaro, entre otros— y destacó el vínculo que estableció con Cheadle, a quien considera un verdadero artesano de la traducción. Relató algunas anécdotas sobre los intercambios sostenidos con su traductor, las consultas lingüísticas, históricas y hasta filosóficas que mantuvieron y que redundaron, para Lojo, en un mejor texto. No se trató solo de correos electrónicos, también las fotos ayudaron para encontrar el término más adecuado para la traducción.

En tanto, Norman Cheadle relató lo que significó para él su trabajo con Lojo para lograr una traducción que estuviera a la altura de la escritora y de los estándares que él mismo se había impuesto. Asimismo, hizo referencia a autores y a temas sobre los que adquirió otros conocimientos mientras llevaba adelante la tarea de volcar al inglés la citada novela, todo ello con el objetivo de efectuar la traducción más acertada.

Esta entrevista nos permite adentrarnos en aspectos poco conocidos en cuanto a la relación autora-traductor e ilustra el papel de concreción que entre ellos se establece, al decir de María Rosa Lojo. Por su parte, Cheadle reconoció a la autora por su acompañamiento y su colaboración en la traducción, lo que quedó plasmado en los agradecimientos de la versión inglesa de *Las libres del Sur / Free Women in The Pampas*.

En síntesis, las exposiciones realizadas en la Jornada homenaje a los noventa años de la publicación del primer número de Sur demuestran el interés en la obra de Victoria Ocampo, que sigue vigente y se renueva día a día. Los recorridos que plantearon los autores de este monográfico nos permiten introducirnos en diferentes facetas de la escritora y mecenas cultural que fue Victoria Ocampo y conocer su labor en profundidad. La función que despliega la Fundación Sur, el proyecto de investigación sobre la participación femenina en la publicación, la producción teatral de Ocampo, la narrativa breve de su hermana Silvina y la relación Ocampo-Oliver fueron desarrollados en los diferentes artículos aquí publicados. Y, por último, el interesante diálogo ente María Rosa Lojo, autora de *Las libres del Sur. Una novela sobre Victoria Ocampo* (2004) y su traductor canadiense, Norman Cheadle, marcó el cierre de esta actividad académica.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Referencias Bibliográficas

Lojo, M. R. (2004). *Las libres del Sur. Una novela sobre Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Sudamericana.

Lojo, M. R. (2021). *Free Women in the Pampas. A novel about Victoria Ocampo.* Editado y traducido por Norman Cheadle. Montreal: McGill Queen's University Press.

Ocampo, V. (1931-1992). Revista *Sur*. Buenos Aires.

Ocampo, V. (1959). *Habla el algarrobo*. Buenos Aires: Editorial Sur.

Ocampo, V. (1982 [1924]). *La laguna de los nenúfares*. 2ª. ed. Buenos Aires: Editorial Sur.

UNESCO (2021). Centro de Documentación de Villa Ocampo. Disponible en línea, en: https://es.unesco.org/villaocampo/AcercadeVillaOcampo/CentroDocumentacion

Notas

* Doctora en letras por la Universidad del Salvador (USAL, Argentina). Profesora titular de Literatura Argentina e Iberoamericana y de los Seminarios de Literatura Argentina e Iberoamericana de la USAL. Correo electrónico: mguidott@usal.edu.ar

[1] Se hace una salvedad en cuanto a las formas de citación de la presente edición. Se ha decidido, de común acuerdo con la Fundación Sur y la Editorial Sur, colocar en redonda y con mayúsculas iniciales Fundación Sur y Editorial Sur. Cuando se trata de los miembros que formaron parte de *Sur*, se indica «grupo Sur». En el nombre de la publicación se consigna en redonda minúscula la palabra «revista», y, en cursiva y mayúscula inicial, *Sur*; por último, en las referencias bibliográficas, las indicaciones a lugar y editorial se han explicitado de la siguiente manera: Buenos Aires: Editorial Sur.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

DOSSIER

CONTINUIDAD Y ACTIVIDAD DE LA FUNDACIÓN SUR EN EL SIGLO XXI

Gramma

Negri, Juan Javier

Juan Javier Negri
javier_negri@negri.com.ar
Fundación Sur, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 68, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 05 Noviembre 2021
Aprobación: 15 Febrero 2022

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2603316016/

Resumen: Se presenta la actividad llevada adelante por la Fundación Sur desde el fallecimiento de Victoria Ocampo, en 1979, y se da cuenta de los proyectos que cobraron impulso con una nueva gestión, a partir de 2003. Entre las propuestas desarrolladas por los miembros del Consejo de la Fundación Sur, se destaca la divulgación de la obra de Ocampo y de quienes formaban parte de su campo cultural. Es de subrayar el convenio firmado por la Fundación con la UNESCO para resguardar el patrimonio histórico-cultural de la autora y sus bienes familiares, así como la protección de escritos, fotografías y la colección completa de *Sur*, entre otros bienes y valores, en el Centro de Documentación de Villa Ocampo.
El lugar preeminente que Victoria Ocampo daba a la traducción se ve reafirmado, en el presente, gracias a las versiones al español que se han realizado de la correspondencia entre la autora y Camus y entre Ocampo y Maritain, por citar solo algunos trabajos. Asimismo, la Editorial Sur ha reeditado parte de la obra de Ocampo y sigue trabajando en ese sentido para publicar sus *Testimonios*. Además, se han dado a conocer numerosos ensayos y libros que tienen a Ocampo, su vida y su obra como objeto de estudio.

Palabras clave: Fundación Sur, Victoria Ocampo, Editorial Sur, UNESCO.

Abstract: *A summary of the activities of* Fundación Sur*since the death of Victoria Ocampo in 1979, describing the projects carried out from 2003 after the appointment of a new Board of Trustees. They include the publication of the works of Ocampo and other intellectuals who were part of her cultural circle. Specific reference is made to the agreement with UNESCO for the preservation of Ocampo's historical and cultural heritage and family belongings and the protection of documents, photographs and the complete collection of* Sur*, among other valuable materials, in Villa Ocampo Document Center. The important role that Victoria Ocampo assigned to translation activities is again ratified thanks to Spanish versions of her correspondence with Camus and Maritain, among other authors.* Editorial Sur *is reprinting part of Ocampo's works and plans to publish a new edition of her* Testimonios*. It is also publishing new essays and books about Ocampo, her life and cultural activities.*

Keywords: Fundación Sur, *Victoria Ocampo*, Editorial Sur, *UNESCO*.

AmeliCA

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

La muerte de Victoria Ocampo, en 1979, implicó no solo la desaparición física de un personaje sin par en la cultura internacional, sino también una serie de complicaciones de índole jurídica para la Editorial Sur, que ella había creado en 1931. En efecto, el local, perteneciente a la fundadora, en el que tenía su oficina y donde desarrollaba sus actividades, entró en su acervo sucesorio, por lo que fue adjudicado a sus herederos forzosos, como dispone la ley. La Editorial debió, entonces, desalojarlo. No fue esa la única dificultad: los problemas económicos de la Editorial, que se arrastraban desde hacía años, se agudizaron[1].

En vida de Victoria, su patrimonio personal y el de la Editorial habían formado un todo inescindible. Este estaba organizado como sociedad anónima y si bien, en teoría, había varios otros accionistas, las operaciones editoriales de *Sur* eran gestionadas y administradas por ella. La existencia de terceros tenía únicamente un sentido precautorio: evitar que una posible expropiación de sus bienes pudiera implicar la desaparición de la Editorial.

El 16 de febrero de 1962, Victoria creó la Fundación Sur y, bajo sus instrucciones, todos los socios de la Editorial entregaron sus acciones a la nueva entidad. Eran, a la sazón, títulos al portador, como permitía la ley. El hecho de que las acciones de la Editorial Sur estuvieran en poder de la Fundación, y no de Victoria Ocampo, hizo que, a su muerte, no fueran distribuidas entre sus herederos. Los tres primeros y únicos integrantes del Consejo de Administración de la Fundación fueron Victoria, Angélica Ocampo, su hermana (que formó parte hasta su muerte, en 1980), y Matilde «Patina» Díaz Vélez, su administradora (entre 1962 y 1986, año de su fallecimiento). Tanto Rodríguez Galán como Guasta siempre estuvieron orgullosos y conscientes de la importancia que tenía el hecho de que la Fundación exhibiera una impecable e ininterrumpida sucesión jurídica de consejeros desde aquel «primer triunvirato» formado por Victoria, Angélica y «Patina».

Más próxima a su muerte, Victoria también cedió todos sus derechos intelectuales a la Fundación[2]. Al desprenderse de sus dos casas (Villa Ocampo en San Isidro y Villa Victoria en Mar del Plata, mediante su donación a la UNESCO), Victoria quedó prácticamente sin otras posesiones materiales más que algunas unidades en el edificio en la esquina de las calles Viamonte y San Martín, en el centro de Buenos Aires. Uno de ellos era el ocupado por la Editorial Sur. La Fundación Sur nunca había requerido un local propio.

Pero, ante la obligación de mudarse, debido a la realidad jurídica de la muerte de Victoria Ocampo, la situación se volvió compleja para la Editorial, que, hasta ese momento, se había manejado con cierta informalidad legal y con absoluta dependencia financiera de la generosidad de Victoria. Las oficinas fueron vaciadas, y su contenido tuvo un destino errante, de depósito en depósito. Este archivo gigantesco contaba, sobre todo, con una enorme cantidad de cartas —o de copias de ellas[3]— que Victoria había intercambiado con un cuantioso número de intelectuales y artistas de todo el mundo y que no fueron incluidas entre las que, algunos años antes, había donado a la Universidad de Harvard. También se guardaban en él manuscritos, como aquellos de la *Autobiografía*[4], muebles y objetos varios.

La Fundación tuvo escasas operaciones. Bajo la dirección de «Patina» Díaz Vélez y de María Renée Cura (profesora de Letras y ferviente admiradora de Victoria, que se había convertido, en los últimos años de la vida de esta, en su mano derecha), se incorporó al Consejo, se dedicó, esporádicamente, a la actividad editorial, en reemplazo de la que llevaba adelante la sociedad anónima, que, poco a poco, cesó en sus actividades. Así aparecieron la *Autobiografía* (entre 1979 y 1984)[5], una segunda edición de *Virginia Woolf en su diario* (1982) y otras reediciones de textos breves (publicados algunos bajo el sello Ediciones Revista Sur y otros bajo Ediciones Fundación Sur[6]). La Fundación también autorizó la cesión de derechos intelectuales para permitir la publicación de textos de Victoria por otras editoriales[7].

Detrás de estos esfuerzos por continuar la actividad editorial a través de la Fundación, había unas pocas personas: por un lado, las ya mencionadas Matilde Díaz Vélez y María René Cura y, por otro lado, Eugenio Guasta, un joven colaborador de *Sur* que, luego, mientras vivía en Roma, tomó los hábitos de sacerdote católico y se convirtió en uno de los últimos confidentes de Victoria, y Alberto Rodríguez Galán, abogado,

que se ocupó, como presidente de la Fundación a partir de 1993, de los aspectos legales de lo que se llevaba adelante. Las tareas no eran puramente editoriales: la Fundación jugó un papel fundamental en los acuerdos que se celebraron entre la UNESCO y otras entidades para poder administrar ese patrimonio histórico-cultural de la mejor manera posible.

Cuando Eugenio Guasta fue designado párroco de la Iglesia de Nuestra Señora de la Merced, en el centro de Buenos Aires, hizo trasladar el archivo de la Editorial Sur (a la sazón en un depósito precario en un local, en el barrio de Flores) a un local en el edificio de su parroquia. Allí, con fondos de donaciones recibidas al efecto (en particular de la Fundación Rocca), contrató a Susana Frías, profesora y licenciada en Historia, con larga experiencia en el manejo y la catalogación de archivos, para que, entre 2004 y 2009, informatizara, catalogara y ordenara el archivo de la Editorial.

El proceso de ordenamiento del archivo fue descrito por Frías en los siguientes términos:

> Ordenar y catalogar un archivo personal supone el desafío de aproximarse lo más posible a la psicología del propietario; qué guardó, cómo lo guardó, dónde lo hizo y por qué son preguntas que se plantean al catalogar los distintos tipos de documentación; más difícil resulta determinar el qué y el porqué de lo que falta. Es importante intentar descubrir la lógica del propietario a fin de respetar los principios que lo guiaron en su orden y en la guarda documental (2006, p. 1).

Hace dos años, la Fundación Sur comenzó a ordenar el archivo de Victoria Ocampo; previamente hubo que leer la *Autobiografía* y las biografías existentes para tener una idea aproximada respecto de su vida, de sus intereses y, en lo posible, de sus sentimientos. El diálogo con quienes la habían conocido fue provechoso: anécdotas y testimonios personales fueron de la mano de innumerables preguntas. Comenzó luego el inventario y, posteriormente, la catalogación: fotografías, libros, papeles personales y cartas, recortes periodísticos, contratos de autor y un sinfín de otros documentos, que era preciso ordenar «sin desordenar». Algunos álbumes fotográficos, como el de la visita de Indira Gandhi a Buenos Aires, son ejemplo de la lógica de Victoria Ocampo como propietaria; allí, la coherencia interna es evidente. Sin embargo, esta coherencia resulta menos clara en otros, como en una pequeña colección con fotos de diferentes etapas de su vida y de distintas personas, todo ello con anotaciones de su puño y letra; en este caso, el ordenamiento corresponde a una esfera más personal, más íntima y, por tanto, más difícil de desentrañar, aunque, huelga decirlo, la estructura que ella le imprimió ha sido respetada en su totalidad. Las cartas escritas a sus hermanas desde Europa en el año 1946, que la Fundación publicará en breve, fueron halladas dentro de una caja, totalmente separadas de cualquier otra documentación, lo que demostró que poseían un especial significado. En una de esas cartas, Victoria pidió a sus hermanas que conservaran los textos, pues eran el único testimonio que poseía de ese viaje.

En algún momento de 2003, fui convocado por Guasta y por Rodríguez Galán a una reunión en la Iglesia de la Merced. En ella me pidieron que, como abogado, me ocupara de poner en orden la situación jurídica de la Fundación (tarea que, hasta el momento, llevaba adelante Rodríguez Galán, pero que, dada su edad, quería dejar). Me ofrecieron, también, designarme en el Consejo de Administración de la Fundación y darme libertad para hacer cuanto fuera necesario para reactivar la entidad.

Omitiré las muchas actividades de naturaleza legal que hubo que llevar a cabo para regularizar algunos aspectos de la Fundación, sobre todo, en materia de redacción de algunas actas faltantes que resumían lo decidido en las reuniones de su Consejo. La puesta al día motivó que una de las entonces integrantes renunciara porque, en su opinión, los textos propuestos por mí no hacían plena justicia a supuestos servicios extraordinarios prestados por ella. Solo haré referencia detallada a la actividad que tuvo mayores consecuencias jurídicas, literarias y prácticas: la revisión y la catalogación del archivo que permitió encontrar las antiguas acciones de la Editorial Sur, emitidas en la década de 1960. Representaban el total del capital, pero este estaba denominado aún en pesos moneda nacional (una unidad monetaria abandonada en 1969) y las acciones eran al portador (prohibidas desde 1984). En 2005, mediante una asamblea de accionistas que, dada la complejidad de la situación, fue convocada por la propia Inspección General de Justicia, se tomaron las medidas necesarias para reactivar la sociedad: se redenominó el capital en pesos, se lo aumentó al mínimo

PDF generado a partir de XML-JATS4R

requerido por la ley, se convirtieron las acciones en títulos nominativos y se las emitió a favor de la Fundación Sur, que pudo así confirmar su título de propietaria de la vieja Editorial Sur, tal como lo había pensado hacer Victoria Ocampo antes de morir. También se pusieron al día la contabilidad y los libros sociales. Desde ese momento, la Editorial estuvo nuevamente en condiciones de publicar sus libros bajo un sello que llevaba, tras de sí, setenta años de historia literaria argentina. Desde su reorganización, la Editorial está presidida por Ubaldo Aguirre, integrante del Consejo de Administración de la Fundación Sur.

Junto con la refundación de la Editorial Sur, también se procedió a modificar los estatutos de la Fundación para incorporar nuevos miembros a su Consejo de Administración, que aportaran nuevos puntos de vista o pudieran contribuir con sus conocimientos a la tarea principal de la entidad.

A partir de ese momento, se fueron sumando más hombres y mujeres de la cultura al grupo que sucedió a los tres miembros originales. El Consejo estuvo integrado, en diversos momentos, por Ivonne Bordelois, Gregorio Weinberg, Adolfo de Obieta, Inés de Luynes de Murat, Víctor Massuh y Francisco Bullrich, entre otros. Debido a la rotación natural que producen los años, luego se agregarían Mauro Herlitzka, en 2003; Ubaldo Aguirre, en 2004; Elisa Mayorga y Eduardo Paz Leston, en 2006; Jorge Letemendía y Sara Facio, en 2007; Mercedes von Dietrichstein de Zemborain, en 2010; Lía Rosa Gálvez, Alfredo Corti, Germán Carvajal, Paula Varsavsky y Jorge Torres Zabaleta, en 2013, y María Rosa Lojo y Cristina Viñuela, en 2017. De los miembros actuales, Paz Leston y Sara Facio conocieron personalmente a Victoria Ocampo.

Todos los miembros del Consejo ejercen sus funciones *ad honorem*. Más aún: la Editorial Sur es, técnicamente, una sociedad anónima, por lo que, al menos desde el punto de vista teórico, debería generar dividendos para sus accionistas. En este sentido, las utilidades generadas por la Editorial, cuando las hay, se destinan a la Fundación, que las aplica a sus actividades. Por su parte, los miembros del directorio de la sociedad anónima tampoco perciben honorarios ni ningún otro emolumento, estipendio o salario.

Otro paso trascendental desde el punto de vista de la historia literaria y la archivística argentinas fue el acuerdo celebrado entre la Fundación Sur y la UNESCO para que el archivo fuera depositado en Villa Ocampo en comodato ('préstamo') como parte integrante del Centro de Documentación de Villa Ocampo. Esto permitió que el enorme acervo documental conservado por la Fundación no solo recibiera finalmente un digno asiento en un inmueble con el que estaba conectado históricamente, sino también una gestión profesional acorde con su importancia y su unificación con los materiales de similar naturaleza existentes en la casa de Victoria Ocampo. Dado que el archivo también incluía el mobiliario que se usaba en las oficinas de la Editorial en el centro de Buenos Aires, se lo dispuso en una habitación de Villa Ocampo (especialmente acondicionada con fondos donados por la Fundación) para reproducir allí el ámbito físico en el cual Victoria Ocampo desarrollaba sus tareas al frente de la revista y la editorial.

La UNESCO (2021) describe el Centro en estos términos:

> El Centro de Documentación Villa Ocampo está compuesto por la biblioteca y el archivo personal de Victoria Ocampo y el archivo de la revista y editorial Sur, cedidos en comodato a la UNESCO por la Fundación Sur (creada por Victoria Ocampo).
>
> El conjunto de ambos archivos se compone de más de 11.000 libros, 2.500 publicaciones periódicas, 1.000 fotografías, 4.000 cartas, negativos, papeles, manuscritos, discos, partituras, una colección completa de la revista *Sur* encuadernada y anotada por Victoria Ocampo, entre otros documentos. El conjunto documental se halla asociado a la historia de Villa Ocampo y a la historia personal y profesional de esta figura excepcional, junto al círculo artístico e intelectual que la rodeó. Constituye un testimonio único e irreemplazable del proceso de producción de uno de los proyectos literarios más importantes en lengua española del siglo XX.
>
> La revista y Editorial Sur, bajo la dirección de Victoria Ocampo, se constituyó en un verdadero puente entre culturas y en un foro de escrituras y lecturas que dio forma a un círculo intelectual que supo leer e intervenir en los grandes debates de su época. De regiones muy lejanas en el mundo, personalidades como Barthes, Borges, Sartre, Huxley, Gandhi, De Sica, De Gaulle, Lacan, Cortázar, Breton, Malraux, Gide, Mistral, Stravinsky y Le Corbusier fueron —entre otros— los interlocutores y productores del conjunto documental que se presenta.
>
> Actualmente el equipo del Centro de Documentación se ocupa de la catalogación, digitalización y conservación de estas colecciones, además de atender a investigadores interesados en consultarlo. Colabora con otros archivos, instituciones y proyectos culturales que contribuyen al enriquecimiento del acervo y la investigación sobre el mismo.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> En 2014, el Centro de Documentación del Observatorio UNESCO Villa Ocampo fue inscripto dentro del Registro del Programa Memoria del Mundo de la UNESCO correspondiente a la Región América Latina y el Caribe, para en 2017 incorporarse al Registro Mundial, por su importancia como símbolo de la memoria colectiva, que debe ser preservado, protegido y cuya accesibilidad debe ser promovida (2021, p. 1).

El hallazgo de las cartas de Victoria a sus hermanas dio a Eugenio Guasta la idea de publicarlas en forma de libro, con las correspondientes notas y traducciones. El proyecto se arrastró lentamente por la falta crónica de fondos de la Fundación. Guasta me pidió que me encargara del asunto y, al mismo tiempo, me señaló la existencia de una numerosa serie de objetos que habían pertenecido a Victoria y que, si bien integraban el archivo, no debían estar en poder de la Fundación. Estos objetos incluían la carta astral de Victoria hecha por Xul Solar, un dibujo de Norah Borges que ilustró el número uno de la revista Sur, dos dibujos de Basaldúa con imágenes de Villa Ocampo, un grabado de Valentine Hugo dedicado a Victoria, un par de gemelos con sus iniciales, su retrato hecho por Manuel Mujica Láinez y dos dibujos de Rabindranath Tagore, entre otros. Dada su naturaleza, eran más propios para su exhibición en un museo que para estar conservados con otros materiales de archivo. Sin embargo, la Fundación no tenía una sede ni los medios suficientes para conservar adecuadamente obras de arte. Luego de cavilosas reflexiones y no sin un cierto regusto amargo en la boca, se decidió poner en venta esos objetos. Con la contribución desinteresada de Saráchaga, una casa de remates de Buenos Aires (que publicó un excelente catálogo dando razón del origen de esos bienes), se hizo la subasta en abril de 2009[8]. Los fondos obtenidos permitieron que la rueda echara a andar. Por supuesto, hubo algunas quejas públicas acerca del modo en el que la Fundación *dilapidaba* su acervo material.

Para terminar el libro (cuyos originales venían pasando de mano en mano entre los miembros del Consejo sin que nunca terminara su revisión), comenzamos una serie de reuniones en mi casa los sábados por la mañana. No fueron demasiadas, pero suficientes como para tomar todas las determinaciones necesarias para que la redacción del libro llegara a su fin. En rigor, no estaba en discusión el texto del libro, sino la necesidad de brindar explicaciones adicionales a lo escrito por Victoria. Recuerdo debates encendidos acerca de la conveniencia de incorporar o no ciertas notas: ¿a quién estaba destinado el libro?, ¿quiénes serían sus lectores?, ¿sería un público educado o, por el contrario, un grupo de individuos con tabula rasa?, ¿era necesario, por ejemplo, explicar en una nota al pie quién había sido Ortega?, ¿o nuestros lectores provendrían de una clase intelectual con intereses y con conocimientos amplios que no necesitarían un dato semejante? Eugenio Guasta se oponía terminantemente a que el libro tuviera más notas que texto; Eduardo Paz Leston sostenía que las notas no podían eludir juicios críticos acerca de las personalidades reseñadas. Así fue como Wallis Simpson, por ejemplo, fue definida, en una de las notas, como «una aventurera».

Esas reuniones constituyeron, de alguna manera, un ámbito adecuado para tomar decisiones de política institucional y editorial que se han mantenido desde entonces: Victoria Ocampo puede ser criticada, pero la Fundación no es ni puede ser un organismo de censura. Únicamente «saldrá al cruce» —sugiriendo enmiendas o correcciones en obras ajenas— ante la falsedad objetiva de hechos o circunstancias; solo debió hacerlo en una ocasión[9] sin mayores consecuencias.

Cuando *Cartas de posguerra* (2009) estuvo terminado, pareció que el retorno de la Editorial Sur a los anaqueles y los estantes de las librerías debía ser hecho con cierto estrépito y magnificencia. No por nada había llevado casi cinco años de elaboración. La Embajada de Francia cedió sus salones para que la presentación fuera un verdadero acontecimiento. Así fue como ese libro se convirtió en un hito para la Editorial: aparecía una nueva obra de Victoria bajo el sello editorial que ella había creado. Desde el punto de vista literario, además de describir las vicisitudes de Victoria Ocampo en una Europa destruida por la Guerra, con ciudades diezmadas por los bombardeos y heridas abiertas por las diferencias ideológicas aún sin cicatrizar, el libro muestra el proceso mental de la autora al convertir sus vivencias personales (narradas en tono confidencial a sus hermanas desde el lugar y el tiempo de los hechos descriptos) en capítulos de sus *Testimonios*. Allí hay un evidente cambio de tono ante la modificación de su audiencia y la incorporación de reflexiones de calibre mayor que las proferidas por una viajera exhausta que, noche a noche, llena cuartillas a mano[10].

PDF generado a partir de XML-JATS4R

La revisión del archivo de la Fundación (que, más de una vez, he comparado con un océano en el que la red se engancha en las piezas más inverosímiles)[11] permitió encontrar textos inesperados: así fue como dimos con la correspondencia entre Victoria y el místico estadounidense Thomas Merton. Lamentablemente, así como Victoria era prolija para guardar las cartas que recibía, sus corresponsales eran descuidados. Es por eso que, en este caso, gran parte de las cartas enviadas por Victoria no fueron conservadas. De todos modos, el corpus sobreviviente, más los textos de Merton que *Sur* fue publicando a lo largo de los años, permitió compaginar un libro que refleja, en grado sumo, las inquietudes espirituales de Victoria. Así nació *Fragmentos de un regalo* (2011), la recopilación de la correspondencia entre Victoria Ocampo y Thomas Merton, en edición bilingüe[12]. El libro sirve también para destruir algunos de los mitos creados alrededor de Victoria por críticos que condenan más a quien ha nacido en una clase social que no goza de sus simpatías que al contenido y la manifestación de sus ideas. Así, ante la mención de que Victoria «coleccionaba» contactos como quien lo hace con figuritas o sellos postales, se puede comentar que, en el caso de Merton, es este quien deja en claro que es él el interesado en tomar contacto con ella: había encontrado un ejemplar de *Sur* (probablemente a través del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal) y, como sus textos llamaron su atención, contactó a Victoria Ocampo para iniciar, de ese modo, un diálogo intelectual y espiritual.

«El arte de amanecer», uno de los dos prólogos de la obra, fue escrito por Miguel Grinberg[13], colaborador de *Sur* y, quizás, el argentino más cercano a Merton, cuyas obras tradujo al español. Grinberg había traducido también a varios poetas y prosistas de la generación *beat* estadounidense. Algunos de ellos, como Jack Kerouac, Henry Miller, Lawrence Ferlinghetti y, sobre todo, James Loughlin, fundador de la editorial *New Directions*, eran, a su vez, amigos de Merton. Gracias a los reiterados pedidos de Victoria Ocampo, Merton los puso en contacto con textos de Jorge Luis Borges. La aparición de *Labyrinths*, en 1962, puede ser atribuida directamente a la influencia de Victoria sobre Merton y a la de este sobre sus amigos, que, a través de New Directions, decidieron publicar, por primera vez, a Borges en idioma inglés[14].

Fragmentos de un regalo ha merecido un análisis profundo desde el punto de vista del contenido espiritual y religioso del diálogo entre los dos corresponsales en una obra publicada recientemente[15]. Una breve reseña de Pablo Gianera fue publicada al momento de su aparición[16].

Al año siguiente, 2012, y ya con mayores recursos, la Editorial reeditó *Testimonios primera serie*, que reúne los ensayos publicados por Victoria Ocampo entre 1920 y 1934. Fue la tercera reedición de ese volumen luego de la inicial, ocurrida en 1934 y efectuada por la Editorial Revista de Occidente de Madrid, y una segunda de 1981. La reedición estuvo a cargo de Ubaldo Aguirre, integrante del Consejo de Administración de la Fundación.

En su reciente recopilación *El ensayo personal,* Chikiar Bauer (2021, pp. 63 y ss.) destaca el papel crucial que jugó Virginia Woolf al incentivar a Victoria Ocampo no solo a escribir, sino a publicar lo escrito. Ello explica que el primer tomo de *Testimonios* incluya textos muy anteriores a la fecha de su primera edición.

También, en 2012, la Editorial Sur, al publicar *Correspondencia 1960-1976*, de María Rosa Oliver y Eugenio Guasta, comenzó a expandir el alcance de su horizonte editorial al ir más allá de la propia Victoria Ocampo y alcanzar a otras personas de su círculo. Eugenio Guasta era, en 2012, autor de varios libros de viajes y memorias[17], traductor consagrado[18] y activo gestor cultural como presidente de la Comisión Arquidiocesana de Cultura. En 2008 había recibido el Premio Trasandino en Santiago de Chile y, en 2011, el *Gratia Artis* de la Academia Nacional de Bellas Artes. La larga vinculación de María Rosa Oliver con Victoria Ocampo es ampliamente conocida y no necesita ser descrita en este lugar[19]. Las cartas entre ambos personajes muestran el giro espiritual de Oliver desde sus años de militancia materialista como simpatizante del Partido Comunista a católica practicante y la transformación de Guasta de periodista en sacerdote.

La Editorial Sur (en coedición con la Editorial El Ateneo) reeditó *Diálogo con Borges* (2014b) —que había publicado originalmente en 1969— con una introducción de Odile Felgine y un prólogo de María Kodama, quien resaltó cómo «ambos escritores a través de caminos diferentes convergían en su percepción y busca del

sentido estético en la literatura, en el arte y en una inquebrantable ética» (p. 11). El volumen constituye una larga entrevista que Victoria Ocampo le hizo a Borges, ilustrada con fotos sobre los temas que este desarrolla, relativos a su infancia, la génesis creativa del escritor, los ancestros, sus padres y su hermana Norah, entre otros.

Al aparecer la primera edición, en 1969, Manuel Mujica Láinez dijo lo siguiente:

> Es como si los diversos personajes que en el libro figuran y los dos conversadores fuesen contemporáneos entre sí, y estuviesen situados, simultáneamente, en un aire, más allá de los días, que convoca para la historia, en pie de igualdad, a seres cuyas existencias y cuyos pensamientos se vinculan con lo profundo del alma humana (*Télam*, s. d.).

La expansión temática de la Editorial Sur fue aún mayor cuando, en 2015, se publicó la versión en español de *El gran río de plata: apuntes de una estadía en Buenos Aires en 1880 y 1881*, del inglés Horace Rumbold[20], traducida y anotada por Teresa Caro Ballester. Los vínculos de la traductora con Victoria Ocampo[21] mantenían vigente, sin embargo, los lazos de esta publicación con el grupo de intelectuales que rodearon siempre a la revista *Sur*.

En 2018 la Editorial Sur publicó *Borges-Kafka*, una compilación de textos de varios autores presentados en ocasión de la VI Bienal Borges Kafka, celebrada en Buenos Aires mediante la tarea conjunta de la Fundación Internacional Jorge Luis Borges, el Centro Franz Kafka de Praga, la Kathedra Borges-Kafka de Literatura Comparada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, el Museo Judío de Buenos Aires y el Museo Judío de Praga.

La Fundación Sur también ha incrementado las posibilidades de publicación de otras obras vinculadas a Victoria Ocampo mediante acuerdos de coedición con otras editoriales, sobre todo, en los casos en que textos cubiertos por derechos de autor conforman gran parte de la obra respectiva. Eso sucedió con V*ictoria Ocampo, cronista outsider*, de María Celia Vázquez, publicado en 2018.

Algo similar es el de *Darse*, una antología de textos de la *Autobiografía y Testimonios* seleccionados y prologados por Carlos Pardo, aparecida en España, en 2016, como parte de la Colección Obra Fundamental publicada por la Fundación Banco Santander y presentada en el Instituto Cervantes de Madrid.

Otro tanto ha ocurrido con la correspondencia entre Victoria Ocampo y Albert Camus, publicada conjuntamente por las editoriales Sur y Sudamericana en 2019, en conmemoración de los setenta años de la accidentada visita de aquel escritor francés a la Argentina, con prólogo de Eduardo Paz Leston y traducciones de Elisa Mayorga de O'Farrell y de Juan Javier Negri. La presentación del libro fue efectuada el 13 de agosto de 2019 en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, en Buenos Aires, con una lectura pública de algunas de las cartas incluidas en él, a cargo de los actores profesionales Muriel Santa Ana y Diego Manso, en el contexto de una serie de notables manifestaciones culturales bajo el nombre de «Un extranjero en Buenos Aires», que incluyó la exhibición del manuscrito original de *La peste*.

Algo parecido es lo sucedido a raíz de la correspondencia entre Victoria Ocampo y Virginia Woolf, publicada en 2020, que incluye una reedición de *Virginia Woolf en su diario*, inicialmente publicado en 1982 por la Fundación. Las traducciones de las cartas de Victoria Ocampo fueron hechas por el autor de estas líneas.

En todos los casos anteriores, como en aquellos en los que el archivo queda a disposición de los respectivos autores, editores o compiladores, la Fundación no emite opinión alguna sobre el contenido de las obras, excepto cuando identifica errores fácticos, lo que está ocurriendo con sendos volúmenes de la correspondencia entre Victoria Ocampo y José Ortega y Gasset y Soledad Ortega, en prensa por la Fundación Ortega y Gasset Argentina, que aparecerán con prólogo de Juan Javier Negri. En ambos casos, la Fundación Sur verificó la inexistencia de errores que pudieran alterar hechos o circunstancias. Lo mismo se hizo con relación a *Victoria: paredón y después* (2021), una obra de Ivonne Bordelois de reciente aparición.

Un trabajo similar se está llevando a cabo con relación a la obra de Craig Stephenson basada en la correspondencia entre Carl Jung y Hermann von Keyserling acerca de Victoria Ocampo, *The Woman who was Everything*, que será publicada en los Estados Unidos próximamente.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

En marzo de 2019, se publicó, con el sello de la Editorial Sur (y gracias a una generosa donación de Eduardo Paz Leston), *Un encuentro fecundo: Rabindranath Tagore y Victoria Ocampo*, de la profesora Ketaki Kushari Dyson, un volumen de casi ochocientas páginas, con prólogo de Eduardo Paz Leston y traducción y notas de Juan Javier Negri, ambos miembros del Consejo de Administración de la Fundación. El libro es la versión castellana de *In your blossoming flower-garden*, publicado originariamente en la India por la Sahitya Akademi, en enero de 1996, que describe minuciosamente los detalles de la estadía de Tagore en Buenos Aires, en 1924. El libro incluye, además, la correspondencia entre ambos personajes. Dados, por un lado, la distancia entre la edición original en inglés y la fecha de publicación de la edición castellana y, por el otro, el distinto público lector al que una y otra están dirigidas, se agregaron numerosas notas y detalles aclaratorios. En homenaje a Victoria Ocampo, la autora del libro declinó recibir derechos de autor.

Otras obras más recientes publicadas por la Editorial Sur incluyen la aparición de *No sé rezar: cartas y otros textos 1936-1943*, en noviembre de 2021. Este libro, que reúne la correspondencia de Victoria Ocampo con Jacques Maritain, es, quizás, la evidencia más notoria y reciente de la progresiva conversión de la Fundación (a través de la tarea de los miembros de su Consejo de Administración) en un centro de análisis e investigación de la obra de Victoria Ocampo. Esto se demuestra en su capacidad de brindar análisis fundados y pruebas documentales acerca de las ideas, posiciones, puntos de vista, opiniones y realizaciones de su fundadora. En el caso de *No sé rezar,* la Fundación Sur puso a disposición de la investigadora María Laura Picón, especialista en la obra de Maritain (y autora del prólogo y de la compilación de la obra), no solo los documentos utilizados como referencia, sino también la asistencia necesaria en ciertos tramos de la investigación para lograr completarla. La obra tardó dos años en ser finalizada dadas las dificultades para ubicar, publicar y transcribir las cartas del filósofo francés. La Fundación, a través del autor de estas líneas, tuvo a su cargo la traducción del francés al castellano de las cartas entre ambos y la investigación y redacción del texto vinculado con el trasfondo intelectual y político del encuentro entre las dos personalidades en Buenos Aires durante el Congreso del PEN Club, en 1936, el año en que *Sur* asumió, por primera vez, una posición política muy neta.

A principios de diciembre de 2021, se hizo una presentación virtual de ese libro con la participación de Michel Fourcade, presidente del *Institut Maritain* de Francia; Manuel Río (desde París, hijo de un amigo personal de Maritain), la investigadora Miranda Lida y el filósofo Roberto Bosca. Las contribuciones fueron tan interesantes que la Fundación las publicará próximamente en un cuadernillo.

Una reseña acerca de *No sé rezar* apareció en la revista *Criterio* en febrero de 2022[22]. En febrero de 2022, se publicó *Amarte no fue un error*, la traducción castellana de *Lettres d'un amour défunt*, publicado por Éditions Bartillat en Francia (donde recibió el Premio Sevigné), en 2011. El libro contiene la correspondencia entre Victoria Ocampo y Pierre Drieu la Rochelle, anotada y comentada por el germanista francés Julien Hervier. La versión castellana agrega notas y comentarios a cargo de Juan Javier Negri y materiales no incluidos en la versión francesa, como el «Testamento» de Drieu. El libro mereció una reseña de Daniel Gigena en *La Nación* de Buenos Aires (reproducida luego en *El Universal* de México)[23]. Su aparición intenta cerrar muchos de los interrogantes de tipo ético que, tiempo atrás, se habían planteado en torno a la relación entre Ocampo y Drieu[24]. A su vez, la versión del texto original francés al español pone en evidencia varias «zancadillas de la traducción» usadas por Victoria Ocampo para transigir con su amigo e intentar echar una buena luz sobre sus miserias materiales. El texto es también la culminación de una estrecha colaboración entre Éditions Bartillat y la Editorial Sur, que se reflejó en la publicación de varias obras de Victoria Ocampo en Francia en los últimos años, como *Drieu*, con prólogo y notas de Julien Hervier, y traducción de André Gabastou, en 2007; *Le Rameau de Salzbourg* (2008), con prólogo y notas de Gabastou, y *Dialogue avec Jorge Luis Borges* (2014a), con prefacio de María Kodama, introducción de Odile Felgine y traducción de Gabastou[25].

La Editorial tiene previsto reeditar el número de la revista *Sur* dedicado a William Shakespeare con artículos originariamente recopilados por Jorge Luis Borges a pedido de Victoria Ocampo en 1964 para, en su momento, celebrar los cuatrocientos años del nacimiento del dramaturgo inglés. La obra (con el título

Borges y Victoria Ocampo en búsqueda de Shakespeare) lleva prólogo de María Kodama y un análisis crítico de Cristina Viñuela, miembro del Consejo de la Fundación.

Quizás el proyecto más ambicioso a cargo de la Fundación sea la reedición crítica de los diez tomos de los *Testimonios*, de Victoria Ocampo, varios de los cuales son inhallables. La tarea ha sido encomendada por el Consejo de la Fundación a Ernesto Montequin y será llevada a cabo en un plazo de cinco años.

El papel que la Fundación ha asumido en la difusión (y, cuando es necesario, en la defensa) de la obra de Victoria Ocampo la ha convertido en interlocutor necesario en numerosos pedidos de asistencia para publicar sus obras o trabajos sobre ella. Así, por ejemplo, la Embajada de la India en la Argentina pidió un texto sobre su relación con Tagore para ser incluido en la antología dirigida por Lía Rodríguez de la Vega que acaba de ver la luz como *Rabindranath Tagore: visiones desde América Latina*. El artículo lleva el título *Tagore otra vez en la Argentina*. La India sigue interesada en el curioso periplo de Tagore por esta parte del mundo y en su relación con Victoria Ocampo. La profesora india Nilanjana Bhattacharya (que realizó trabajos de investigación en los archivos de Villa Ocampo y fue orientada por la doctora María Rosa Lojo, miembro del Consejo de la Fundación) publicó, en Inglaterra, *An annotated English Translation of Tagore en las Barrancas de San Isidro* (2021), con prólogo de mi autoría.

En marzo y en septiembre de 2021, aparecieron, en Francia y en España, respectivamente, reediciones de *De Francesca a Beatrice*. El libro francés está prologado por Victoria Liendo y acompañado de un Ensayo de Roland Béhar, con interesantes materiales prácticamente desconocidos con relación al impacto de esa obra de Victoria en España y en Francia al tiempo de su primera publicación en 1924[26]. El publicado en España lleva prólogo de Juan Javier Negri.

Las tareas de la Fundación Sur en pro de la difusión de la obra de Victoria Ocampo son consecuencia (¿o son la razón?) de un fuerte y creciente interés en su obra y su trayectoria, que trascienden las fronteras que impuso su muerte. Ello nos mueve a la satisfacción por cumplir con un legado explícito que nos impuso Victoria Ocampo.

Referencias Bibliográficas

Anónimo. (2009, mar. 13). Los tesoros de Victoria Ocampo. *La Nación*. Disponible en línea, en: https://www.lanacion.com.ar/cultura/los-tesoros-de-victoria-ocampo-nid1108403/

Avenatti de Palumbo, C.; Bayá Casal, P. y Quelas, J. (2011). Relatos, fragmentos, experiencias: la mirada de un testigo. Entrevista a Monseñor Eugenio Guasta sobre el diálogo entre Literatura y Teología. *Teología XLVII*, 106, 431-458. Disponible en línea, en: https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/6700/1/relatos-fragmentos-experiencias-mirada-testigo.pdf

Bhattacharya, N. (2021). *An annotated English Translation of Tagore en las Barrancas de San Isidro*. Prólogo de Juan Javier Negri. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Béhar, R. (2021). *Itinéraires: le Dante de Victoria Ocampo dans la Babel des anées 1920* [prólogo]. Ocampo, V. *De Francesca à Béatrice à travers la Divine Comédie.* Paris: Éditions Rue d'Ulm.

Bertolini, A. (2021). Un boceto espiritual de Victoria Ocampo a partir de sus diálogos con Thomas Merton. Viñuela, C. (ed.). *Victoria Ocampo, los rostros de una humanista.* Buenos Aires: CUDES Instituto de Cultura.

Bioy Casares, A. (2006). *Borges.* Buenos Aires: Destino, p. 1419.

Bordelois, I. (2021). *Victoria: paredón y después*. Buenos Aires: Edhasa/Libros del Zorzal.

Chikiar Bauer, I, (2021). *Victoria Ocampo: el ensayo personal*. Buenos Aires: Mardulce/Editorial: Sur.

Cilia, E. (2017). La traducción al español de los dialectos italianos, sobre la traducción de E. Guasta de *L'Isola d'Arturo* de Elsa Morante. *Estudios de traducción*, 7, 95-109. Madrid: Universidad Complutense.

Kushari Dyson, K. (2019). *Un encuentro fecundo: Rabindranath Tagore y Victoria Ocampo*. Prólogo de Eduardo Paz Leston y traducción y notas de Juan Javier Negri. Buenos Aires: Fundación Sur.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Frías, S. (2006, dic. 31). La valija colorada de Victoria Ocampo. *La Nación*. Disponible en línea: https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-valija-colorada-de-victoria-ocampo-nid871341/

Gianera, P. (2012, ene. 20). Intimidad intelectual. Revista *ADN*, s. d.

Gigena, D. (2022, feb. 14). El romance entre una aliadófila y un fascista en la correspondencia entre Victoria Ocampo y Pierre Drieu la Rochelle. *La Nación.* Disponible en línea: https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-romance-entre-una-aliadofila-y-un-fascista-en-la-correspondencia-entre-victoria-ocampo-y-pierre-nid14022022/

Gigena, D. (2022, feb. 14). Amarte no fue un error: publican correspondencia entre Victoria Ocampo y Pierre Drieu la Rochelle. *El Espectador.* Disponible en línea, en: https://www.eluniversal.com.mx/cultura/amarte-no-fue-un-error-publican-correspondencia-entre-victoria-ocampo-y-periodista-frances

Guasta, E. y Oliver, M. R. (2010). *Correspondencia 1960-1976*. Buenos Aires: Editorial Sur.

Lançon, P. (2014, mar. 21). L'Argentine: villa chic, villa triste. *Libération.* Disponible en línea, en: https://www.liberation.fr/arts/2014/03/21/l-argentinevilla-chic-villa-triste_988967/

Mujica Lainez, M. (1969). En *Diálogo con Borges*. Introducción de Odile Felgine y prólogo de María Kodama. Buenos Aires: El Ateneo/Editorial Sur. Disponible en línea, en: https://www.telam.com.ar//notas/201407/69818-dialogo-con-borges-libro-cartas-victoria-ocampo.html

Negri, J. J. (2022). Acerca de la relación entre Jacques Maritain y Victoria Ocampo (y el papel de *Criterio*). *Criterio,* 2484.

Ocampo, V. (1924). *De Francesca a Beatrice*. Madrid: *Revista de Occidente.*

Ocampo, V. (1979). *Autobiografía I. El archipiélago.* Buenos Aires: Editorial Sur.

Ocampo, V. (1980). *Autobiografía II. El imperio insular.* Buenos Aires: Editorial Sur.

Ocampo, V. (1981). *Autobiografía III. La rama de Salzburgo.* Buenos Aires: Editorial Sur.

Ocampo, V. (1982). *Autobiografía IV. Viraje.* Buenos Aires: Editorial Sur.

Ocampo, V. (1983). *Autobiografía V. Figuras simbólicas. Medida de Francia.* Buenos Aires: Editorial Sur.

Ocampo, V. (1984). *Autobiografía VI. Sur y Cía.* Buenos Aires: Editorial Sur.

Ocampo, V. (1982).*Virginia Woolf en su diario* (2.ª ed.). Buenos Aires: Editorial Sur.

Ocampo, V. (2007). *Drieu.* Prólogo y notas de Julien Hervier y traducción de André Gabastou. Paris: Bartillat.

Ocampo, V. (2008). *Le Rameau de Salzbourg*. Prólogo y notas de André Gabastou. París: Bartillat.

Ocampo, V. y Merton, T. (2011). *Fragmentos de un regalo: correspondencia y artículos y reseñas publicados en Sur*. Prólogos de Francisco de Pascual y Miguel Grinberg e introducción, traducción y notas de Juan Javier Negri. Buenos Aires: Editorial Sur.

Ocampo, V. (2014a). *Dialogue avec Jorge Luis Borges.* Prefacio de María Kodama, introducción de Odile Felgine y traducción de Gabastou. Paris: Editorial Bartillat.

Ocampo, V. (2014b). *Diálogo con Borges*. Introducción de Odile Felgine y prólogo de María Kodama. Buenos Aires: El Ateneo/Editorial Sur.

Ocampo, V. (2016). *Darse: Autobiografía y Testimonios.* Selección y prólogo de Carlos Pardo. Madrid: Fundación Banco Santander.

Ocampo, V. (2019). *Victoria Ocampo – Albert Camus: correspondencia 1946-1959.* Prólogo de Eduardo Paz Leston y traducciones de Elisa Mayorga de O'Farrell y Juan Javier Negri. Buenos Aires: Sudamericana/Editorial Sur.

Ocampo, V. (2020). *Victoria Ocampo – Virginia Woolf: correspondencia.* Traducción de Juan Javier Negri. Buenos Aires: Rara Avis/Editorial Sur.

Ocampo, V. (2021 [1924]). *De Francesca a Beatrice.* Prólogo de Victoria Liendo y acompañado de un ensayo de Roland Béhar. París: Éditions Rue d'Ulm.

Ocampo, V. (2021 [1924]). *De Francesca a Beatrice.* Prólogo de Juan Javier Negri. Madrid: Bookman.

Ocampo, V. (2021). *No sé rezar: cartas y otros textos 1936-1943.* Prólogo y estudio preliminar de María Laura Picón. Buenos Aires: Editorial Sur.

Ocampo, V. (2022). *Amarte no fue un error*. Traducción castellana de *Lettres d'un amour défunt*. Éditions Bartillat. Versión castellana con notas y comentarios de Juan Javier Negri y materiales no incluidos en la versión francesa, como el «Testamento» de Drieu. París: Bartillat.

Oliver, M. R. (1969). *La vida cotidiana.* Buenos Aires: Sudamericana.

Oliver, M. R. y Guasta, E. (2012).*Correspondencia 1960*-1976. Buenos Aires: Editorial Sur.

Paz Leston, E. (2000). *Testimonios*. Buenos Aires: Sudamericana.

Podlubne, J. (2013). La autobiografía de Victoria Ocampo, un autorretrato edificante. *Cuadernos del Sur,* Letras 43, 201-219

Ruiz Guiñazú, M. (2010). *Secretos de familia.* Buenos Aires: Sudamericana.

UNESCO (2021). Centro de Documentación de Villa Ocampo. Disponible en línea, en: https://es.unesco.org/villaocampo/AcercadeVillaOcampo/CentroDocumentacion

Vázquez, M. C. (2015). Entre el don del perdón, la amancia y la ética de la amistad: Victoria Ocampo se despide de Pierre Drieu La Rochelle. *Caracol 10, Dossier*, 264-293. Disponible en línea, en: https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/115244

Vázquez, M. C. (2018). *Victoria Ocampo, cronista outsider*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora/Fundación Sur.

Notas

* Presidente y miembro del Consejo de la Fundación Sur. Magíster en Derecho Comparado en la Universidad de Illinois, en Urbana-Champaign College of Law. Abogado dedicado al análisis de los problemas legales de la cultura y del arte, graduado en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: javier_negri@negri.com.ar

[1]Ejemplo de ello es lo que menciona Bioy Casares con respecto al cobro de sus derechos de autor en 1971.

[2]El documento respectivo se encuentra inscrito en la Dirección Nacional de Derecho de Autor.

[3]Los originales de las más significativas fueron donados a la Houghton Library de la Universidad de Harvard. Victoria pidió que se hicieran dos juegos de copias de las cartas donadas: uno fue entregado a la Academia Argentina de Letras, en una ceremonia sencilla en el despacho de su entonces presidente Pedro Luis Barcia por Alberto Rodríguez Galán, Eugenio Guasta y el autor de estas líneas.

[4] Véase Susana Frías (2006).

[5]Los comentarios y las reseñas acerca de la *Autobiografía* son innumerables. Entre los más críticos puede consultarse el trabajo de Judith Podlubne (2013).

[6] Ese fue el caso de la reedición de *De Francesca a Beatrice*, publicado en diciembre de 1983 bajo este último sello editorial.

[7]Así ocurrió con una selección de los *Testimonios*, de Victoria Ocampo, efectuada por Eduardo Paz Leston y publicada por la Editorial Sudamericana en el 2000.

[8]Anónimo, en *La Nación* del 13 de marzo de 2009.

[9]Varias aseveraciones sobre hechos de la vida de Victoria Ocampo contenidas en Ruiz Guiñazú, M. (2010). *Secretos de familia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, son objetivamente falsas.

[10]El tema fue analizado minuciosamente en Chikiar Bauer (2021).

[11] Véase Juan Javier Negri (2022).

[12]Cuenta con prólogo de Francisco de Pascual y de Miguel Grinberg e introducción, traducción y notas de Juan Javier Negri.

[13] Miguel Grinberg fue escritor, poeta, traductor y periodista. Nacido en Buenos Aires en 1937, falleció en 2022.

[14]*Fragmentos*, p. 110 y ss.

[15]Véase Alejandro Bertolini (2021).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

[**16**] Véase el artículo de Pablo Gianera (2012).

[**17**]Véase entrevista de Avenatti de Palumbo a Monseñor Eugenio Guasta (2011).

[**18**]Véase el trabajo de Elisa Cilia (2019).

[**19**] Véase de M. R. Oliver *La vida cotidiana* (1969), en especial su capítulo «Torbellino y placidez», pp. 251-277.

[**20**]Horace George Montagu Rumbold (1869-1941), diplomático inglés y escritor que prestó servicios en Buenos Aires.

[**21**]Teresa Caro Ballester era la nieta de María de las Mercedes Atucha Llavallol, condesa de Cuevas de Vera (1899-1970), conocida como «Tota Cuevas», gran amiga personal de Victoria Ocampo, de intensa vida intelectual y vinculada sentimentalmente con Luis Buñuel.

[**22**]Véase el artículo de Juan Javier Negri (2022), en *Criterio*.

[**23**] Véanse los dos artículos de Daniel Gigena, en *La Nación* y en *El Espectador*.

[**24**] Véase el artículo de M. C. Vázquez (2015).

[**25**] Véase la reseña sobre la traducción francesa en Lançon, Philippe (2014), «L'Argentine: villa chic, villa triste» en *Libération*.

[**26**] Véase el ensayo de Rolando Béhar (2021).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

DOSSIER

LA REVISTA *SUR*, PASADO Y PRESENTE. LAS VOCES FEMENINAS EN UN NUEVO PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

Guidotti, Marina L.

Marina L. Guidotti
mguidott@usal.edu.ar
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 68, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 05 Noviembre 2021
Aprobación: 15 Febrero 2022

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2603316006/

Resumen: Se presenta un nuevo proyecto de investigación, *Voces femeninas en la revista argentina* Sur*(1931-1992)*, radicado en el Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales (IIFLEO) y en el Centro de Ediciones y Estudios Críticos de Literatura Argentina (CECLA) de la Universidad del Salvador. El artículo realiza una breve semblanza de la escritora Victoria Ocampo, su obra, su contexto de producción y la pone en relación con el campo cultural de su época. Se analiza, luego, el nacimiento de la revista *Sur* y se presentan abordajes críticos sobre la publicación. Finalmente, se explicitan los objetivos del proyecto y se da cuenta de los logros parciales obtenidos hasta el presente que dan cuenta de una participación en la revista *Sur* de más de ciento cincuenta mujeres, de las cuales la mitad, aproximadamente, es latinoamericana.

Palabras clave: Revista *Sur*, Victoria Ocampo, Escritoras, Corpus, Campo Intelectual.

Abstract: *This article expounds a new research project, Female voices in the Argentine magazine* Sur *(1931-1992), which will take place at the Research Institute of Philosophy, Letters and Eastern Studies (IIFLEO) and at the Center for Editions and Critical Studies of Argentine Literature (CECLA) of the University of Salvador. The article begins by making a brief sketch of the writer Victoria Ocampo, her work, and the context of her production, relating it to the cultural environment of her time. This is followed by an analysis of the creation of the Sur magazine and critical approaches to its published content. Finally, the objectives of the research project are explained and the achievements to date are reported, including the contributions to the magazine by more than one hundred and fifty women, of which approximately half are Latin American.*

Keywords: Sur *Magazine*, *Victoria Ocampo*, *Women writers*, *Corpus*, *Intellectual Field*.

Introducción

Imaginar, pensar, proponer, llevar adelante un nuevo proyecto de investigación supone un gran desafío. Mucho más cuando se trata de una figura como Victoria Ocampo, que se atrevió a romper con la hegemonía masculina en cuanto a crear y sostener una empresa cultural como lo fue la revista *Sur* y la fundación, posteriormente, de la Editorial Sur.

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

La publicación de Ocampo ha sido estudiada desde diferentes perspectivas, no obstante, no se había realizado, hasta esta propuesta, un trabajo sobre las mujeres argentinas y latinoamericanas que participaron en la revista. Sí hay importantes estudios sobre algunas personalidades que transitaron sus páginas como Virginia Woolf, Gabriela Mistral, Silvina Ocampo, entre otras.

En el proyecto que aquí presentamos, *Voces femeninas en la revista argentina Sur (1931-1992)*, nos hemos propuesto realizar un relevamiento integral de la participación femenina, con especial atención en las creadoras de la Argentina y de Latinoamérica. En los sesenta y seis años relevados de la revista, que, con distinta frecuencia, fueron publicados, hemos comprobado la participación de más de ciento cincuenta *voces femeninas*, de las cuales, aproximadamente, la mitad pertenece al ámbito nacional y latinoamericano.

La narrativa, el ensayo, la lírica, las artes plásticas, las referencias a viajes, la crítica teatral y cinematográfica, las críticas literaria y musical, las cartas, las notas de opinión, entre otros tipos textuales, les permitieron expresarse dialógicamente como sujetos de su tiempo. Los temas que abordaron referentes a la condición de la mujer en el mundo; sus opiniones sobre cuestiones sociales, políticas, de la historia nacional e internacional —a pesar de ser una revista apolítica— se traslucen en varios de los artículos publicados. El trabajo realizado en pos de la cultura y de la difusión de artistas y escritoras y escritores americanos y europeos y el hecho de ser una de las publicaciones latinoamericanas de más larga trayectoria hablan de una postura de parte de su fundadora y directora cuyo «sur» fue brindar, a través de su revista, un lugar para que una multiplicidad de voces, femeninas y masculinas, pudieran expresarse.

Hemos articulado esta presentación en varios ejes: partimos de una breve semblanza de su creadora para ubicarla en su contexto de producción y ponerla en relación con el campo cultural argentino, americano —tanto norteamericano como sudamericano— y europeo. Nos referimos, luego, al nacimiento de *Sur* y sintetizamos algunos de los abordajes críticos que sobre la publicación se han realizado en los últimos cuarenta años —siempre conscientes de que, como en toda selección, muchas propuestas no han sido presentadas— para, finalmente acercarnos a la temática de mujer, tanto en palabras de la misma fundadora como en las de otras colaboradoras. Este recorrido nos sirve de encuadre para presentar y delinear los objetivos de nuestro proyecto, así como para dar cuenta de los avances parciales y de los temas sobre los que ya se están realizando investigaciones y trabajos académicos.

Una Personalidad Multifacética

Ramona Victoria Epifanía Rufina Ocampo nació el 7 de abril de 1890 y falleció el 27 de enero de 1979. Fue la mayor de seis hermanas, Angélica, Francisca, Rosa, Clara y Silvina, nacidas en el seno de una familia emparentada con conquistadores —como Domingo Martínez de Irala—; con activistas políticos como su bisabuelo —Manuel Aguirre, que apoyó la causa de la Revolución de Mayo de 1810—; con pintores, del que se destaca la figura de Prilidiano Pueyrredón, el gran retratista del siglo XIX, y con escritores de la talla de José Hernández, relacionado con su padre.

Como era costumbre en la época, recibió educación privada a cargo de institutrices que le enseñaron idiomas, en primer término, francés e inglés para, posteriormente, aprender el español; también fue educada en otros campos del saber como la literatura, la historia, las matemáticas y la religión.

En 1896, toda la familia viajó a Europa y visitó París, Londres, Ginebra y Roma. Al regresar a Buenos Aires, Victoria demostró su interés en la literatura, la música, el tenis y, con solo diez años, comenzó a escribir sus primeros artículos en francés. También a esa edad, al asistir a la representación de una obra teatral por la compañía de la destacada actriz María Guerrero, sintió tal fascinación por esta manifestación artística que le transmitió a su padre su deseo de seguir esa profesión, lo que le fue denegado, pues no se consideraba pertinente para una joven de su situación social. Cuando Victoria tenía dieciocho años, la familia viajó a Europa nuevamente; allí asistió a clases de filosofía, dictadas por Henri Bergson, y también concurrió a la

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Universidad de La Sorbona, que le abrió el mundo de la literatura griega clásica, las literaturas inglesa e italiana, así como la Historia de Oriente. Esta formación marcaría los intereses futuros de Victoria.

En julio de 1916, se produjo un hecho que sería trascendente en su vida: la llegada a la Argentina del filósofo español José Ortega y Gasset, quien permaneció en el país hasta enero de 1917. El objetivo de su viaje fue pronunciar un ciclo de conferencias sobre problemáticas de la filosofía a principios del siglo xx. Para ello, ocupó una cátedra creada por la Institución Cultural Española en la Universidad de Buenos Aires. Su actividad académica le permitió disertar también en Córdoba, en Mendoza y en Tucumán. Ortega y Gasset tenía, en ese momento, treinta y tres años y ya había publicado *Meditaciones del Quijote* (1914); allí se lee la siguiente frase que cobraría larga fama: «Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo» (1957, p. 322). También ya había aparecido el primer volumen de *El Espectador* (1916), una revista unipersonal que Ortega había pensado para edición bimestral, aunque luego sus escritos, algunos de los cuales había publicado en los diarios *El Sol* y *La Nación*, serían reunidos en ocho tomos entre 1916 y 1934.

Un hito editorial que tendría marcada influencia en el posterior proyecto de Victoria fue la fundación, en 1923, de la *Revista de Occidente*, de la que Ortega fue director hasta 1936. Se trataba de una revista de divulgación académica, en la que se destacaron los artículos sobre ciencia y filosofía y en la que las traducciones tuvieron un espacio muy acentuado. Colaboraron en ella Georg Simmel, Max Weber, Albert Einstein, entre muchos otros. En el ámbito literario, escribieron, en la publicación, Franz Kafka, William Faulkner, Rainer María Rilke, por solo citar a algunos de ellos.

No debemos pasar por alto otro de los roles desempeñados por Victoria: su función de mecenazgo, que queda demostrada al recibir en la Argentina a figuras destacadas de distintas manifestaciones de la cultura. En su casa de San Isidro, se alojaron personalidades tales como Rabindranath Tagore, Albert Camus, Roger Caillois, Graham Greene, Ígor Stravinsky e Indira Gandhi, entre otros.

En el exterior, gracias a su acomodada posición económica que le permitió realizar innumerables viajes, tuvo contacto con artistas, intelectuales y escritores en los Estados Unidos y en Europa. Sin hacer una lista exhaustiva, algunas de las personalidades internacionales con las que Victoria estuvo vinculada fueron las siguientes: André Malraux, Albert Camus, Jean Paul Sartre, Jacques Maritain, Emmanuel Mounier, Adrienne Monnier, Aldous Huxley, William Faulkner, Virginia Woolf, Waldo Frank, José Ortega y Gasset, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Octavio Paz, Gabriela Mistral, María Luisa Bombal, Vicente Huidobro...

La suya fue una vida intensa, con alegrías y con sinsabores; con críticas y con logros. El reconocimiento le llegaría tardíamente en 1977, al ser elegida por los que serían sus pares como la primera mujer miembro de la Academia Argentina de Letras.

Cómo Nació la Idea de Sur. Algunos Hitos en su Trayectoria

En la decisión de crear una revista literaria en la Argentina, tuvo un rol fundamental Waldo Frank. El pensador norteamericano, estudioso de la literatura y de las culturas española y latinoamericana, visitó Argentina en 1929. Se proponía armar redes entre los Estados Unidos y América Latina: sus ideas utópicas pueden encontrarse en su novela *Redescubrimiento de América* (1929). Amigo de Eduardo Mallea, frecuentó con asiduidad a Victoria Ocampo y a varios de los intelectuales que darían origen al grupo Sur.

Frank le propuso la creación de una publicación que diera a conocer «La América oculta por mentiras, mitos, lugares comunes y propagandas chillonas» (Oliver, 1969, p. 259). En este sentido, es reveladora la carta que Ocampo envió a Waldo Frank, que sería publicada luego en el primer número de *Sur*:

> Nunca se me hubiera ocurrido por sí sola la idea de fundar una revista. [En Europa] se me preguntó, [...] si mi revista se proponía volverle la espalda a Europa. Sencillamente porque declaré que su fin principal consistiría en estudiar los problemas que nos conciernen, de un modo vital, a los americanos! [...]. Nuestra América es un país por descubrir. [...]. Cada uno según

> nuestras fuerzas respectivas, nos pondremos a la búsqueda de América, de esa América del oculto tesoro (I, 1, pp. 8, 10, 11, 17).

El otro gran impulsor de ese emprendimiento fue José Ortega y Gasset, como ya adelantamos. En 1930, Victoria le envía una carta, aparecida luego en el número 347 de *Sur*, julio-diciembre de 1980, en la que puede leerse:

> ... es imposible improvisar una cultura, etc., etc. En una palabra, sufro por América por una buena razón: soy americana [...]. Mi proyecto, helo aquí: publicar una revista trimestral que se ocuparía principalmente de problemas americanos bajo todos sus aspectos y en la que colaborarían los americanos que tengan algo adentro y los europeos que se interesen en América. El *leit-motif* de la revista sería ese, pero por supuesto, se tratarán temas de toda índole (1980, pp. 144-145).

Hay que recordar que, en Europa, las revistas literarias ocupaban un lugar destacado, tales como *Nouvelle Revue Française*, *The Criterion*, *Revista de Occidente*, *Review*, *Esprit*, *Les temps Modernes*, entre las más reconocidas.

Otro hecho de capital importancia y que influyó en el desarrollo de la revista fue la toma de contacto de Ocampo con la escritora inglesa Virginia Woolf. Ambas eran personalidades destacadas de la cultura, asistían a reuniones literarias y a exposiciones artísticas, compartían, además, roles similares como escritoras, editoras y agentes culturales.

Un pensamiento recurrente en Victoria fue el de fomentar las relaciones culturales entre América y Europa, como ya había expresado en las cartas a Frank y a Ortega y Gasset. De allí que pensemos en ella como constructora de puentes, uno transoceánico, a través del cual lo europeo llegará a América, y lo americano será conocido y difundido en Europa. En 1934, le escribe a Woolf interrogándola sobre cómo lograr unir Europa y América y secar el agua del océano que los separa. Esta pregunta es, a su vez, un reflejo del propio cuestionamiento que Ocampo se hace a sí misma, cómo lograr dividirse entre esos dos continentes que ama y que la nostalgia por lo que ambos espacios representan para ella no la afecte mortalmente.

Comparte con Woolf el propósito de revalorizar el rol de la mujer y de su relación con el arte y la literatura; las dos consideran fundamental el poder contar con un espacio propio para la creación y ambas se sienten ciudadanas del mundo. De esta manera lo había expresado Virginia Woolf, en 1938, al afirmarle que se sentía como una mujer que no tenía patria, y que su patria la constituía el mundo entero, como se lee en *Correspondencia* (1934-1940).

Pero Victoria también plantea la construcción de otro tipo de puente, un puente transcordillerano, cimentado a partir de la toma de contacto y de amistad con la escritora chilena Gabriela Mistral. En sus *Testimonios*, Victoria recuerda:

> La búsqueda de lo americano, preocupación de Gabriela, había hallado en mí un campo de experimentación. [...]. Mis lecturas y mi educación me inclinaron decididamente hacia Francia e Inglaterra. Pero la tierra americana nos ancla de manera tenaz. Ese fue el descubrimiento que hizo Gabriela al conocerme. Admitió que había otra forma de ser americana y lo proclamó: ser americana siendo universal (Ocampo, 2000, pp. 197-198).

Sur desde la Crítica

A lo largo de los años, distintas voces teóricas se han acercado a *Sur*; solo nos referiremos a algunas de ellas para brindar un marco teórico que, lógicamente, resulta muy acotado. Hay que destacar que la revista *Sur* y los intelectuales nacionales y extranjeros que participaron en ella han sido objeto de múltiples abordajes y estudios. Nuestro objetivo es, lo, reiteramos, acercar a los lectores algunas de sus investigaciones.

En 1983, año del retorno a la democracia en la Argentina, la revista *Punto de vista* dedica un *Dossier* a la publicación de Victoria Ocampo. En una nota editorial mínima, se plantea que, a partir de los debates ideológico-culturales suscitados en torno a *Sur* y a la forma en que fueron vistos sus integrantes «demonizados, como portavoces directos de la oligarquía, o defendidos, como productores de la cultura

moderna en la Argentina» (1983, p. 7), ha invitado a diferentes pensadores para que intenten definir algunos de los rasgos que caracterizaron la primera década de *Sur*.

El primer artículo está firmado por María Teresa Gramuglio: «"Sur": constitución del grupo y proyecto cultural»; en él, pasa revista a quienes lo conformaron y reflexiona sobre las características del proyecto cultural que estos habían articulado. En este sentido, la investigadora se aleja de la valoración negativa que pesaba sobre sus miembros y muestra otras variables que desarman el estereotipo que asociaba la revista a una representación de ideología de clase, tal lo sostenido por la izquierda nacional. El grupo se caracterizó por su cosmopolitismo, por sus preocupaciones americanistas y por poseer una serie de valores éticos compartidos.

Al realizar su análisis, Gramuglio observa una vacilación en la carta que Ocampo le dirige a Frank, en cuanto a considerar este emprendimiento como una realización personal o grupal. En un momento, habla de «mi revista» y, en otro, afirma: «Waldo [...] esta es su revista y la de todos los que me rodean y me rodearán en lo venidero» (1983, p. 8).

Como la misma fundadora aclaró, las sugerencias y conversaciones mantenidas con Frank y con Ortega y Gasset fueron definitorias para que decidiera abordar un proyecto de tamaña magnitud, pero Victoria también reconoce que, sin la red de relaciones de amistad, de parentesco, de valores compartidos, establecida con quienes la acompañaron —tanto en el plano nacional como internacional—, no hubiese sido posible llevar adelante un emprendimiento de esas características. No podemos dejar de mencionar el consejo de redacción de su primer número: Jorge Luis Borges, Eduardo Bullrich, Alfredo González Garaño, Oliverio Girondo, Eduardo Mallea, María Rosa Oliver y Guillermo de Torre. Esa red se irá ampliando con el correr de los años, lo que permitirá contar con colaboraciones nacionales e internacionales gestionadas por la misma directora y por los integrantes del grupo Sur.

Para Gramuglio, el americanismo y las ideas en cuanto al trabajo cultural de quienes dieron comienzo a la revista están ligados a una problemática que constituye una constante de la historia cultural argentina: la de la doble relación de los intelectuales con lo nacional y con lo europeo. Este debate fundacional puede seguirse en Echeverría, en Sarmiento, en la generación del 1880, en el Centenario, en las tendencias literarias de los años veinte y su persistencia puede rastrearse hasta nuestros días. La autora finaliza su artículo observando que lo que los conforma como grupo no es solo su pertenencia de clase, sino también su adscripción a valores que tenían como meta brindar al lector argentino una producción literaria de calidad, el contacto con escritores y con artistas de distintas nacionalidades, a la vez que proyectar la producción nacional en el extranjero.

Beatriz Sarlo, en «La perspectiva americana en los primeros años de "Sur"» (1983), incluido en el mismo *Dossier* de *Punto de vista*, realiza una lectura de los primeros doce años de la publicación. En él analiza la preocupación de Ocampo y del grupo por la cuestión americana, ya que la cultura argentina o americana estaba influenciada fuertemente por la mirada extranjera. Destaca el valor dado a las traducciones, así como la introducción de personas y libros que, para el grupo editorial, venían a llenar huecos en la cultura argentina. La investigadora pone de relieve la heterogeneidad de quienes participaban en ella, ya que cada colaborador aportaba sus propias ideas y proyectos, a la vez que lo hacía en una revista literaria argentina, espacio cultural poco desarrollado en nuestro país. Para Sarlo, Ocampo y quienes la acompañaban en *Sur* se plantearon dos tareas: por un lado, la afirmación de una cultura original argentina-americana y, por otro, la inclusión necesaria —conforme a su proyecto cultural— de materiales producidos en el extranjero que era necesario traducir para acercarlos al público americano en lengua española.

A este proyecto se suma la visión que se tenía de la realidad americana, que, como afirma Sarlo, era una realidad «descentrada» con respecto tanto a la europea como a las ideologías de los intelectuales que se referían a esa misma realidad, tal la posición de Alfonso Reyes; por tanto, América es vista como una contradicción. La crítica comprueba, en la publicación, la existencia de una doble mirada sobre lo americano: un americanismo optimista —que se reconoce en los escritos de Frank y de Ocampo—, que sostiene la idea de la diferencia no como inferioridad, sino como oportunidad de crecimiento y que, para Sarlo, se constituya en «una alternativa moral, estética e intelectual: en el descentramiento está la virtud americana» (1983,

p. 11). Pero también da cuenta de un americanismo pesimista que, obsesivamente, se interroga sobre los males congénitos del continente. Como señala la autora, estas reflexiones serían las que darían pie a diferentes ensayos sobre el ser nacional, que pusieron en evidencia, también, las tensiones generadas en torno al tema de la importación cultural y la relación de lo argentino con lo europeo.

Resulta de interés, en este recorrido, comentar brevemente la labor del investigador británico John King, quien, en su libro *SUR. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970* (1989) y en diferentes artículos, como el que aquí reseñamos «SUR y la cultura argentina en la década del treinta» (1990), analiza la constitución de la revista y del grupo de intelectuales que, a lo largo de los años, fueron dejando una impronta en ella, a la vez que le permite observar las fisuras internas que se produjeron, por ejemplo, en la relación entre Borges y Mallea. Asimismo, estudia el rol que desempeñó su fundadora en el campo cultural argentino y su presencia en el ámbito internacional, y destaca los contactos que Victoria Ocampo estableció con destacados intelectuales de Europa y de los Estados Unidos. Subraya, en especial, la admiración de Victoria por Virginia Woolf y cómo esta se constituye en modelo de un feminismo progresista que Victoria trató de llevar adelante en la Argentina, en especial, sobre cuestiones referidas a los derechos de las mujeres, su independencia de la protección paternalista y la necesidad de contar con espacios propios de desarrollo personal.

Como bien afirma King, «[s]i tomamos a SUR como reflejo de la cultura argentina [...] debemos tomarlo como un reflejo fragmentado, que ofrece una refracción parcial y selectiva. El significado del discurso de SUR se encuentra tanto en lo que no dice como en lo que revela» (1990, p. 382). El estudioso hace referencia, además, a la tensión que puede observarse en la publicación en la década del treinta entre las tendencias americanistas y la simpatía hacia lo europeo. Reflexiona, luego, sobre el clima intelectual mundial entre facciones opuestas: el fascismo y el marxismo y cómo la posición liberal que los integrantes de *Sur* querían mantener se tornó insostenible. Cabe destacar, en este sentido, que la revista trató de mantenerse alejada, en lo político, de la compleja situación nacional y mundial que se vivió a partir de los años treinta. En la Argentina, hay que recordar el golpe de Uriburu en 1930, el establecimiento de una «democracia restringida» (1990, p. 387) y la posterior llegada del peronismo al poder, entre otros hechos; y en lo internacional, la guerra civil española de 1936 y los conflictos a partir de la Segunda Guerra Mundial.

King cierra su artículo al referirse a la relación entre *Sur* y la literatura. Destaca el valor de las traducciones y la creación de un público lector latinoamericano, sin por ello dejar de señalar las dificultades para que Sartre fuera publicado, lo que indicaría que la línea editorial de *Sur* no estaba abierta hacia todas las corrientes del pensamiento de su época. También señala que Woolf tenía una postura de cierta marginalización hacia Ocampo, lo que no impidió, no obstante, que Victoria tradujera las obras de la inglesa, acercando al público en español a una «feminista progresista» (1990, p. 389), así como que pusiera en práctica algunas de sus ideas, en especial, las referidas a alentar a la mujer escritora.

La investigadora argentina radicada en México Nora Pasternac ha realizado significativos estudios críticos en torno a la publicación de Ocampo. Para trazar nuestro plan de trabajo, fue relevante la lectura y el análisis de «Las escritoras en la revista Sur: un ejercicio de recuperación de la memoria literaria» (2002). Se trata de uno de los pocos relevamientos sobre la presencia de escritoras o de artículos referidos a ellas que tiene como marco temporal las publicaciones de las dos primeras décadas de la revista, hasta la llegada del peronismo. A partir de las intervenciones de Victoria Ocampo sobre esta temática, demuestra el compromiso de su fundadora con cuestiones vinculadas a la libertad de expresión de la mujer y a la defensa de sus derechos. Afirma la estudiosa que, en Ocampo, se perciben «las reivindicaciones femeninas: diferente percepción del mundo, diferentes experiencias, derecho a la diferencia» (2002, p. 290). Destaca que el camino que defendía como posible para que la mujer alcanzara independencia y libertad era el de poseer una instrucción sólida y cuidada como la de los varones, lo que la habilitaría a tener una voz propia. Coincide con esta toma de posición la presentación, en cuatro números sucesivos de *Sur*: 15, 16, 17 y 18, de la traducción íntegra de *Un cuarto propio*, de Virginia Woolf, a cargo de Jorge Luis Borges.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Pasternac revisa otros textos en los que Victoria toma la palabra para defender el lugar de la mujer. Tal es el caso de la respuesta de la directora a la carta abierta del ensayista español José Bergamín, publicada en el número 32 de *Sur* (1937). Bergamín —pensador comunista y católico heterodoxo— había reprochado a la directora la inclusión de una carta de Gregorio de Marañón relacionada con la guerra española. En ese escrito, Ocampo manifiesta su rechazo a toda guerra y, a partir de una consideración de Bergamín que hacía alusión al planteo marxista sobre la explotación del hombre realizada por el mismo hombre, Victoria se refiere a la explotación que sufren las mujeres por parte de los hombres. Pone en evidencia su pensamiento sobre la «posición de inferioridad absoluta» en la que ellas viven y «las condiciones de *existencia no privilegiada* a la que el hombre las ha reducido por la fuerza en todas las clases sociales» (Ocampo, 1937, p. 73). Cierra su alegato con una reflexión sobre las circunstancias en las que ha transcurrido la vida de las mujeres: «Me refiero a la humillación de haber sido tratadas por las leyes de los hombres, durante siglos, como menores de edad, como incapaces, como insanas a quienes se les niega responsabilidad verdadera» (Ocampo, 1937, p. 73). Como se observa, *Sur* estaba abierta a distintas opiniones, y su directora hacía oír su voz para expresar sus propias ideas.

Un dato estadístico relevante para nuestro proyecto es que Pasternac registra, en los números aparecidos de *Sur* entre 1931 y 1945, la presencia solo de treinta mujeres sobre un total de trescientos cuarenta y cinco autores, es decir, menos de un diez por ciento. La autora señala la ausencia de nombres importantes del campo literario como el de Alfonsina Storni, quien era asidua colaboradora de la revista *Nosotros*.

A partir de ese primer relevamiento y para tratar de desentrañar los cambios que se produjeron con el correr de los años con respecto a la participación femenina en la publicación, es que nos planteamos el proyecto de investigación al que más adelante haremos referencia. No obstante, podemos adelantar que hemos recuperado las voces de más de ciento cincuenta escritoras, de las cuales, la mitad es argentina y latinoamericana.

Ya acercándonos a nuestros días, pasamos revista a continuación a nuevos marcos conceptuales para abordar las producciones de *Sur* relacionadas con nuestro tema de trabajo, como el planteado por Graciela Queirolo en «Victoria Ocampo (1890-1979): cruces entre feminismo, clase y élite intelectual» (2009). La autora analiza los temas que dan título a su escrito de manera individual, pero solo destacaremos los relacionados con el feminismo, ya que los otros aspectos, clase y élite, fueron examinados en artículos críticos a los que ya hemos hecho referencia. Queirolo destaca las conexiones personales que Victoria mantuvo con el feminismo y se detiene, en particular, en el breve período en el que ejerció la presidencia de la Unión Argentina de Mujeres, 1936-1938 —durante el cual presentó un proyecto de ley a favor del sufragio femenino universal—. La lucha de Victoria y su propósito de pensar lo femenino desde un pie de igualdad con los varones volvió a emerger en el plano nacional a partir de 1970, con el incremento de las mujeres en el área laboral y en la matrícula universitaria y, en el plano internacional, a partir de 1975, declarado por las Naciones Unidas como Año Internacional de la Mujer.

Para realizar su análisis, Queirolo aborda la noción de «ideología de la domesticidad» que se había instaurado desde el siglo XIX y que continuaría durante el siglo XX, basado en un sistema binario integrado por varón-mujer, con normas que regulaban las identidades de género. Según la crítica, Ocampo emergió en el campo cultural de los años treinta como una voz alternativa a esa ideología de la domesticidad. Victoria está al tanto de las luchas feministas por la reivindicación de los derechos civiles y políticos de las mujeres: la reglamentación del trabajo femenino y su derecho a obtener por él un salario justo; el reconocimiento de los bienes personales propios de las mujeres, de manera independiente de los de sus esposos; el derecho a la patria potestad sobre los hijos; el combate contra la prostitución femenina. La investigadora hace referencia, al finalizar este apartado sobre feminismo, al número especial que *Sur* le dedicó a *La mujer*, en 1971, y cómo Victoria vio cumplido su sueño, largamente aplazado por la resistencia de sus colegas varones, de publicar un número referido a la emancipación de la mujer.

Laura Arnés, en su artículo «Afectos y disidencia sexual en Sur: Victoria Ocampo, Gabriela Mistral y cía.» (2017), analiza cómo, frente a una cultura heterosexista, *Sur* dio lugar a una red afectiva y literaria, feminista y disidente. Hay que tener en cuenta que estos temas eran poco frecuentes en las primeras décadas del siglo XX y, en este sentido, la fundación, en 1933, de la editorial, que llevó el mismo nombre que la revista, fue de avanzada. Allí se publicaron, entre otros, *Orlando*, de Virginia Woolf, en 1938, con traducción de Jorge Luis Borges; *Las criadas*, de Jean Genet, en 1959, traducida por Silvina Ocampo y José Bianco. En el número 222 de *Sur*, se incluyó «El artista preso», de Albert Camus (1953, pp. 2-7) sobre la prisión de Oscar Wilde y, en 1961, *El destino del homosexual. A través de la vida de Oscar Wilde*, de Robert Merle, con traducción de Marcos Fingerit. En 1959, Enrique Pezzoni tradujo *Lolita*, de Nabokov, que también fue censurada como la versión original.

Para Arnés, el número 259 de *Sur* funciona como una «bisagra en cuanto a su posicionamiento con respecto a la homosexualidad y su relación con la literatura» (2017, p. 156) a partir de los escritos de Murena, «La erótica del espejo», y del cuento de Juan José Hernández, «El disfraz». Posteriormente, da cuenta de otros textos y de autores que fueron publicados por *Sur*, entre ellos, Alejandra Pizarnik y José Bianco, y de las traducciones que se realizaron en torno a temáticas de sexualidades disidentes. Para la autora, no solo es importante tener en cuenta los materiales que la editorial introdujo, las traducciones que se realizaron y las discusiones que se produjeron dentro de la misma revista, sino también la posibilidad de tornar visibles desvíos de una cultura fuertemente heterosexista.

En la segunda parte de su trabajo, se dedica a estudiar el vínculo que se estableció entre la fundadora de *Sur* y la escritora chilena Gabriela Mistral, con la que mantuvo una asidua correspondencia durante más de treinta años. Arnés va rearmando una red de relaciones que conecta a Gabriela Mistral con Doris Dana, que acompañó a la poeta hasta su muerte y que fue su pareja desde 1946; la mexicana Palma Guillén que habría sido pareja de Mistral y otras mujeres que la conocieron: Louise Crane y su pareja Victoria Kent y María de Maeztu —feminista militante—, quien presentó a Victoria a Mistral y a Kent; con todas ellas, se relacionó Victoria Ocampo y algunas publicaron en *Sur*.

Este artículo, que sigue la misma línea de investigaciones anteriores de Arnés, da cuenta de cómo «el canon moderno está atravesado por textualidades, cuerpos y deseos sexualmente disidentes [...] y por narrativas —variadas y disímiles— que modificaron las percepciones sobre la sexualidad» (2017, p. 158). Su abordaje de trabajos de Mistral y de Ocampo, la incorporación de textos en la revista que se apartaban de la heteronormatividad, así como las traducciones de algunos de los autores y autoras editados ponen en evidencia, para la crítica, que *Sur* dio cabida a otros tipos de afectividad que las palabras pusieron de manifiesto.

Tania Diz realiza una profunda reflexión en «Lo viejo y lo nuevo que trae el feminismo en *La mujer* (*Sur*, 1970-1)» (2019), sobre los sentidos y las lecturas que, sobre el feminismo, pueden realizarse en el volumen especial dedicado a la cuestión de «la mujer». Para ello efectúa un recorrido sobre la mirada de Ocampo y de otras militantes en relación con la historia del feminismo. Estudia, luego, las diferentes perspectivas feministas que se evidencian en los artículos publicados en el volumen para cerrar con el análisis de las respuestas a una entrevista realizada a mujeres de distintas áreas de la cultura, que muestran posturas antagónicas en lo referido a la toma de conciencia del feminismo o a la adhesión al pensamiento masculino universal. La investigadora recuerda que este número fue anterior a la publicación de dos revistas emblemáticas atravesadas por las lecturas del feminismo norteamericano: *Persona y Somos*. Analiza, asimismo, la participación de María Rosa Oliver y María Luisa Bemberg, quienes habían respondido a la encuesta en ese número especial de *Sur*. Diz confirma que Ocampo no desconocía las discusiones internas dentro del mismo feminismo y que había leído a las feministas anglosajonas y norteamericanas. Recorre, luego, momentos autobiográficos de Victoria para observar la manera en que fue armando su propia genealogía femenina, anclada en Águeda, mujer de origen guaraní de la que descendía su familia. Observa, además, que no pasa desapercibida la presencia de Virginia Woolf en todo el volumen. La autora destaca el valor de las exposiciones de Alicia Moreau y de María

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Rosa Oliver, en las que hacen referencia a la necesidad de que la vida social se modifique y se tengan en cuenta aspectos que coinciden con las demandas feministas: cuestiones referidas al trabajo, la desigualdad sexual, la discriminación, la participación femenina en política, entre otras.

Al finalizar su artículo, Diz se explaya sobre el legado dejado por victoria Ocampo y cómo su costado transgresor fue retomado por otras escritoras y artistas. La publicación de este número especial de *Sur* sobre «la mujer» se adelantó a lo que serían «los estudios de género» o «los estudios de la mujer», al darles voz a quienes habían ocupado roles no tradicionales y al realizar entrevistas a mujeres para que reflexionaran sobre su propia condición. Concluye la investigadora: «La operación de Ocampo es la de evadir la coyuntura política nacional y dejar sentadas las demandas del feminismo *desde afuera*, hasta que germinen en la Argentina del siglo xxi» (2019, p. 285).

Por último, nos referiremos brevemente al libro de José Amícola, *El poder-femme: Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Victoria Ocampo* (2019). En él aborda, en el capítulo tres en especial, el aporte de la revista *Sur* a la cultura. Analiza el número 329, dedicado a la compilación de textos ensayísticos: «Primera Antología de Ensayos», en el que se recogen las participaciones de escritores nacionales e internacionales que estaban en la consideración de la directora, pero deja ver que ella es la única mujer que participa en él.

Amícola reflexiona, luego, sobre la compleja relación de Victoria con el existencialismo debido a que mantuvo una relación fluida con Camus, no así con Sartre y con Beauvoir. Esto, para el crítico fue relevante en lo que él considera la declinación del rol de la revista como faro cultural, ya que Victoria no modernizó su pensamiento y no continuó con la línea progresista que había caracterizado los primeros años de la publicación; esto queda demostrado en el hecho de que Ocampo no tuvo en consideración la edición de *El Segundo Sexo* (1949), de Simone de Beauvoir. A esto se sumó la no comprensión y aceptación por parte de la directora de los movimientos vanguardistas, ya que demostró una posición más conservadora. Amícola analiza, luego, la mirada de Ocampo sobre el psicoanálisis freudiano y lacaniano, el teatro moderno, el surrealismo y realiza un detallado recorrido por los distintos escritores que la fueron influenciando a lo largo de la existencia de *Sur*.

Al referirse al vínculo intelectual y de amistad con Virginia Woolf, le critica a Ocampo el no haber tomado modelos nacionales de un incipiente feminismo en el siglo xix, como el de Juana Manuela Gorriti. Amícola considera que es el deslumbramiento por lo europeo lo que lleva a Ocampo a autopercibirse como inmersa en un «vacío» cultural sudamericano.

El autor del ensayo aborda, en otro apartado, las cartas cursadas entre la directora y grandes personalidades, las que fueron publicadas después de su muerte, en el número 347, de 1980. Destaca allí el interés de la editora por relacionarse con figuras masculinas fuertes en el campo cultural. Para Amícola, Victoria adhirió a un feminismo «nominal», debido a la formación que había recibido de sus institutrices, con una fuerte impronta europea y una mirada patriarcal. No obstante lo afirmado por Amícola, no debemos olvidar el vínculo que estableció con escritoras y con artistas sudamericanas y europeas, que son la base de nuestra investigación.

Se refiere luego a *La rama de Salzuburgo*, el tercer tomo de la *Autobiografía*, de Victoria Ocampo. Considerado uno de los textos más leídos de la autora, para Amícola recupera, en él, los recuerdos de un «amor-pasión [...] fuera de las convenciones sociales y tabuizado como adúltero», que difiere «de las rememoraciones anteriores de otras autobiografías femeninas, dado que ninguna mujer de su clase había llegado tan lejos en la confesión amorosa que la comprometiera de esa manera» (2019, p. 140).

Por último, cierra el capítulo con una mirada general sobre la revista. No deja de reconocer que el gran mérito de *Sur* fue el de haberse convertido en «trampolín para la renovación de la literatura argentina» (2019, p. 252). Tal el caso de la publicación y la difusión que la obra de Jorge Luis Borges tendría en el exterior gracias a la labor de escritores, de periodistas y de compiladores que habían leído sus textos en *Sur*.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Como dijimos al comienzo de este apartado sobre las miradas de la crítica, se trata solo de un recorrido parcial que es revelador en cuanto a la vigencia de *Sur* y el gran emprendimiento cultural y editorial que llevó adelante Victoria Ocampo. De igual forma, el marco conceptual presentado da cuenta de los estudios que van surgiendo en torno a ella a la luz de nuevos enfoques teóricos.

La Defensa de la Mujer en Palabras de Victoria Ocampo

Este tema, al que hemos hecho referencia a través de la mirada de algunos de los críticos antes reseñados, es de vital importancia para el proyecto de investigación que estamos desarrollando en la Universidad del Salvador. Como ya señalamos, desde muy joven, Victoria demostró su interés por la defensa de los derechos de las mujeres, ejemplo de ello es la aceptación, en 1936, de la presidencia de la Unión Argentina de Mujeres, institución creada ese mismo año. El hecho es de gran trascendencia, pues el accionar de esta asociación estuvo orientado a la defensa de los derechos civiles y políticos de las mujeres. No escapa a los biógrafos de Ocampo que por esa época había tomado contacto con Virginia Woolf, defensora de un lugar propio para la mujer no solo en la sociedad, sino también en la cultura. Estos movimientos de concientización y de lucha por el lugar de las mujeres en la sociedad ya habían comenzado tanto en Europa como en los Estados Unidos. Las mujeres buscaban espacios en los que visibilizar sus pensamientos y sus actividades, luchaban por sus derechos y comenzaban a transgredir ciertas convenciones sociales en torno a la familia y el matrimonio.

Para reseñar algunos de los trabajos de Victoria Ocampo en este sentido, recordamos un primer artículo que se publicó en el diario argentino *La Nación*, 29 de julio de 1936, con el título «La mujer, sus derechos y sus responsabilidades», que luego sería reeditado en *Testimonios. Segunda Serie 1937-1940* (1984 [1941]). Con esa misma finalidad, Victoria Ocampo utilizó el espacio que le brindaba la realización de una conferencia radiofónica simultánea entre la Argentina y España: «La Mujer y su expresión». En ella, no solo formuló su pensamiento, sino que envió un mensaje a las mujeres de ambas naciones alentándolas a tener una voz propia frente a la postura monológica masculina. Asimismo, las exhortó a alcanzar la autorrealización a través de la formación, del estudio y de la expresión por medio de la escritura. Ambos textos fueron publicados por la revista *Sur* y tuvieron amplia difusión.

Escribió otros ensayos, entre los que mencionamos: «Pasado y presente de la mujer», de 1967, en *Testimonios*. *Séptima Serie 1962-1967*. Otro de capital importancia es «La trastienda de la historia», en *La mujer, Sur revista bianual*, 326-327-328, 1970. Como se observa, este último integra el volumen especialmente dedicado a La mujer, que Ocampo quería publicar desde hacía muchos años, al que el consejo editorial se resistía. En ese momento, 1970, la publicación ya era bianual, de allí que reuniera tres números en un solo volumen. Entre algunas de las destacadas colaboraciones citamos, además de la de su directora, las de María Rosa Oliver, Alicia Moreau, Alicia Jurado, Mildred Adams, Nancy Hollander, Françoise Parturier.

Si analizamos sintéticamente la estructura de este número, observamos que presenta «Encuestas sobre el status de la mujer en nuestra sociedad» (1970, pp. 169-171). En otro apartado, se plantea la encuesta «Qué piensa la mujer —de quince a treinta y cinco años— de su papel en el mundo, destino y responsabilidad» (1970, pp. 172-173). Se trata de cincuenta y tres preguntas que deben ser respondidas anónimamente, por escrito y sin que intervengan entrevistadoras, como se aclara en nota al pie. A continuación, se realiza un «Cotejo de las respuestas» (1970, pp. 174-180) y se presentan los resultados del cuestionario elaborado, especialmente, para ese volumen. Todo este material cobra un valor documental muy relevante para nuestro proyecto, ya que se tratan temas como el trabajo, la religión, la política, los prejuicios, los preconceptos sexuales, la educación, la soltería y el matrimonio, la igualdad con el hombre, los prejuicios sociales y la imagen femenina de sí misma. Posteriormente se muestran, a manera estadística, los resultados de la encuesta efectuada a setenta y cuatro mujeres de la Argentina (1970, pp. 181-192). A más de cinco décadas de presentado al público, estos testimonios nos permiten indagar, analizar y comprender el rol de la mujer en esos años.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Por último, se realizan «8 preguntas a escritoras, actrices, mujeres de ciencia, de las artes, del trabajo social y del periodismo» (1970, pp. 193-253). Se publican, luego las respuestas, firmadas por las entrevistadas, entre las que podemos citar a las escritoras Margarita Aguirre, Mirta Arlt, María Angélica Bosco, Silvina Bullrich, Susana Calandrelli, Celia de Diego, María Esther de Miguel, Renata Dongui-Halperin, Inés Field, Julieta Gómez Paz, Adela Grondona, Beatriz Guido, Haydée Jofré Barroso, María Hortensia Lacau, Luisa Mercedes Levinson, Jorgelina Loubet, Marta Lynch, Martha Mercader, Manuela Mur, Alejandra Pizarnik, Victoria Pueyrredón, Leda Valladares, María Esther Vázquez, Noemí Vergara de Bietti y María de Villarino; las actrices Norma Aleandro, Amelia Bence, Milagros de la Vega, Delia Garcés, Tita Merello y Soledad Silveyra; las profesoras Aída Barbagelata, María Renée Cura, Elena Pezzoni, María Rivera de Payró y Josefa E. Sabor; las educadoras Leticia y Olga Cossettini; las periodistas Odile Baron Supervielle, Mónica Mihanovich, Marie Pascal y Celia Zaragoza; la cineasta María Luisa Bemberg; la pintora Norah Borges; las científicas Sonia Brieux de Salem, Adela Martínez Canaveri y Eugenia S. de Lustig; la psicóloga Eva Giberti y la abogada Alicia M. Justo.

Como se puede observar, muchas de ellas han trascendido sus profesiones y siguen estando presentes con sus opiniones y su actuar. Otras, menos nombradas en el siglo XXI, merecen estudios que las den a conocer.

Voces Femeninas en la Revista Argentina Sur (1931-1992)

Ya esbozada la posición de Victoria Ocampo con respecto a la situación de la mujer y a partir de algunos de los abordajes antes expuestos, que constituyen parte de nuestro marco teórico, decidimos, con la doctora María Rosa Lojo, un grupo de colegas y alumnos, llevar adelante una investigación sobre la presencia femenina en la totalidad de los números publicados por *Sur*, trescientos setenta y dos, durante sesenta y un años.

Nos planteamos como objetivos generales ampliar el horizonte de conocimiento sobre la obra y el contexto de producción de escritoras, periodistas y artistas que colaboraron en *Sur*; rescatar a mujeres que fueron objeto de reseñas, artículos críticos e investigaciones y poner énfasis, en especial, en autoras y en artistas argentinas y latinoamericanas presentes en la revista.

De allí la necesidad, como objetivos particulares, de relevar, en todos los números de *Sur*, la presencia de esas voces femeninas, en particular, las latinoamericanas; indagar sobre la representatividad de estas mujeres como objeto de estudio a lo largo de la publicación y en los estudios actuales, con la finalidad de dar a conocer aspectos de la trayectoria individual de las autoras no tenidas en cuenta en el canon. Para llevar adelante estos objetivos, nos planteamos analizar las innovaciones, los debates ideológicos y sus intervenciones disruptivas en las sociedades de sus épocas; reconocer los aportes presentes en sus obras en relación con las problemáticas de género y acreditar el rol y la presencia de estas escritoras y artistas en el campo cultural del período estudiado.

De un primer relevamiento de los trescientos setenta y dos números editados, que fueron publicados con distinta regularidad entre 1931 y 1992, hemos podido confirmar que hay más de ciento cincuenta voces femeninas, de las cuales, la mitad, aproximadamente, es latinoamericana. Solamente a efectos de graficar lo antes expuesto, confirmamos la presencia de Ana María O'Neill, de Puerto Rico; de Julia Rodríguez Tomeu y de Graciela Palau de Nemes, de Cuba; de Elena Garro y de Esperanza Figueroa, de México; de Gabriela Mistral, de María Luisa Bombal y de Marta Brunet, de Chile; de María Luisa Bastos, de Sara de Ibáñez, de Clara Silva y de Susana Soca, de Uruguay; de Angélica Mendoza y de Blanca Varela, de Perú.

Y entre las argentinas, además de su fundadora y directora, contamos —sin citarlas a todas en forma exhaustiva y sin privilegiar la cantidad de participaciones— con las colaboraciones, a través de los años y de distintos géneros —narrativa, lírica, ensayo, comentarios sobre teatro, cine y exposiciones artísticas, reseñas, artículos periodísticos, cartas— de Alicia Alonso, de Ana María Barrenechea, de Ana M. Berry, de Ivonne Bordelois, de Estela Canto, de Beatriz de Nóbile, de Alicia Dujovne Ortiz, de Virginia María Erhardt, de Mika Etchebehere, de Sara Gallardo, de Alicia Jurado, de María Elena Lasala, de María Rosa Lida, de Pilar de

Lusarreta, de Sylvia Molloy, de Alicia Moreau, de Silvina Ocampo, de María Rosa Oliver, de Olga Orozco, de Elvira Orphée, de Alejandra Pizarnik, de Marta E. Samatán, de Fryda Schultz, de María Isabel Siracusa y de María Elena Walsh. No citamos a las escritoras norteamericanas y las europeas por no ser objeto del presente proyecto.

Esta aproximación inicial nos permitió corroborar que existía una base sólida a partir de la cual estructurar nuestra investigación. Como ya adelantamos, no se trata solo de realizar una cuantificación estadística de la participación femenina en la revista, sino de rescatar algunas de esas voces, varias de ellas hoy casi desconocidas, abordarlas desde nuevos enfoques teóricos, pensarlas en el contexto cultural, social y político en el que produjeron sus obras y reflexionar sobre sus inscripciones genérico-sexuales. Los mismos lineamientos guían los trabajos sobre otras autoras y artistas cuyas trayectorias son más reconocidas, pero que siguen planteando desafíos interpretativos y alientan nuevas perspectivas de análisis.

La pluralidad de voces presentes en *Sur* nos permite avizorar la construcción de un nuevo espacio de investigación literario-cultural que, a partir de un amplio campo de estudios y desde diferentes disciplinas, se constituya en puente entre estas voces recuperadas y las nuevas generaciones. La figura señera de Victoria Ocampo, en los diferentes roles que desempeñó: escritora, ensayista, traductora, editora y mecenas de la cultura, no opaca las producciones y las participaciones de otras escritoras y artistas, tanto en *Sur* como en otras publicaciones y medios nacionales y extranjeros. Este es nuestro desafío.

Referencias Bibliográficas

Amícola, J. (2019). *El poder-femme: Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Victoria Ocampo.* La Plata: EDULP.

Arnés, L. (2017). Afectos y disidencia sexual en Sur: Victoria Ocampo, Gabriela Mistral y cia. *Badebec 6* (12), 154-167.

Diz, T. (2019). Lo viejo y lo nuevo que trae el feminismo en *La mujer .Sur*, 1970-1). *Feminismo/s 34*, 265-287.

Gramuglio, M. T. (1983). «Sur»: constitución del grupo y proyecto cultural. Dossier: la revista «Sur». *Punto de vista*, 17, 7-9.

King, J. (1989). *SUR. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura* (1931-1970). CDMX: Fondo de Cultura Económica.

King, J. (1990). *SUR* y la cultura argentina en la década del treinta. *América: Cahiers du CRICCAL,* 4-5, *Le discours* culturel dans les revues latino-américaines de l'entre-deux guerres *1919-1939*, 381-391.

Ocampo, V. (1931). Carta a Waldo Frank. Revista *Sur,* 1, 7-18.

Ocampo, V. (1931-1992). Revista *Sur*. Buenos Aires: Editorial Sur.

Ocampo, V. (1970-1971). La mujer. Revista *Sur*, 326, 327, 328, 169-253. Buenos Aires: Editorial Sur.

Ocampo, V. (2000). Las noches de Ítaca (1973). Eduardo Paz Leston (ed.). *Testimonios. Series sexta a décima*. Buenos Aires: Sudamericana.

Oliver, M. R. (1969). *La vida cotidiana*. Buenos Aires: Sudamericana.

Ortega y Gasset, J. (1957). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Revista de Occidente.

Pasternac, N. (2002). Las escritoras en la revista Sur: un ejercicio de recuperación de la memoria literaria. *Iztapalapa* 52, 288-301.

Queirolo, G. (2009). Victoria Ocampo (1890-1979): cruces entre feminismo, clase y élite intelectual. *Clío y Asociados*, 13. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Sarlo, B. (1983). La perspectiva americana en los primeros años de «Sur». *Punto de vista,* 17, 10-12.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Notas

* Doctora en letras por la Universidad del Salvador (USAL, Argentina).Profesora titular de Literatura Argentina e Iberoamericana y de los Seminarios de Literatura Argentina e Iberoamericana de la USAL. Correo electrónico: mguidott@usal.edu.ar

PDF generado a partir de XML-JATS4R

DOSSIER

VICTORIA OCAMPO Y EL TEATRO: ¿UN AMOR FUGAZ?

Montes Welch, Marcos

Marcos Montes Welch
marcosmonteswelch@gmail.com
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 68, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 05 Noviembre 2021
Aprobación: 15 Febrero 2022

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2603316007/

Resumen: La gran escritora y personalidad cultural Victoria Ocampo (1890-1979) tuvo una vocación temprana de actriz de teatro. Con los años, su aporte al medio escénico argentino logró una importante dimensión, hoy día casi ignorada. Fue directora del Teatro Colón y hasta actuó en su escenario —como en el del teatro Municipal de Río de Janeiro o el del *Communale* de Florencia—. Facilitó el acceso de sus compatriotas al teatro de vanguardia europeo (Osborne, Camus) a través de sus propias traducciones, incluyó una columna de crítica teatral en su famosa revista *Sur* y hasta dio a conocer dos textos dramáticos propios. El presente estudio repasa estas facetas, y recupera y discute su desempeño como actriz recitante y como dramaturga.

Palabras clave: Victoria Ocampo, Teatro, *La laguna de los nenúfares*, *Habla el algarrobo*.

Abstract: *Writer and cultural entrepreneur Victoria Ocampo (1890-1979) first wanted to become an actress. Later on, she provided the local drama with plays and a few translations — mostly overlooked to this day. She became a chairwoman in Teatro Colón and even perfomed there, as well as in Rio de Janeiro (Teatro Minucipal) and Florence (Communale). She brought Camus's and Osborne's works to Argentina, and set a theatre review column in her famous* Sur *magazine. These pages go over her work and discuss her own performances and playwrighting.*

Keywords: *Victoria Ocampo*, *Drama*, La laguna de los nenúfares, Habla el algarrobo.

Introducción

Mucho se ha escrito y mucho sabemos ya acerca de Victoria Ocampo. Existen numerosas biografías y ensayos sobre su trabajo y su rol de intelectual durante el siglo XX. A esto se suman los seis tomos de sus memorias, las diez partes de sus *Testimonios* y los epistolarios con los intelectuales sobresalientes de su generación. Sin embargo, para alguien que se inició en el mundo del arte como una aspirante a actriz, su aporte al teatro nacional no ha concentrado atención. Aunque no fue ese, en definitiva, el lugar en que Ocampo desplegó su máxima capacidad (captada por el mundo de las Letras y de la difusión cultural), no es desdeñable su efecto en el panorama escénico.

Este trabajo se enfoca en el desempeño de Victoria como traductora; como editora de obras de teatro; como actriz recitante y como dramaturga. Para ello, se basa en los testimonios de sus contemporáneos, de sus biógrafos y en los textos autorreferenciales de la escritora. Propone, finalmente, que su relación con el teatro

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

excede el deslumbramiento y los escarceos juveniles (que postulan sus biógrafos), y se extiende por décadas, siempre con interés renovado.

Su Aporte como Traductora

La mayor contribución de Victoria Ocampo al medio teatral de su país fue, sin dudas, la versión en español de obras extranjeras: la movía a esto, como ella repetía, su deseo de contagiar el entusiasmo por determinado autor. No solo ella hizo este trabajo; varios colaboradores suyos se volcaron también a la traducción dramática. Entre ellos, sobresale especialmente José Bianco (1908-1986).

Los especialistas podrán evaluar la fidelidad o la libertad con que Ocampo llevó al español las creaciones de John Osborne, Graham Greene o Albert Camus. Los historiadores teatrales estudiarán la incidencia que sus versiones lograron en los teatros de Buenos Aires. Según Paz Leston (testimonio personal, marzo de 2020), el cambio paradigmático del español coloquial —fosilizado en las adaptaciones corrientes hasta aquel entonces de León Mirlas (1907-1990) y de María Luz Regás (1916-1984), y que los integrantes del grupo Sur revitalizaron— aseguró, a las puestas comerciales, un fuerte impacto en las décadas de 1950 y de 1960. A lo largo de aproximadamente treinta años, Ocampo dio a conocer:

- De Albert Camus: *Calígula* (1946), *Réquiem para una reclusa* (1957) y *Los poseídos* (1960).
- De Colette y Anita Loos: *Gigi* (1946).
- De Graham Greene: *El cuarto en que se vive* (1953), *La casilla de las macetas* (1957), *El amante complaciente* (1959), *Tallando una estatua* (1965), *La vuelta de A. J. Raffles* (1976).
- De John Osborne: *Recordando con ira* (1958). (Este libro neovanguardista tuvo gran repercusión en la Argentina y mereció tres ediciones, como indica Pelletieri [2001, p. 329], en 1958, 1960 y 1971).
- De Dylan Thomas: *Bajo el bosque de leche* (con Félix della Paolera) (1959).

No solo Victoria tradujo estos trabajos, sino que, además, los publicó en su propia editorial, Sur, corriendo con todos los riesgos económicos. *Recordando con ira* fue un gran éxito que protagonizó Alfredo Alcón en 1958[1]. La traducción de *Bajo el bosque de leche* fue utilizada muy recientemente, en una puesta en el Teatro San Martín (2017), y la de *Calígula*, en 2008, en el *Palais de Glace*.

La Crítica Teatral en la Revista Sur

Ocampo fue una espectadora fiel de cuanta compañía extranjera pisase suelo argentino. No puede decirse lo mismo respecto del teatro nacional, que no le despertaba simpatía. Tampoco, en los primeros años, se relacionó con actores, salvo algunos extranjeros. Según Jorge Cruz (2020, testimonio personal), en las épocas iniciales de *Sur*, se favorecía un teatro de ideas; el tipo de texto que uno lee como un trabajo literario, en la intimidad de su casa. Por esa razón, abundan, en la revista, las reseñas de obras dramáticas publicadas. Nos sorprende ver, en la columna denominada «Teatro», a críticos como Alicia Jurado o Jorge Luis Borges. Se debe a que solo evaluaban los textos escritos. Entonces, el teatro nacional padecía la falta de autores, y los vaivenes políticos condicionaban la permanencia en cartel de las obras. Los artistas no eran «gente de escuela»; sobresalían los intuitivos y los improvisadores. Nada estaba más lejos del concepto de superación que Ocampo pregonaba, y la gente de las tablas era entendida como una parte inculta del medio artístico. Muy en las antípodas estaban los músicos, sobre todo los que ejecutaban repertorio clásico. Fueron bendecidos con reseñas y con comentarios desde los albores mismos de la revista. También las artes plásticas tuvieron un lugar preferencial.

En 1960, «[Héctor] Murena [nuevo secretario de redacción de la revista] dijo que el teatro debía ocupar un lugar fijo en una revista de cultura y me llamó para colaborar allí» (Cruz, 2020, testimonio personal). A partir

de esa fecha, aparecen las críticas de espectáculos nacionales y se sigue el trabajo de los dramaturgos locales, como Eichelbaum, Gorostiza y otros. Manuel Peyrou y Ernesto Schóo, entre varios estudiosos, engruesan la lista de reseñadores. A este respecto, resulta una introducción abarcadora el resumen que propone Liliana López (2006) en su tesis de doctorado. En lo que atañe a la propia Victoria, no figura en esta nómina, aunque sí fue una peculiar crítica y comentarista de cine, que le valió póstumamente la publicación de un volumen titulado *Victoria Ocampo va al cine* (Paz Leston, 2015), y que no corresponde analizar en este estudio.

Victoria, Aspirante a Actriz

Según nos cuenta María Esther Vázquez (2000), a los quince años, Victoria fue a ver una compañía francesa llegada a Buenos Aires. El director era el gran Constant Coquelin, y se representaban obras clásicas y modernas. En su elenco, se contaba Marguerite Moreno, de quien se decía que tenía mejor dicción que Sarah Bernhardt. Quiso la inmensa suerte que, después de ver casi todas las funciones de esta renombrada actriz, Victoria se enterase de que la Moreno se quedaría en el país por unos meses. Los padres le permitieron estudiar declamación con ella, pero a cambio de una promesa: no debía ilusionarse pensando que ese sería el camino de su vida. El teatro y quienes trabajaban en él eran de naturaleza disoluta para ellos.

Las clases combinaron la felicidad de aprender el oficio de la declamación con la tortura de saberlo de antemano un amor abortado: nunca se animaría a contradecir a sus padres. Antes de los diecisiete años, Victoria se sentía una fracasada en la vida por renunciar a la que creía su vocación. A su amiga Delfina Bunge le escribe lo siguiente: «Nací para actuar. Llevo el teatro en la sangre. Soy una gran artista y sin el teatro no tengo alegría ni paz. Es mi vocación. El *farniente* al que estoy condenada [por su clase social alta] me mata» (Vázquez, 1991, pp. 36-37).

Marguerite Moreno siguió implacable con sus clases, pero entendió que Victoria no llegaría a romper los mandatos familiares, pese a su don para el escenario. Llegó a advertirle, cuando la vida de Ocampo se encaminaba hacia el matrimonio, que un marido era la condena para su aspiración de actriz. Pero Victoria, a los veintidós años, no pudo evitar el destino que la familia le había trazado. Casada con Luis Bernardo de Estrada, partió en barco a su luna de miel en Europa. A bordo, descubrió una carta que el flamante esposo le mandaba a su suegro, donde le recomendaba que no se preocupase por las veleidades artísticas de la muchacha: en cuanto fuera madre, olvidaría todas esas locuras. Esto provocó aquella queja fulgurante de Victoria: «me casé con un traidor» (Vázquez, 1991, p. 61).

Le Roi David

De este modo, el teatro y Marguerite Moreno quedaron atrás. En París, Victoria asistió al escandaloso debut de la obra musical *La consagración de la primavera*, de Igor Strawinsky (1882-1971). Quedó tan impactada por la música y por las reacciones de la audiencia que, al día siguiente, compró la partitura y empezó a practicarla en el piano que había en su hotel. Le confió en carta a su amiga Delfina que lo que más amaba era la música.

Este amor y la actuación llegaron a combinarse de la mano del suizo Ernest Ansermet (1883-1969), director de orquesta que visitó la Argentina para dirigir la formación de la Asociación del Profesorado Orquestal (APO). El notable músico la invitó a participar como recitante de *Le roi David*, obra de Arthur Honegger (1892-1955). El dominio total de la lengua francesa y su formación como actriz, además de sus aptitudes musicales, transformaban a Victoria en la candidata ideal. Hasta este momento, sus intervenciones artísticas se habían visto ceñidas a dos espacios fuera de su casa y siempre en compañía de su propio núcleo social: la Sociedad Cultural Diapasón[2], en la cual era activa participante, y Amigos del Arte[3], una

asociación en que también se desempeñaba la escritora María Rosa Oliver (1898-1977) con su grupo de teatro experimental.

El estreno de *Le roi David* fue el 29 de agosto de 1925 en el teatro Politeama[4]. El evento se repitió al año siguiente, el 28 de agosto de 1926. Los medios hablaron de su pronunciación emocionada, el arte con que supo decir sus palabras y de su «dicción francesa perfecta y expresiva», «intensamente dramática en la parte de la invocación» (Corrado, 2007, p. 47). Este crítico señala lo siguiente:

> ... para Victoria, esta fue una ocasión extraordinaria de reunir en un acto único y prestigioso sus intereses y capacidades: la declamación, la solvencia en la que considera su lengua materna —el francés—, la música y en especial la música contemporánea. Lo hace con prudencia: el papel del narrador requiere aquí solo por momentos sincronías estrictas con la estructura musical, por lo cual no se expone demasiado en lo referido a las exigencias específicamente musicales. De la sala de Amigos del Arte, donde recita poemas en esos años, salta al escenario del Politeama, en un acto consagratorio por el cual ingresa en la práctica musical misma ligada a la introducción de la modernidad en Buenos Aires, en coherencia con sus acciones en el mismo sentido desde el mecenazgo y la gestión (Corrado, 2007, p. 47).

La gran música tenía reservada otra oportunidad para que Victoria subiese al escenario. Pero faltaba una década para esta segunda ocasión. Mientras tanto, la escritora integró el directorio del teatro Colón junto con Juan José Castro, amigo personal, y fundó la revista *Sur*.

Perséphone

En 1932, en París, su amigo Ansermet le llevó de visita a Igor Strawinsky (1882-1971), de quien pudo ver, dos años después, *Perséphone* en Londres. Esta obra moderna había sido encargo de una famosa bailarina, la ucraniana Ida Rubinstein (1883-1960), que hacía un recitado de tremenda exigencia en cuanto a ritmo e intervenciones, ya que debía obedecer a la batuta como un instrumentista más. Aquella función resultó una experiencia conmovedora para la escritora argentina: abrigó la esperanza de poder actuar un día cubriendo el rol de la Rubinstein. Y, en efecto, esto se logró un tiempo después, en Buenos Aires.

Habían pasado diez años desde su actuación en *Le roi David*. Para 1936, Victoria era la directora de *Sur* desde hacía un lustro y se había afianzado como una editora relevante en el medio intelectual argentino, admirada y visitada por los mejores escritores del mundo. También había publicado artículos en los periódicos tradicionales y algunos libros: el ensayo *De Francesca a Beatrice*, la «fábula escénica» *La laguna de los nenúfares* (ambos en Europa) y el primer tomo de sus *Testimonios*. Definitivamente, Ocampo había ganado un lugar en la opinión general como persona de la cultura.

El nuevo director del teatro Colón, que había accedido al cargo después de la dimisión de la misma Victoria y de Juan José Castro, fue renuente a contratarla cuando Strawinsky propuso su nombre para el papel de recitante. Ella se quejó: alumna de Marguerite Moreno (experta en «el decir») y recomendada por Louis Jouvet y por Jacques Copeau (a cargo de la *régie*), encontraba absurdo que sus compatriotas desconfiaran de su capacidad y la censuraran. Felizmente, el asunto se resolvió, aunque con muy poca anticipación para ensayar un trabajo tan difícil.

El debut de *Perséphone* fue el 17 de mayo de 1936 en el primer coliseo argentino. En cuanto a las críticas, esta vez, la prensa se dividió en dos: los medios tradicionales (*La Nación*, *La Prensa*) admiraron su arte; los de vanguardia lo tomaron con sorna, reprochándole un excesivo énfasis comparado con la cautela y la sobriedad de Rubinstein. Poco después, en junio, repitió funciones en el Teatro Municipal de Río de Janeiro. Y tres años después, en 1939, participó del *Maggio Musicale Fiorentino* en el Teatro Comunal de Florencia. En Italia, Strawinsky ya confiaba de tal modo en la solvencia de Victoria que, dadas las dimensiones del escenario, la ubicó en un lugar desde el cual ella casi no podía verlo. La recitante inició la función con tremendo nerviosismo, pero esto se revirtió:

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> En cuanto empecé a flotar en las grandes olas de la música, no me importó del público ni de Strawinsky. Me dejé llevar por esa marea que me envolvía y de la que yo formaba parte. [...]. Cuando llegamos a la última página [...] sentí que acababa de vivir como una hora fuera del mundo. Que había escapado, durante ese tiempo, a no sé qué ley de gravedad (Ocampo, 2000, p. 142).

Sin que lo supiera en aquel momento, esa sería su despedida de la obra. La Asociación Wagneriana, subsidiada por el Estado Argentino, programó nuevamente *Perséphone* en 1954, pero, en ese período, el peronismo prohibía la participación de Ocampo en eventos públicos.

Un Cambio de Rumbo

Victoria había experimentado ya la alegría, el susto y la libertad de actuar sobre un escenario y en teatros de renombre junto a los músicos más destacados. Había recibido críticas buenas y malas y —lo que era más importante— había llegado a justificar para sí misma que ese rol era lo que más disfrutaba en la vida. Hasta el dramaturgo francés Albert Camus la escuchó recitar Baudelaire y había encontrado su arte elocutivo «admirable», según consignó en su diario (Paz Leston, 2019).

No fue, sin embargo, aquella velada florentina su despedida del mundo del teatro, que aún le reservaba sorpresas agradables y muchos ensayos a los que asistió como traductora y consejera. Pero ya no se la requeriría como intérprete. Con una vida llena de logros, no es lícito considerar esta breve carrera de actriz como una frustración, pese a que alguna vez confesó: «*La Perséphone* es el recuerdo más dolorosamente feliz de mi vida. Digo dolorosamente porque hubiese deseado seguir haciendo esa clase de cosas, que es lo que mejor he hecho en mi vida» (Ruiz Guiñazú, 2010, p. 27).

A partir de entonces, Victoria se volcó a su vida de autora y encontró su mejor comunicación en la palabra escrita. Y cuando intentó abrazar el teatro a través de sus obras, nuevamente la palabra escrita triunfó sobre el arte de la actuación.

Primer Intento Dramatúrgico y el Problema del Idioma

La escritora publicó, en vida, muchos volúmenes entre ensayos, traducciones y sus series de *Testimonios*. Las seis partes de su *Autobiografía* fueron dadas a conocer póstumamente. Año tras año, florecen, en las librerías, nuevas compilaciones de sus escritos o entrevistas más las innumerables cartas que escribió. Según ella repetía, el talento del «escritor creador» no le había sido otorgado: solo podía hablar de sí misma en su relación con el mundo, algo que, al día de hoy, consideramos invalorable por su valiente posición de testigo de su tiempo. A pesar de lo que afirmaba, Ocampo dio a conocer dos obras de ficción, y ambas fueron de género dramático. Entre la publicación de una y otra, dejó pasar treinta años.

No solo le resultaba poco natural a Victoria concebir historias ficticias; también debía dominar el idioma español. Es ya sabido que, no obstante ser sudamericana «de tantas generaciones que ya [se] había olvidado de aparentarlo» (Ocampo, 1935, p. 14) —como le gustaba repetir—, su educación de mano de institutrices la había llevado por los caminos de la lengua francesa. Esto fijó su iniciación en la lectura en otro idioma, aquello que Alicia Jurado llamó «la lengua literaria», que determina que los impulsos posteriores de escritura se vean condicionados por una estructura sintáctica y un vocabulario establecidos. Contra esto luchó Victoria por años. Hasta 1930, según se ha estudiado, redactó en francés y se hizo traducir en cada ocasión. Descontenta por el modo en que trasladaban sus ideas a la lengua que ella, además, hablaba día a día, se volcó a aprender con seriedad cómo escribir en español. Tanto *De Francesca a Beatrice*, su primer ensayo, como *La laguna de los nenúfares*, la primera obra analizada aquí, fueron redactados en francés. Esta costumbre provocó la censura de Paul Groussac, el escritor galo, director de la Biblioteca Nacional, que la exhortó a «escribir en su idioma», ignorando que la lengua de Molière era tan suya como de Victoria. La escritora se topó, muchas veces, con esta

incomprensión y, tantas otras, fue tachada de extranjerizante. Como bien dice Meyer, «para los argentinos de su clase, la identidad cultural era trasnacional y plurivocal; pero, aun así, geográfica y emocionalmente argentina» (2000, p. 5).

Asimismo, justifica su tendencia a expresarse en francés antes que en español.

> ... era el resultado de una práctica muy americana, donde se consideraba al idioma francés superior al castellano. Cuando conoció a Ortega [y Gasset], se dio cuenta qué errónea [había sido] esta actitud, pero era muy tarde para que ella pudiese deshacer años de hibridación cultural, para dejar de escribir sus propias emociones en francés, aunque ocurriesen en un panorama americano (Meyer, 2000, p. 4).

Una vez realizado este breve recorrido, nos adentraremos, a continuación, en el análisis de los dos textos dramáticos escritos por Victoria Ocampo.

La Laguna de los Nenúfares (1924)

En una carta al conde de Keyserling, Ocampo cuenta el origen de su pieza:

> Cuando Jacinto Benavente (el dramaturgo español) vino a Buenos Aires [en 1922], me propuso escribir una pieza en colaboración con él. Le contesté que no me sentía capaz de hacerlo. Insistió. Entonces le mandé *La laguna de los nenúfares* (en francés), diciéndole: Esto es un simple bosquejo que he trazado para usted. Se trata de un cuento que impresionó mi infancia y del cual creo que algo se puede sacar.
>
> Ese bosquejo fue traducido tal cual y publicado (sin mi autorización) por un amigo que creía darme un gusto en la *Revista de Occidente*. No me causó placer porque desde el punto de vista literario está mal hecho.
>
> En cuanto al cuento, está inspirado en aquel que se encuentra en las «Esthnische Maerchen», publicados en estonio por Kreuzwald y traducidos al alemán por F. Loewe, Halle, 1869. Ese cuento había encantado y perturbado mi infancia. La había perturbado porque el final no tenía sentido... y eso me desesperaba. En efecto, el niño que muere porque ha visto a las hadas invisibles era algo que no podía ni admitir ni explicarme.
>
> Muchos años más tarde, al contar esa misma historia a una de mis sobrinas, me vengaba de mi antiguo tormento —por así decirlo— contándolo a mi manera. El niño descubría (en vez de morir) que las hadas invisibles viven en el pensamiento de los hombres (1982, p. 5).

No sabremos por qué un dramaturgo importante, como era ya Benavente, podía interesarse en colaborar en un texto dramático con una joven que nunca se había dedicado a ese oficio particular, fuera de haber estudiado declamación con una de las grandes actrices francesas. Victoria era asidua asistente al teatro y había leído todo tipo de obra dramática. Está comprobado, no obstante, que eso solo no cuenta para poder escribir teatro.

La redacción de *La laguna de los nenúfares* parece responder a dos estímulos: el que reconoce su autora en la carta a Keyserling (un cuento que le contaban de niña, que quiso emular a su manera) y el descubrimiento de dos figuras señeras: el pacifista Gandhi y el poeta Rabindranath Tagore, a quien Victoria había alojado en su casa de San Isidro. Sus revelaciones hicieron carne en la joven impresionable, que concibió una historia de estructura alegórica y tema humanista (Meyer, 2000) para darle una proyección universal al texto, como convenía a los predicamentos de Gandhi y de Tagore.

Se trata de una fábula inspirada en la vida de Buda. Un hombre apodado El Mago, dueño de una estancia lujosa, pero muy amargado, rescata a un niño de un accidente naval durante una tormenta. Su objetivo será mantener a este niño, Copo de Nieve —con quien descubre el amor incondicional—, ajeno al mundo de los Hombres, con sus traiciones y sus mezquindades. Para eso, lo cría rodeado de animales en una vida totalmente natural. Cierta vez, un mono que está de paso lo pone al tanto de la existencia de hombres y de ciudades. La idea prende en el muchacho que, irremediablemente, quiere conocer la vida fuera del bosque y de la estancia. El Mago no puede impedirlo: lee en su espejo mágico (que sirve para entender el pensamiento de los hombres) que la decisión ya está tomada. En un peregrinaje con sus dos compañeros, su gato (Atrabilis) y su perro (Optimio), el muchacho ve de cerca la enfermedad, la vejez, la muerte y la pobreza. Al llegar a la laguna de los nenúfares, conoce a las bondadosas hadas de la Bienaventuranza. Decepcionado del mundo de los Hombres,

vuelve a su casa, donde el espejo del mago le revela que el Bien y el Mal conviven dentro de uno mismo y que no son entidades independientes del mundo exterior.

Según Lojo (2013), Copo de Nieve (la vida humana perecedera, el alma pura) solo se siente libre al abandonar la Casa del Mago. Aunque es posible también que Copo de Nieve vaya irremediablemente en busca de su destino: que no pueda evitar esta acción, a pesar de la amargura que su jornada conlleve. Se pregunta Lojo si Victoria no se identificaba con Copo de Nieve, cómodo en su prisión de cristal, pero empujado hacia el exterior, hacia la vida real —en el caso de ella, hacia el libre albedrío para el amor y su independencia—. Es verdad que se asemejaba más a este personaje que a los otros, gente desgraciada a la que Copo de Nieve encuentra en su viaje. De adolescente, Victoria no padeció «pobreza ni abandono ni tampoco la codicia por los bienes ajenos. Sabía por sus lecturas que estos males existían, pero, para su felicidad, no en el mundo que ella y sus hermanas transitaban» (Vázquez, 1991, p. 30).

Al no haber sido publicada en la Argentina en ese momento, solo tenemos referencias tangenciales de esta obra. Existe alguna crítica tibia aparecida en Europa. Se la relaciona con *El pájaro azul* (1909), de Maurice Maeterlinck (1862-1949). Más recientemente, y gracias a la reedición póstuma de este librito, otras fuentes la juzgan «una obra para niños» (Berjman, 2007, p. 142), que no despertó el interés de sus pares, ni del público, ni de la crítica (Martín Prieto, 2011).

Se quejó Victoria de la publicación de esta fábula, que había aparecido originalmente en dos números sucesivos (XXXI y XXXII) de la española *Revista de Occidente* y luego tomó forma de libro por la misma editorial. Según ella, tenía errores literarios. Lo que más nos impresiona hoy día es la traducción, sin dudas del españolísimo Ricardo Baeza, frecuente colaborador de Ortega y Gasset por esos años (Montequin, 2020, comunicación personal). Hace uso de un léxico y de expresiones que los argentinos no usamos casi nunca: «*tanto monta*», «*con arreglo a mí*», nuestras «*desemejanzas*», «*poco ha*», entender «*una palotada*». Se suman considerables galicismos: «*andar a cuatro patas*», todos los «*pájaros serán los bienvenidos*», etcétera. No es de extrañar que Victoria decidiera hacer un esfuerzo mayúsculo por redactar directamente en español en el futuro. Debemos aclarar, no obstante, que esta pieza que ella no consideraba buena —pero que nunca corrigió ni mejoró— figuró siempre entre sus obras publicadas en la lista que se divulgaba periódicamente en volúmenes de la Editorial Sur. Como ocupaba el segundo lugar de dicha nómina, es común que hoy surja, en cualquier buscador de internet, como «una obra indispensable» o «uno de los principales libros» de Ocampo. Y si se listan pocos, este título nunca falta, aunque es un texto muy inferior a los siguientes trabajos de su autora.

La laguna de los nenúfares nunca se llevó a escena. Los veintisiete personajes que requiere, además de otros integrantes imprecisos como «campesinos y campesinas», «niños», «soldados» u «otros reptiles»; la brevedad de sus cuadros; su falta de acción dramática y la dureza de su versión traducida (para oídos argentinos) han ahuyentado a artistas y a productores. Fue seleccionada, sí, para sesiones de teatro leído en ocasión de su reedición (en 1982). Se cuenta una función en el ciclo Las dos carátulas, por Radio Nacional, y en el Teatro Universitario de Buenos Aires (TUBA), que funcionaba en el solar que hoy ocupa el Centro Cultural Ricardo Rojas.

Este libro ha quedado como un miembro extraño en la producción de Ocampo. Retorcido por su traducción, con un eje temático de ficción en el que su autora jamás volvería a meterse, a medio camino entre una obra de teatro y un cuento para niños, resulta un volumen de clasificación difícil entre sus muchos escritos.

Habla el Algarrobo (1959)

Pasaron más de tres décadas hasta que Ocampo produjo un nuevo texto dramático, su segunda obra de ficción. Ella expone lo siguiente en la presentación:

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> Una tarde del otoño, llevé a[l director teatral y *régisseur*] Cecilio Madanes a la quinta de Pueyrredón. No la conocía y no esperaba ver lo que vio: esa casa blanca, tan encantadora en su falta de énfasis, rodeada de árboles centenarios, frente al río de sueñera y de barro, frente al río inmóvil, sobre las barrancas de San Isidro.
>
> Enseguida se le ocurrió que era el marco ideal para un espectáculo de *Sons et lumières*, como los que se llevan a cabo con tanto éxito en los veranos europeos. Y se le ocurrió también que por ser yo «del pago» podría escribir el guion.
>
> Así nació este libro. Fue escrito en 1958 y aún espera que se cumpla su destino de guion para *Sons et lumières* (Ocampo, 1959, p. 11).

Este fue el disparador para la nueva creación. Según la *Encyclopaedia Britannica*, *sons et lumières* ('luces y sonidos') es una categoría de espectáculo nocturno concebido por Paul-Robert Houdin. La primera función de esta novedad se realizó en Francia en 1952. En general, se trata de proyecciones de luces sobre la fachada de algún edificio o emplazamiento histórico. Los textos acerca del devenir de ese espacio y sus alrededores son grabados y amplificados con aparatos especiales; no suele haber participación de intérpretes en vivo. Este tipo de intervención se hizo rápidamente popular en Francia, en especial en los castillos del Loira y en Versalles. Luego se extendió a otros países durante la segunda mitad del siglo XX.

La autora, ya en su total madurez, y lejos aquí del cuento universal, de la fábula con moraleja que la había atraído de joven, recurrió a la historia de sus propios antepasados y de otros próceres de la Argentina y la ajustó «a las exigencias del espectáculo por aquel entonces de moda», según Hermes Villordo.

> El árbol del título, plantado en la quinta de Pueyrredón, en San Isidro, cuenta con nostalgia y humor (y anacronismos) la historia del lugar, escenario de episodios de la independencia argentina y residencia de familias ligadas a ellos a través de sus habitantes ilustres. Traza o calca sobre su centenario ramaje otro ramaje, el del árbol genealógico de la familia. Esta familia, o familias, entrelazadas por alianzas e intereses, son, obviamente, las de la autora, y, obviamente también, las de la patria de los descendientes de españoles de la Colonia y criollos de la primera generación (Hermes Villordo, 1993, p. 71).

También Diz se refiere a esto.

> ... lo hace hablar [...] al algarrobo en el que se apoyaba José de San Martín. [...]. Ocampo cuenta, a través de un algarrobo y de un ombú, la historia de sus antepasados que es, también, la historia de la quinta Pueyrredón, que fue testigo de la llegada de Juan de Garay allá por 1580, escuchó hablar a José de San Martín, a Mariquita Sánchez de Thompson, a José Hernández y hasta llegó a conocer a Roque Sáenz Peña en 1900. Ya en la contratapa del libro, Ocampo aclara que es la quinta donde pasó su infancia cuando su tío abuelo Manuel Aguirre era su dueño. Y en la última parte de la historia hallamos las anécdotas y personajes que también son glosados en las primeras páginas del primer tomo de su autobiografía. Es decir que en *Habla el algarrobo* se conjugan lo familiar y lo nacional al punto que contar la historia familiar es contar la de la nación, incluyendo la tierra misma, es decir, la naturaleza que juega un rol central tanto para armar metáforas como para ser un testigo privilegiado que sobrevive a las generaciones y a las modificaciones de los seres humanos (Diz, 2016, p. 8).

Por su parte, Schultz de Mantovani, si bien entiende que Mariquita Sánchez de Thompson comparte el rol protagónico con el Algarrobo, algo muy discutible —y que se colige derivado de un interés feminista—, acierta de pleno al referirse a la incorporeidad de los personajes:

> Los personajes de este guion para sonido y luz son palabras, son voces, todos incorpóreos (¿habrá quien no lo sea, para ser persona?) y tienen nombre por el que se los distingue en el tiempo: Juan de Garay, Santiago de Liniers, José de San Martín, Juan Martín de Pueyrredón, Prilidiano Pueyrredón, Agustina López Osornio de Rozas, José Hernández, Roque Sáenz Peña... La voz de Mariquita perdura, como la del Algarrobo, su *alter ego* criollísimo, para decir en el lugar: «Somos ahora este aire que ustedes respiran». Y el coro de voces: «Somos presencias impalpables y reales, como la luna que tiembla en un charco» (Schultz de Mantovani, 1979, p. 48).

Estreno y Representaciones

Pese a que encargó a Victoria la escritura del texto, Cecilio Madanes (1921-2000) no dirigió la puesta del espectáculo. Según Prieto (2016), este «guion» para un evento de sonido y de luces iba a formar parte de los actos consagrados a celebrar el sesquicentenario de la Revolución de Mayo, aunque, hasta 1968, no había sido presentado al público. Por esos años, numerosas lecturas informales se llevaron a cabo tanto en la quinta

de Pueyrredón como en Villa Ocampo (Montequin, 2020, testimonio personal), seguramente en busca de financiación.

Recién en 1970, mucho después de lo que se había esperado, la propia Victoria Ocampo congregó a un elenco de entusiastas que la acompañó en una única representación, sin luces y sin sonido. Apostada en uno de los balcones de la casa, ella misma leyó el libro y alternó las líneas con sus acompañantes. En un balcón opuesto, otro equipo interpretaba el coro. Ambos «escenarios» ofrecían un espacio exiguo para la cantidad de participantes: arreciaban los empujones y pisotones en cada cambio de personaje, que debía adelantarse hasta el borde para ser oído. A Victoria le preocupaba que estas maniobras condicionaran el ritmo de la lectura. El público estaba de pie en el jardín y debía mirar hacia arriba, a los balcones, alternando la dirección de sus cabezas para ver y escuchar a los actores enfrentados (Beccacece, 2020, testimonio personal).

Finalmente, el director, autor y traductor español Manuel Benítez Sánchez Cortés reunió a un elenco, ya estelar en la época, para hacer la grabación necesaria que implica un espectáculo de luz y sonido. Alfredo Alcón, Norma Aleandro, Sergio Renán, María Rosa Gallo, Tito Alonso, Luis Medina Castro, Irma Córdoba, Iván Grondona, Fernando Lábat, Antonio Martiánez, José María Vilches, Eduardo Rudy, Perla Santalla y otros tuvieron a su cargo las múltiples voces que intervienen en esta pieza y que quedaron grabadas hasta el día de hoy. El registro lo hizo la compañía *Phonogram*. La música fue encargada al compositor Ariel Ramírez, y el maestro Oscar Cardozo Ocampo dirigió la orquesta. A partir de ese año, el espectáculo pudo tomar forma en la quinta de Pueyrredón según la estética de *sons et lumières*[5].

Periódicamente se repiten partes de este trabajo en dicho lugar. En algunas visitas guiadas, en los aniversarios de San Isidro Labrador o en eventos municipales, los asistentes son invitados a escuchar fragmentos —particularmente los diálogos entre San Martín y Pueyrredón en las voces de Alfredo Alcón y Sergio Renán—, como lo viene indicando la pequeña prensa local frecuentemente hasta el año 2017.

Conclusiones

Las artes escénicas deslumbraron a la joven Victoria Ocampo. Una figura tutelar, la artista francesa Marguerite Moreno, le dio las armas de la actuación, pero le advirtió que las exigencias de una vida burguesa le impedirían tomar el timón de su vida y dedicarse al teatro, como ella pretendía. Victoria logró liberarse del yugo de su familia y de su clase de otra manera: consagrándose como mujer de letras de gran reconocimiento.

Nunca dejó el teatro totalmente de lado. Fue invitada como recitante en espectáculos de primera línea musical en la Argentina y en el exterior; publicó dos piezas dramáticas de su autoría; tradujo varios títulos de la dramaturgia europea; y reservó, en su revista *Sur*, un espacio para las noticias y críticas teatrales de su país y del mundo. Se inició como estudiante de declamación a los quince años; a los cuarenta y nueve, actuó en el *Maggio Fiorentino* con Strawinsky; a los setenta asistía diariamente a los ensayos de *Recordando con ira*, que había traducido; pasados sus ochenta, actuó y dirigió a otros actores en lecturas públicas de su texto *Habla el algarrobo*. El de Victoria y el teatro no fue, precisamente, un amor de juventud, un encandilamiento de la adolescencia.

Alfredo Alcón no olvidaba la presencia de Ocampo en los ensayos de *Recordando con ira* (en 1958), donde pretendía ser escuchada por los actores: la abrumaba que manipulasen su traducción. Después de una revisión en que el actor rechazó el empleo de algunas palabras de su versión, la oyó decir: «¿Alcón será comunista, que me discute todo lo que digo?» (Alcón, 1999, testimonio personal). El artista la evocó también de esta manera: «se comportó con nosotros con gran generosidad; le gustaba mucho el teatro y había querido ser actriz» (Gallina, 2016, pp. 56-57). Paz Leston repite que Victoria le dejaba misivas a Osvaldo Bonet, el director, con sus observaciones cada día. La aventura escénica la atrapó una vez más, en esta ocasión, gracias a su trabajo de traductora, y su dedicación se vio gratificada con una exitosa temporada comercial en aquel año.

En cuanto a su propia escritura dramática, tuvo desigual recepción. Esto es común hasta en los teatristas más consagrados. Debió esforzarse seriamente para lograr que su segundo texto viera la luz. Aunque lejos del

éxito de otros libros suyos, estas dos obras de teatro llegaron a ver una segunda edición: la fábula, en 1982, y *Habla el algarrobo*, en 1970, cuando tuvo su estreno oficial.

Aun con todas las salvedades, consideramos atendibles los riesgos teatrales que asumió Victoria Ocampo desde su pluma: *La laguna de los nenúfares*, una historia universal, despegada de la realidad de su tierra y de su tiempo, que anticipa con el epígrafe «*Thisis a beautiful tale fromfaeryland* [Este es un hermoso cuento del reino de las hadas]» y *Habla el algarrobo*, dada a conocer treinta años después, documentada en la Historia argentina —al fin, la suya propia—, con léxico, giros y expresiones típicos de su tierra natal.

Referencias Bibliográficas

Alcón, A. (1999, julio). Entrevista personal realizada por Marcos Montes Welch.

Beccacece, H. (2020, feb.). Testimonio personal, conversación con Marcos Montes Welch.

Berjman, S. (2007). *La victoria de los jardines. El paisaje en Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Papers Editores.

Cajiao Salas, T. (1973). Balance de la temporada teatral bonaerense 1972. *Latin American Theatre Review*, 71-86.

Corrado, O. (2007). Victoria Ocampo y la música: una experiencia social y estética de la modernidad. *Revista Musical Chilena*, LXI, 208, 37-68.

Cruz, J. (2020, feb.). Entrevista personal telefónica realizada por Marcos Montes Welch.

Diz, T. (2016). Todo lo que sigue es sencillamente estupendo. Escritoras en las cartas de Ezequiel Martínez Estrada a Victoria Ocampo. *Orbis Tertius*, 32, 24. Recuperado el 2 de nov. de 2021, desde: http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTe018

Encyclopaedia Britannica. Son et lumière. Disponible en línea, en: https://www.britannica.com/art/son-et-lumiere.

Gallina, M. (2016). *Los caminos de Alfredo Alcón*. Buenos Aires: Prosa Editores.

Hermes Villordo. O. (1993). *El Grupo SUR: una biografía colectiva*. Buenos Aires: Planeta.

Lojo, M. R. (2013). *Las libres del Sur: una novela sobre Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Penguin Random House.

López, L. (2006). *Los discursos sobre el teatro y su función crítica*. Tesis de doctorado, 87-97. Disponible en línea, en: http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/2804/uba_ffyl_t_2006_8

Meyer, D. (2000). *Victoria Ocampo and Alfonso Reyes: Ulysses's Malady. Studies in 20th Century Literature 24*, 2, 307-324.

Montequin, E. (2020, abr.). Entrevista telefónica realizada por Marcos Montes Welch.

Ocampo, V. (1935). *Supremacía del alma y de la sangre*. Buenos Aires: Editorial Sur.

Ocampo, V. (1959). *Habla el algarrobo*. Buenos Aires: Editorial Sur.

Ocampo, V. (1982). *La laguna de los nenúfares*. 2.ª ed. Buenos Aires: Editorial Sur.

Ocampo, V. (2000). *Testimonios, serie sexta a décima*. Selección, prólogo y notas de Eduardo Paz Leston. Buenos Aires: Sudamericana.

Paz Leston, E. (2015). *Victoria Ocampo va al cine*. Buenos Aires: Libraria.

Paz Leston, E. (2019, ago. 7). Victoria Ocampo y Albert Camus: una amistad amenazada por la enfermedad y el peronismo. *Infobae*. Disponible en línea, en: https://www.infobae.com/grandes-libros/2019/08/07/victoria-ocampo-y-albert-camus-una-amistad-amenazada-por-la-enfermedad-y-el-peronismo/

Paz Leston, E. (2020, feb.). Entrevista telefónica realizada por Marcos Montes Welch.

Pelletieri, O. (ed.). (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad* (1949-1976). Buenos Aires: Galerna.

Prieto, M. (2011). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Penguin Random House.

Prieto, A. (2016). *Literatura y subdesarrollo. Notas para un análisis de la literatura argentina*. Buenos Aires: Eudeba.

Ruiz Guiñazú, M. (2010). *Secretos de familia*. Buenos Aires: Sudamericana.

Schultz de Mantovani, F. (1979). *Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Vázquez, M. E. (1991). *Victoria Ocampo*. Colección Mujeres Argentinas. Buenos Aires: Planeta.

Notas

* Doctorando en letras por la Universidad del Salvador (USAL). Actor, dramaturgo y magíster en Lexicografía Hispánica por la Real Academia Española y la Universidad de León. Correo electrónico: marcosmonteswelch@gmail.com

[1] En el teatro Odeón; tuvo una reposición al año siguiente.

[2] Creada en 1910. Allí Victoria era frecuente animadora y gestora de conciertos.

[3] Funcionó en la calle Florida entre 1924 y 1942.

[4] Por entonces en el pico de su fama, en la esquina de Corrientes y Paraná.

[5] Será realizado en 1970 y aun, en 1972, se consignará una reposición en el mes de diciembre (Cajiao Salas, 1973, p. 76).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

DOSSIER

LA CRISTALIZACIÓN DEL SUJETO INAPRENSIBLE: UN ACERCAMIENTO A FOTOGRAFÍA E IDENTIDAD EN LA NARRATIVA BREVE DE SILVINA OCAMPO

Trucco Salowski, Camila

Camila Trucco Salowski
camila.truccosalowski@usal.edu.ar
Universidad del Salvador , Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 68, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 05 Noviembre 2021
Aprobación: 15 Febrero 2022

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2603316008/

Resumen: En el presente trabajo, nos propondremos llevar a cabo un acercamiento a tres cuentos de Silvina Ocampo —«La siesta en el cedro», «Las fotografías» y «El cuaderno», todos ellos publicados en la revista *Sur* por primera vez— como tres ejemplos de imágenes y, particularmente, de fotografía, para preguntarnos por la relación entre la identidad y sus representaciones. Las narraciones seleccionadas versan sobre un narrador que observa a otro personaje, sobre el que se centra la historia, sin poder verlo («El cuaderno») o viéndolo «disimulado» («Las fotografías») o difuso («La siesta en el cedro»). Esta consideración nos enfrenta con el factor social de la fotografía y con «el otro» como puerta de acceso hacia un retratado evanescente, «invisibilizado» —un bebé sin rostro, una quinceañera «maquillada», una hija sin el luto de su familia —. Las menciones «tormentosas» que comparten los tres relatos aportan a esta consideración, ya que sugieren la presencia de un *flash* fotográfico que sobreexpone los retratos y, como consecuencia, los vuelve borrosos. Asimismo, el señalamiento de «cuartos oscuros» en los que irrumpe la luz por una acción exógena construye la idea de un proceso de revelado interrumpido, que resulta en imágenes alteradas. En este sentido, el retratista está «paralizado» en su estatus social —esposa, invitada, aristócrata—, y, además, mira a alguien que es inferior por los mismos parámetros —un bebé «demasiado colorado», una quinceañera discapacitada, una hija de jardinero—. De esta manera, el disparo de la cámara fija lo ya quieto, inmortaliza el maquillaje y cristaliza la ausencia presente del sujeto inaprensible.

Palabras clave: Fotografía, Identidad, Representación, Revelado, Invisibilización, Otredad.

Abstract: *In the present work we will approach three stories by Silvina Ocampo (*"La siesta en el cedro", "Las fotografías" *and* "El cuaderno"*, all of them firstly published in* Sur *Magazine) as three different examples of images and, particularly, of photography, to question the relationship between identity and its representations. The stories refer to a narrator that looks to another character, that is center of the story, without seeing him (*"El cuaderno"*) or seeing him "disguised" (El fotógrafo.) or blurred (*"La siesta en el cedro"*). This consideration faces us with photography's social factor and with "the other" as access door to an evanescent, "invisibilized" portrait (a faceless baby, a made-up birthday girl and a daughter without her family's mourning). This consideration is aided by the "stormy" mentions that the three stories share, given that they suggest the*

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

presence of a photographic flash that overexposes the portraits and, therefore, adulterate them. Furthermore, the signaling of "dark rooms" in which the light bursts through an exogenous action builds the idea of an interrupted revealing process which results in modified images. In this way, the portraitist is "paralyzed" by its social status (wife, guest, aristocrat) and looks to someone who is inferior by those parameters (a baby that is «too red», a wounded birthday girl and a gardener's daughter). Hence, the camera's shooting fixes what is already steady, immortalizes the makeup and crystalizes the present absence of the inapprehensible subject.

Keywords: *Photography*, *Identity*, *Representation*, *Revealing*, "*Invisibilization*", *Otherness*.

En los textos que nos ocupan, a saber: «El cuaderno», «La siesta en el cedro» y «Las fotografías», publicados en la revista *Sur* por primera vez[1], una imagen antecede a un nacimiento, fuerza a una vida hasta sus límites y sobreviene a una muerte. Por consiguiente, un «círculo pictórico» de diferentes registros (dibujo, fotografía social y carnet de identidad) rodea las etapas vitalicias de los personajes ocampianos. En este trabajo, nos preguntaremos por la relación entre la imagen y la identidad y entre retratado y retratista.

Los tres textos seleccionados constituyen ejemplos de diferentes tipos de «retratos». Mientras en «El cuaderno» (*Sur*, n.º 38, 1937, pp. 62-67), podemos referirnos a un «preretrato» —el dibujo en el cuaderno antecede al rostro del hijo—, en «Las fotografías» (*Sur*, n.º 255, 1958, pp. 25-28), podemos atisbar un «hiporetrato»—Adriana, aunque central en las fotos, queda disminuida por la multitud: «los hermanitos, las tías y la abuela se agrupaban desordenadamente alrededor de Adriana, tapándole la cara» (Ocampo, 1999, p. 198)—, para, finalmente, encontrar un «posretrato» en «La siesta en el cedro» (*Sur*, n.º 26, 1936, pp. 53-56) —la foto carnet de Cecilia entregada después de su muerte—. Estas imágenes llevan a un cuestionamiento del «retrato», debido a protagonistas ausentes («El cuaderno»), deformadas («Las fotografías») o difusas («La siesta en el cedro»). Asimismo, las personas retratadas no son dueñas de sus reflejos, lo que resalta la importancia de la otredad como «propietaria» de las imágenes. Aunque falible, «el otro» es necesario y «soporte» de la persona retratada: el hijo necesita a su madre —al igual que su madre necesitará un cuaderno externo para pensar la imagen de su bebé, ya que «[v]eía al hombre, al niño, al bebé; no el rostro» (Ocampo, 1999, p. 186)—, la quinceañera necesita la multitud para la celebración, y la niña difunta —en vistas de una familia que no lleva el luto— necesita a su amiga para ser recordada.

Los tres textos señalados comparten una focalización sobre un personaje que no constituye el centro de la narración; el relato cae sobre el retratado que, a su vez, es tanto distante para el lector como borroso para el narrador. La estructura, por ende, sugiere un hincapié en esta primera persona «sumergida» en una segunda persona lejana, un sujeto al que no conoce («El cuaderno»), al que deforma («Las fotografías») o que desaparece («La siesta en el cedro»). La otredad, por consiguiente, aunque propietaria y soporte de las imágenes, muestra la incapacidad del acceso al sujeto. De esta manera, Silvina Ocampo mira a quien mira sin poder ver a quien mira. La fotografía se yergue, entonces, como una puesta en abismo del relato, que es un intento de conocer lo desconocido, o de seguir «por atrás» a quien sigue «por atrás» a otra persona.

Los tres relatos, a su vez, sugieren un *crescendo* en la «oficialidad» de las imágenes: mientras el cuaderno tiene un uso informal, las fotografías de la fiesta de quince quedarán en el álbum familiar, del mismo modo que el carnet de identidad quedará en el registro legal. Anverso y reverso, los relatos podrán leerse también de manera regresiva: los difuntos podrán ser recreados solo a través de un dibujo; los eventos sociales seguirán considerando a la fotografía como «registro de un acontecimiento social» (Cappannini, 2011, p. 2), y el

PDF generado a partir de XML-JATS4R

bebé deberá tener un carnet de identidad. Este factor «intercambiable» de los registros pictóricos sugiere a la fotografía como una dimensión social e ineludible, pero no necesariamente ligada a la identidad misma.

Establecer la conexión entre el factor social y la fotografía nos permitiría, en consecuencia, referirnos a la fotografía como resonancia o instancia social de la identidad. Sin embargo, hemos analizado la presencia conflictiva de los retratados en sus retratos y la importancia de la otredad como propietario y soporte «ciego» de las imágenes. Encontramos, de esta forma, una contradicción en la fotografía ocampiana, que inmortaliza lo inasible, que escenifica lo que esconde, que muestra que el conjunto de las partes puede no ser totalidad. En este sentido, y bajo la consideración «amplia» de la fotografía en tanto reflejo, cabe la afirmación de Panesi: «[n]o existe un ser, una identidad irreductible, sino el espejismo del cual el personaje es deudor, un espejismo que sirve, ante todo, para componerse dentro de un marco inestable» (2004, p. 1).

Siguiendo esta observación, resulta sugerente la presencia, en los tres relatos, de elementos o de metáforas tormentosas: «La siesta en el cedro» comienza con una imagen de «una mujer redonda sobre un fondo amarillo de tormenta» (Ocampo, 1999, p. 36); «Las fotografías» sugiere «un trueno de aplausos» (Ocampo, 1999, p. 198) después de la quinta fotografía, y «El cuaderno» tiene a «una lluvia finísima» (Ocampo, 1999, p. 185) como telón de fondo, a la vez que asimila a las contracciones preparto a «relámpagos espaciados, pero puntuales» (Ocampo, 1999, p. 187). La tormenta como preanuncio del rayo recuerda al *flash* de la cámara, que fija y, como señala Cappannini (2008, 2011), mata; en consecuencia, hace permanente una ausencia. Los personajes «centrales» de los tres relatos son «invisibilizados» por su círculo interno: Ermelina no logra ver el rostro de su hijo y, posteriormente, lo toma de un cuaderno ajeno; la familia de Adriana la manipula en pos de una colocación engañosa, ironiza sobre su muerte y no lamenta el deceso de Adriana como tal, sino en tanto «no-fallecimiento» de Humberta —«¡En lugar de Adriana, que era un angelito, hubiera podido morir la desgraciada de Humberta!» (Ocampo, 1999, p. 200)—; y la parentela de Cecilia no hace el luto por ella: «Hasta ese instante la familia entera parecía esperar la llegada de Cecilia de un momento a otro; esperaban que llegara del almacén, que llegara del río, o de las quintas vecinas» (Ocampo, 1999, p. 37). Así, podemos hablar de las identidades como una fotografía sobreexpuesta por superabundancia de *flash*; con contornos desleídos, velados y amorfos. Este «disparo» también propone una anulación del tiempo en doble medida: no solo intenta eternizar una escena efímera —lo definido por Cappannini (2008) como la «cristalización de un instante visual» (p. 1)—, sino que, también, busca que esa escena elimine la distancia temporal que separa a los personajes de otro tiempo propio más próspero. De esta manera, Ermelina, aunque desea conocer a su hijo, «cosía un vestido, para cuando estuviese más delgada» (Ocampo, 1999, p. 185); Spirito debe sacar las flores que los parientes de Adriana colocan sobre la base del sillón para esconder las heridas de la cumpleañera y, así, simular que el accidente que la postró nunca tuvo lugar —«Le arreglaban el pelo, le cubrían los pies, le agregaban almohadones, le colocaban flores y abanicos» (Ocampo, 1999, p. 198)—, y la familia de Cecilia «hablaba de manteles bordados, cuellos tejidos, la mejor manera de ganarse la vida, casamientos, todo interrumpido de risas» (Ocampo, 1999, p. 37).

En el marco de esta suspensión temporal, podemos hablar de cada uno de los textos como ejemplos de un tipo diferente de parálisis social: «El cuaderno» muestra a una esposa y (futura) madre pasiva en su quietud, «Las fotografías» actúa como epítome de la colocación en tanto belleza y anulación de conflictos familiares, y «La siesta en el cedro» enfrenta con una niña que no puede romper la prohibición familiar ni la diferencia de clase con su amiga. Por ende, la parálisis afecta a todos los círculos sociales que rodean a la persona: la jerarquía social («El cuaderno»), la familia («La siesta en el cedro») y el estado civil («El cuaderno»). La imagen, entonces, cristaliza lo ya quieto.

Asimismo, encontramos que el cuarto oscuro —necesario para el revelado de los negativos— es otro elemento, común a los tres relatos, que permite una lectura «fotográfica». De esta forma, Elena «miraba el jardín dormido entre las rendijas de las persianas» (Ocampo, 1999, p. 37), Ermelina yace en una habitación «en tinieblas» y siente a su hijo «en su vientre, como en un cuarto oscuro» (Ocampo, 1999, p. 187), y Adriana es llevada a uno de los cuartos de arriba, en el que Spirito debe encender las lámparas (Ocampo,

1999, p. 198). Común a los tres relatos es, también, la irrupción de la luz: el sol que se filtra por la ventana, el hospital con «una luz constante, de amanecer» (Ocampo, 1999, p. 187), la salida al patio para tomar la foto con el abuelo. El proceso de revelado, por lo tanto, es interrumpido por un factor externo, y las fotos resultantes, alteradas. La fotografía, entonces, queda doblemente deforme. Cabe señalar, de igual modo, que estos «momentos de revelado» están asimilados con etapas significativas —«la fotografía tiene la función de acompañar las ceremonias de la existencia» (Cappannini, 2008, p. 2)— para las mujeres centrales: Ermelina cuida su papel de esposa mientras cruza el umbral de la maternidad; los quince años de Adriana, siguiendo a Cappannini, constituyen su «entrada social» y consecuente atisbo como esposa: «Parece una novia, parece una verdadera novia» (Ocampo, 1999, p. 198); y Elena, a pesar de desafiar a sus padres, mira a la familia del jardinero desde una perspectiva aristocrática.

Por consiguiente, los cuentos ocampianos seleccionados versan sobre la imposibilidad de aprehender una identidad debido a las estructuras sociales que fuerzan una pose y que, como hemos señalado anteriormente, también afectan a quien toma el retrato. Como afirma Solorza (2009): «La identidad se forja en el medio de este entramado de relaciones de poder que emana de los discursos y que los discursos mismos materializan en los cuerpos» (p. 4). Así, Ermelina es «la mejor oficiala» de la casa de sombreros (Ocampo, 1999, p. 185) y «la esposa buena», que cuida al marido incluso antes de trasladarse al hospital; la narradora de «Las fotografías» es la invitada perfecta por observar sin inmiscuirse; y Elena solo visita «a escondidas» la casa del jardinero con la intención de «reconfortar a los deudos y apiadarse de ellos» (Ocampo, 1999, p. 37), sin desligarse de su rol aristocrático. De igual modo, los retratados están en una situación de inferioridad según los parámetros sociales: el bebé de Ermelina nace con una cara «quizás demasiado colorada» (Ocampo, 1999, p. 188); Adriana, físicamente limitada, carga, también, con la culpa de la familia, que se desvivió «por salvarla, durmiendo a su lado en los pisos de baldosa de los hospitales, dándole nuestra sangre en transfusiones» (Ocampo, 1999, p. 199); y Cecilia no solo es hija del jardinero, sino que es, además, una de las dos mellizas del jardinero y una de las tres difuntas en la misma casa por tisis, por lo que su singularidad queda mermada en el colectivo familiar. Cabe considerar que el estatismo y la fijación de los retratistas, vistos como «seres socialmente superiores» que miran hacia personajes «inferiores» en la escala social, lleva a generar retratos «prestados» («El cuaderno»), «disimulados» o deformes («Las fotografías») o borrosos («La siesta en el cedro»). Estas consideraciones resaltan ante el hecho de ser, además, «retratos de los extremos» debido a su cercanía al nacimiento o a la muerte: en el caso de Adriana y de Elena, los retratos constituyen el registro último, el recuerdo final de los personajes.

A modo de conclusión, observamos que la fotografía, en estos ejemplos de la narrativa breve de Silvina Ocampo, propone una contradicción en tanto una ausencia presente del retratado, que no es aprehendido en la fotografía, al igual que no es visto por sus allegados. Aunque amigos y familiares, estos «otros», no se inmiscuyen con la persona que es centro de los retratos de los que, en última instancia, son dueños: Ermelina guarda el cuaderno, los padres guardarán las fotos de Adriana, Elena se apropia el carnet de Cecilia. Este señalamiento cobra envergadura cuando consideramos que «el otro» se vuelve soporte necesario del retratado: el bebé toma su rostro de páginas ajenas, Adriana es quinceañera solo mientras tenga su fiesta, y Elena deviene la portadora del recuerdo de Cecilia. Inevitables, pero deformes, las imágenes no solo rodean temporalmente la vida de los sujetos («preretrato», «hiporetrato», «posretrato»), sino que están abiertas a ser intercambiables: todos podrían pasar por los retratos propuestos. Esto resalta «la oficialidad» creciente que afecta a la totalidad de los ejemplos y que conlleva, asimismo, la importancia del registro social. Paralizados en roles fijos o jerarquías inamovibles (esposa, invitada, aristócrata), los relatos se centran en un personaje que mira hacia uno «inferior». Enmarcadas en esta distancia y consecuente deformación del retratado, no sorprenden las alusiones fotográficas que comparten los tres relatos: una atmósfera tormentosa que cierne al relámpago como equivalente al *flash* que sobreexpone una imagen, y los cuartos oscuros en los que irrumpe sorpresivamente la luz que arruina el proceso de revelado del negativo. Doblemente deforme,

PDF generado a partir de XML-JATS4R

la fotografía intenta anular el tiempo y la diferencia temporal con un pasado personal más feliz; un pasado «bello» (Ermelina), un pasado sano (Adriana) y un pasado sin luto (Cecilia).

Acercarse sin lograr ver. Una distancia insalvable e invisible en tanto social se impone como velo entre retratista y retratado. La fotografía como un epítome de todo lo que se recorta del otro. El otro como una visualidad impenetrable, como un recuerdo disfrazado, como un sujeto inaprensible.

Referencias Bibliográficas

Cappannini, B. C. (2008). Fotografía, cuerpo y lecturas. *Actas VI Jornadas Nacionales de Arte en Argentina*. Disponible en línea, en: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38944

Cappannini, B. C. (2011). Imágenes fotográficas-imágenes literarias como *botines de la cámara*. El caso de *Las Fotografías* de Silvina Ocampo. Actas x Jornadas Nacionales de Literatura Comparada. Asociación Argentina de Literatura Comparada. Disponible en línea, en: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39922

Ocampo, S. (1999). *Cuentos completos I*. Disponible en línea, en: https://www.lectulandia.rocks/book/cuentos-completos-i-silvina-ocampo/

Ocampo, S. (1936, nov.). «La siesta en el cedro». Revista *Sur 26,* 53-56.

Ocampo, S. (1937, nov.). «El cuaderno». Revista *Sur 38,* 62-67.

Ocampo, S. (1958, nov.). «Las fotografías». Revista *Sur 255,* 25-28.

Panesi, J. (2004). El tiempo de los espejos: Silvina Ocampo. *Orbis Tertius IX*, 10, 93-100. Disponible en línea, en: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/10460

Solorza, P. S. (2009). Belleza y abyección: la representación del cuerpo femenino en la narrativa de Silvina Ocampo. *Revista Espacios 42*, 108-115. Disponible en línea, en: https://www.iztacala.unam.mx/errancia/v2/PDFS_1/POLIETICAS1_BELLEZA%20Y%20ABYECCION.pdf

Notas

* Licenciada en letras y correctora literaria por la Universidad del Salvador (USAL).
Correo electrónico: camila.truccosalowski@usal.edu.ar

[1] Citaremos a partir de los *Cuentos completos*, de Silvina Ocampo (1999).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

DOSSIER

LAS VIDAS PARALELAS DE SUR: OBJETIVISMO E IDEOLOGÍA ENTRE VICTORIA OCAMPO Y MARÍA ROSA OLIVER

Liendo, Victoria

Victoria Liendo
victoriaestaenparis@gmail.com
Universidad de París 8 Vincennes-Saint-Denis, Francia

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 68, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 05 Noviembre 2021
Aprobación: 15 Febrero 2022

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2603316009/

Resumen: Según la versión canónica, el origen de la revista *Sur* se sitúa en el encuentro entre Victoria Ocampo con dos intelectuales extranjeros: el escritor neoyorquino Waldo Frank y el filósofo español Ortega y Gasset. Este ensayo ofrece un relato de origen distinto, a partir del análisis de la relación intelectual y personal de dos de sus miembros clave: su fundadora y directora, la liberal Victoria Ocampo, y su colaboradora y amiga, María Rosa Oliver, militante de izquierda, como la dupla fundacional del proyecto por venir.

Palabras clave: Victoria Ocampo, María Rosa Oliver, *Sur*, Ideología, Estudios Culturales.

Abstract: *According to the canonical version, the origin of* Sur *magazine lies in the meeting between Victoria Ocampo and two foreign intellectuals: the New York writer Waldo Frank and the Spanish philosopher Ortega y Gasset. This essay offers an account of a different origin, based on the analysis of the intellectual and personal relationship of two of its key members: its founder and director, the liberal Victoria Ocampo, and her collaborator and friend, María Rosa Oliver, a left-wing militant, as the founding duo of the project to come.*

Contar la historia ideológica de *Sur* no es solo contar los posicionamientos políticos de una revista que, si bien se comprometió, en su fundación, a concentrarse en lo más alto del espíritu humano —es decir, a ser apolítica y universal—, terminó atravesando un siglo cargado de guerras y de conflictos geopolíticos que la obligaron a tomar partido y a pronunciarse. Una historia de sus ideas políticas implica dar cuenta de los encuentros y los devenires de sus diferentes miembros y colaboradores más asiduos: qué relaciones construyeron entre sí respecto de sus puntos de vista ideológicos, de sus militancias, simpatías, rechazos, colores políticos y batallas simbólicas. Se trata, entonces, de contar cruces y alianzas, y de interpretar, subrayando el matiz ideológico, la intensidad de ciertas participaciones, de ciertas exclusiones y de ciertas deserciones (pienso, por ejemplo, en Leopoldo Marechal, en Witold Gombrowicz, en Juan José Sebreli, en Ernesto Sábato).

En este trabajo, me gustaría concentrarme en los dos miembros orgánicos que tuvo la revista desde sus cimientos —su fundadora y directora, Victoria Ocampo, y su colaboradora y amiga, María Rosa Oliver— y pensarlas como la dupla fundacional del proyecto por venir. Tierra incógnita, *Sur* fue para ellas un lugar inexplorado por mujeres que no saben que son mujeres hasta que se ponen a hacer cosas de hombres y se descubren más mujeres que nunca. La primera le dio a la publicación un implacable corazón liberal; a la segunda le tocó, en cambio, ser el contrapeso de izquierda y la guardiana del carácter objetivo de la revista, a la

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

que llama «una revista de buena fe» (*Sur*, n.º 195-196, 1951, p. 80). Con la legitimidad de su sola presencia, la figura de Oliver le permitió a la publicación no ser totalmente excluida del arco progresista. Diversos son los episodios que pueden citarse para demostrar que *Sur* no fue solo de avanzada, sino también una revista plural, pero ninguno fue tan contundente como el papel que jugó María Rosa Oliver en tanto garante de diversidad ideológica en el Comité de Redacción. No era simplemente la cuota de izquierda, sino el equilibrio que hacía posible que la publicación aspirase a la objetividad ideológica, del mismo modo que la falta de accionistas —el hecho de que estuviera únicamente financiada por su directora— garantizaba la libertad de sus contenidos.

En este sentido, me gustaría proponer, a noventa años de su creación, otro origen, otro comienzo para *Sur*: ni Waldo Frank, ni Ortega y Gasset, sino el encuentro de dos niñas que, coincidiendo en género, nacionalidad y clase, se conocen de lejos, pero no se saludan ni pueden sospechar que, veinte años después, serán las dos vidas paralelas que marcarán el pulso de la revista literaria argentina más influyente del siglo XX.

Una Red de Mujeres

Lo primero que hay que decir es que *Sur* fue un proyecto endogámico: «Será necesario subrayar la relación personal de familia y de amistad, pues la inclusión y la exclusión del grupo dependieron a menudo de estos factores tan personales» (King, 1989, p. 15). El equipo embrionario de los primeros números eran Victoria Ocampo, su hermana Silvina, su cuñado Adolfito Bioy Casares, su primo Eduardo Bullrich, su amiga María Rosa Oliver, su amigo y amante Eduardo Mallea, Guillermo de Torre, marido de Norah Borges, y Jorge Luis Borges, hermano de esta (King, 1989, p. 65), a quien Victoria ya había conocido en 1924 a través de Ricardo Güiraldes, marido, a su vez, de su amiga Adelina del Carril.

De esta endogamia en la escena fundacional de *Sur*, podemos reponer la red que arman las mujeres: para la Victoria de los años veinte, son claves las figuras de Elena Bebe de Sansinena, de Amigos del Arte, de Tota Cuevas y de las hermanas Del Carril. Es en casa de Julia, casada con Ernesto Vergara Biedma, donde Victoria conoce a Ortega y Gasset. Adelina y Delia, por su lado, traen cada una un marido poeta a la intimidad del grupo: Ricardo Güiraldes y Pablo Neruda. Delia, alias «la hormiguita», había sido, de joven, militante del Partido Comunista parisino y fue, después de su unión a Neruda, afiliada al Partido Comunista de Chile.

La fracción comunista del grupo de patricias se resume en dos integrantes: Delia del Carril y María Rosa Oliver, activista incansable de la causa durante todos los años que colabora en *Sur* codo a codo junto a la liberal Ocampo. Hay otro personaje, también comunista y también central en la creación de la revista, Waldo Frank, el famoso amigo extranjero que ve, desde afuera, lo que, desde adentro, sus amigas argentinas no podían ver: que la relación entre Victoria y María Rosa era la condición de existencia más determinante para *Sur*.

Otro Origen para Sur

Todo relato sobre la fundación de *Sur* —ya sea en boca de Ocampo a lo largo de los numerosos aniversarios de la revista o los que repone la crítica— pone tanto a Waldo Frank como a Ortega y Gasset en primer plano. Se suele también mencionar a Eduardo Mallea. Es sabido, a su vez, que el primer proyecto de Frank incluía, además de a Ocampo, al editor argentino Samuel Glusberg y al escritor peruano José Carlos Mariátegui en un anhelo de comunismo internacional fraterno que uniera a todos los países de América (la revista iba a llamarse, de hecho, «Nuestra América»). Sin embargo, existe la posibilidad de otra lectura: pensar, a modo de hipótesis, en la amistad entre Ocampo y Oliver como germen primero de la revista, dos mujeres que, estando tan cerca, necesitaron de la mirada legitimadora de un amigo en común —un amigo extranjero, comunista y judío— para descubrirse a sí mismas.

La historia empieza, entonces, con el destino de dos niñas que, ávidas de libros y en plena edad salvaje, se ven por primera vez en un gran hotel parisino donde sus familias suelen pasar temporadas. Dos autodidactas tanto

PDF generado a partir de XML-JATS4R

en el plano del conocimiento y del estudio como de la vida pública que les espera, dos mujeres subeducadas para los lugares que igual terminarán ocupando con talento y éxito a lo largo de sus vidas.

Cuando, en 1930, Frank le dice a María Rosa Oliver que tiene que hablar con Victoria Ocampo, Oliver sabe perfectamente a quién se refiere y, sin embargo, parece estar sorprendida. Más tarde dirá: «El proyecto de revista se redujo a un pretexto del destino para que nuestro encuentro se produjera» (Oliver, 1969, p. 259). Frank es el mediador, pero no hace sino unir lo que estaba destinado a ser unido.

María Rosa Oliver es un personaje clave en el origen de *Sur*: es quien participa de las conversaciones preliminares a la creación de la revista, la única otra persona, además de Ocampo, que se sienta a discutir con Pedro Henríquez Ureña y con Alfonso Reyes los objetivos de la revista, y tiene la perspicacia de leer, en las sonrisas escépticas de sus amigos latinoamericanos, una cifra de la inocencia (y la ignorancia) que une a las dos amigas argentinas (Oliver, 1969, p. 236).

Un Perfil Político de María Rosa Oliver

De la figura de Oliver, lo primero que salta a la vista es el oxímoron vital que encarnó: reducida a una silla de ruedas a los diez años por una polio, es una mujer que recorrió incansablemente el mundo. «No puedo negarme a la acción» (Barrera Calderón, 2012, p. 220) es una cita que resume su personalidad. Fue una verdadera mediadora cultural, que hizo posible la circulación y el acceso a las ideas y al activismo, la que tejió, finalmente, la red comunista entre la Argentina y el mundo. Si Delia era una hormiga, María Rosa Oliver fue una magnífica araña.

Se dice de ella, en *La Novela Semanal*, «María Rosa Oliver, [es] una niña de nuestra aristocracia que está obsesionada por el problema obrero y desea ardientemente conocer la Rusia de los soviets» (Bertúa, 2017, p. 1). Sin dudas, una figura fuera de lo común que, en lugar de renegar de su propio privilegio de clase en pos de una nueva pertenencia política, fue capaz de convertirlo en la base eficaz para el desarrollo de su militancia comunista:

> Se trata de un uso estratégico y político de un capital social que Oliver emplea al servicio de una agenda, en principio, antagónica a los intereses de la élite de la que ella misma provenía. [...] empleó su habilidad y su capital social para trabajar —en parte con una misión diplomática internacional como la que tuvo en Washington— y para generar conexiones y relaciones que contribuyeron a formar unidades no solo culturales, sino también políticas (asociaciones de mujeres, organismos regionales y locales) (Fernández Bravo, 2017, p. 134).

María Rosa, además de trabajar en *Sur*, tuvo un desempeño activista bastante espectacular. En los treinta, fundó y fue presidenta de la Unión Argentina de Mujeres, y participó de la Comisión de Ayuda a la España Republicana. En 1941, frente a la invasión alemana a la URSS que terminó de romper lazos entre comunistas y miembros de la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE), fundó la Junta de la Victoria, importante organización proaliada que, al igual que la UAM, «le permitió al comunismo concretar exitosamente una política frentista y articular agendas que hasta ese momento dialogaban costosamente, como la clase y el género» (Petra, 2020, § 9). Entre 1942 y 1944, fue asesora cultural de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCIAA), invitada por la administración Roosevelt, organismo creado bajo la política del buen vecino. Al final de la Segunda Guerra, participó activamente del Movimiento por la Paz, impulsado y financiado por la URSS. Es decir que lo que en Victoria se percibe sin titubeos como cosmopolitismo, en María Rosa Oliver es verdadero internacionalismo; vale la pena mencionar que, en 1946, el gobierno de los Estados Unidos le prohíbe la entrada al país bajo la calificación de agitadora internacional.

Es durante los años treinta cuando ambas mujeres desarrollan una conciencia política. Se puede leer el impacto que tiene en sus vidas el golpe de Uriburu, que hace caer la falsa imagen que tenían hasta entonces de la Argentina como una democracia estable en contraste con los demás países del continente. En las memorias de Oliver, se delinea con claridad el rumbo que la autora irá tomando, capaz de separarse de sus creencias de

origen al punto de desarrollar una mirada interseccional respecto de los derechos de las mujeres; Ocampo, en cambio, siempre supeditará la noción de clase a la de género. En este sentido, su militancia feminista se vuelve, por momentos, obtusa, como puede observarse en la conocida polémica con José Bergamín, en 1937: cuando ella compara las injusticias padecidas por su género con los del proletariado español, él le responde: «¡Que Dios le perdone, Victoria Ocampo, esa... delicada coquetería!» (*Sur*, n.º 33, 1937, p. 104).

Las dos causas políticas que unen a las dos amigas son la guerra civil española y la situación de la mujer en la Argentina. En el caso de María Rosa Oliver, su primer contacto con la política es a través de los exiliados españoles que conoce en Buenos Aires. En el caso de Victoria, es, en 1936, a propósito de una ley que recortaba aún más los derechos de la mujer, que se lanza a su primera militancia. Una comunista, la otra liberal, y ambas feministas. Ese mismo año, fundaron juntas la Unión Argentina de Mujeres (UAM). Si bien es importante analizar cómo y a qué costo, resulta innegable que el comunismo fue un agente clave en la lucha antifascista y lo fue también para el feminismo.

La Retórica Oliver

En sus intervenciones, la escritora argentina se destaca por un estilo retórico sutil y punzante, un tono afín a la figura de la justiciera que no le teme al reproche y que comparte, aunque desde veredas opuestas del pensamiento político, con su amiga Ocampo. Repasemos algunos ejemplos donde puede verse la astucia de la réplica y la sutileza del altercado que caracterizó a María Rosa Oliver.

Entre las distintas polémicas que la revista anima en los años cuarenta, hay un debate sobre «Temas sociológicos y relaciones interamericanas», la especialidad de María Rosa Oliver, en el cual sus intervenciones se reducen, a veces, a rápidas acotaciones agudas, tan perfectamente irónicas que la pintan de cuerpo entero. Un gran momento es cuando Arnaldo Orfila Reynal expone pomposamente la necesidad de que las sociedades sudamericanas reconozcan «todo [su] valor indígena» y entren en contacto con «el elemento popular», y termina su discurso diciendo, desde una argentinidad ilusoriamente europea: «Cuando los argentinos van a Bolivia, por ejemplo, vienen desesperados o desanimados y desilusionados porque ven el estado del indígena, en estado de atraso social en el que se encuentra». María Rosa Oliver le responde con la velocidad de un látigo: «¿Y si fueran a Santiago del Estero, cómo volverían?» (*Sur*, n.º 71, 1940, p. 115).

Ese ingenio de Oliver aparece cuando recuerda a Mario de Andrade, que acaba de morir, y cuenta la siguiente anécdota: hablan de los Estados Unidos, Andrade le dice que rechazó viajar allí en distintas oportunidades y agrega «¿sabe usted que tengo sangre negra?». «Miré rápidamente al intelectual blanco y bien vestido, y él, leyendo en mis ojos lo que no tuve tiempo de contestar, prosiguió: ya lo sé, yo no sufriría por ello, pero otros iguales a mí sufren» (*Sur*, n.º 126, 1945, p. 43). Con una sola mirada, Oliver desenmascara a su amigo. Cuando sea ella quien viaje a los Estados Unidos, en el marco de la guerra contra el nazismo, dirá: «Me parece absurdo que mi contribución a la lucha contra Hitler tenga que darse en un país racista» (Oliver, 1981, p. 151).

Agreguemos a estos ejemplos otro, en donde, más que el ingenio, sorprende la determinación de la intelectual argentina. Oliver no teme afirmar posiciones fuertes, polémicas, como la que toma frente al suicidio de Storni: después de reivindicar la valentía que tuvo la poeta de ser «toda una mujer» (*Sur*, n.º 49, 1938, p. 88), avala el suicidio como una decisión de integridad. Es decir que habla, en 1938, del derecho a elegir cuándo y cómo morir.

La Única Posible Garante de Objetividad

Sobre la función de Oliver como garante de la objetividad de *Sur*, podemos leer sus ríspidas intervenciones en la sección «Rectificaciones» de la revista. En el número 166, de 1948, publica «Rectificación a un

comentario de *Sur*», donde acusa al «Calendario» de la revista de emitir juicios personales negativos sobre el exvicepresidente americano, ahora candidato a la presidencia por el partido progresista, Henry A. Wallace. Juicios que, «por pertenecer a la comisión directiva de Sur —dice Oliver—, me siento en el deber de rectificar» (*Sur*, n.º 166, 1948, p. 84). El texto del «Calendario», al acusar a Wallace de recibir financiamiento del partido comunista y de ser, en el fondo, un candidato comunista («un voto por Wallace es un voto por Stalin», dice la nota), le da el pie para defender la postura de una tercera fuerza y hacer un decálogo progresista que postula, como derechos universales, valores afines al ideal comunista.

En el número 195-196, de 1951, publica «Contestación a Criterio», donde le pega una paliza perfecta a la revista conservadora filonazi, dejando al descubierto que, a diferencia de *Sur*, ellos son fascistas, antisemitas y eclesiásticos: «Nunca he ocultado mis simpatías y diferencias políticas, pero nunca he utilizado la revista *Sur* para hacer proselitismo político de ninguna especie. Pertenezco a ella desde que se fundó, colaboro en ella con el mayor gusto [...], es una revista de buena fe» (p. 80).

Al año siguiente, en 1952, en el número 221, además de una nota que refuta los dichos de Neruda en contra de *Sur*, en el «Calendario», Alfredo Weiss se refiere a la pelea entre Camus y Sartre a propósito de la Guerra de Corea, y afirma una postura ideológica a favor del francés argelino calificando la paz de «siniestra» (p. 161). En el número siguiente, Oliver escribe «Sobre una nota del "Calendario"», donde, además de apoyar la paz, dirige una acusación directa a los accionistas que lucran con las guerras. Termina reivindicando la revista de su amiga, que vive sin dinero de ninguno de ellos (ni siquiera cuando tuvo un accionista de carne y hueso Victoria aceptó perder su autonomía total): «Y menos *Sur*, una revista que para subsistir nada les debe a esos accionistas, ni a los que lucran cerca de ellos. *Sur* ha tratado siempre de ser una revista objetiva. En la nota, el redactor del "Calendario" contraría este bien intencionado propósito» (*Sur*, n.º 222, 1953, p. 146).

Es en 1958 que tiene lugar el quiebre, cuando Oliver recibe el «Premio Lenin de la Paz», y *Sur* publica una nota sin firma titulada «Premios literarios argentinos. El premio Lenin», donde le reprocha, con un estilo sutil que esconde una violencia brutal, que lo haya aceptado. Lo nombra cada vez como «ex-premio Stalin» y expone su catálogo de ganadores como si fueran una colección inclusiva de exotismos: un físico indio, un exministro francés, un sacerdote budista de Ceylán, un profesor de derecho internacional vienés, un poeta soviético y un católico italiano. Oliver le responde por carta, fechada en Moreno, febrero 15 de 1958:

> Querida Victoria: Acabo de leer en SUR la nota sobre el Premio Lenin. Como no quiero tener reservas mentales contigo [...] te escribo enseguida. Por haberse publicado en tu revista la nota me ha entristecido: si hubiera aparecido en otra publicación la habría olvidado no bien leída (Pierini, 2017, pp. 120-121).

Participa, sin embargo, en 1959, del debate acerca del caso *Lolita*. Y no es poco interesante su posición. A la pregunta de la revista «¿Cree usted que un poder político deba ejercer la facultad de censurar obras literarias?», Oliver responde: «No un "poder político", pero sí una comisión integrada por personas responsables de todos los sectores de la sociedad y de todas las corrientes del pensamiento» (*Sur*, n.º 260, p. 57). Hay que decir que ya ha ocurrido la Revolución Cubana y el activismo internacional de Oliver ya no está más financiado por el gobierno estadounidense como durante los años cuarenta, sino por el Kremlin. La posición de María Rosa incluye conceptos como «profilaxis moral para la sociedad entera» y habla de una «[censura] preventiva más que punitiva» (1959, p. 58).

En 1949, sin embargo, en ocasión de la publicación de la novela *Señor Presidente*, del guatemalteco Miguel Ángel Asturias, acusa la censura de la dictadura, «inconfesada censura basada en un mal entendido nacionalismo es más poderosa de lo que llegábamos a sospechar los desconfiados» (*Sur*, n.º 177, p. 73). En pleno peronismo, se refiere a «la terrible fascinación que este libro ejerce sobre el lector hispanoamericano, sobre los patriotas (sin comillas)» y se pregunta:

> ... ¿cuál de nosotros no ha vivido o vive bajo el temor de ver a su país sometido al capricho de algún Nerón arbitrario que ni el coraje tenga de matar a la luz del día, que haga de cada casa una catacumba a flor de suelo y cuyas órdenes de captura, tortura o muerte lleguen, dadas nadie admite por quién, sucias y furtivas como salen las ratas de las cloacas? (*Sur*, n.º 177, 1949, p. 75).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

En los sesenta, después de la Revolución Cubana, las cosas terminan por complicarse del todo. En abril de 1961, *La Nación* reproduce las declaraciones de *Sur* contra la Revolución Cubana; María Rosa Oliver le escribe entonces a su amiga pidiendo que se la desvincule del Comité de Redacción y señala, entre otros fundamentos de su discrepancia: «El actual gobierno de Cuba no fusila indiscriminadamente ni realiza "operaciones masacre" como aquella que hace cinco años, una medianoche, se realizó en Boulogne» (Pierini, 2017, p. 115).

Conclusión

Ellas nunca cambian —cada una envejece, de hecho, cada vez más parecida a sí misma—; es el mundo el que cambia, como si una grieta dividiera la tierra en dos y dejara a una de un lado y a otra del otro. Dice Adriana Petra:

> Cuando la «utopía liberal» de esa comunidad americanista forjada por la guerra y el fascismo se desmorone por el redoblado enfrentamiento entre los Estados Unidos y la Unión Soviética, la posición, por cierto poco incómoda, que ocupaba María Rosa Oliver se deslizará hacia un opción que ya no podrá ser observada como un izquierdismo genérico. Son las condiciones, más que su modo de observar el mundo, las que cambian (Petra, 2020, § 16).

Si en 1943 Victoria y María Rosa (Ocampo, 1997) se divertían como las niñas que fueron viajando juntas a los Estados Unidos (la anécdota del viaje en avión en el que María Rosa coquetea con el azafato es un buen ejemplo), en 1952, la sola idea de ir a Mar del Plata resulta agotadora. Oliver le escribe a Mistral:

> No sé si iré a Mar del Plata. Vic [Victoria Ocampo] está obsesionada con el comunismo y no tengo ganas de discutir inútilmente. Siento, y no dejo de lamentarlo por ella, que hoy mi vida es más plena que la de ella. No me siento sola y jamás estoy aburrida. Me llamas idealista. Quizás lo soy, pero si no lo fuera mi vida no tendría razón de ser [...] No es verdad que hay una paz comunista y otra que no lo es. La paz como la guerra es una. Se trata de optar por la primera (Petra, 2020, § 20).

Habiendo tenido tantas cosas en común (Lojo, 2017) —la amistad, la clase, el género y la escritura autobiográfica, la lucha antifascista, la participación conjunta en el homenaje a Churchill que *Sur* publica en 1941, en el número 87, el viaje a los Estados Unidos de 1943—, el rumbo polarizado del mundo en los años de la Guerra Fría terminará por separarlas. Pero, a modo de conclusión, cerremos esta historia con el voto de confianza definitivo, el del afecto, el que afirma que el amor que las une es más fuerte que cualquier posición ideológica. En «Recuerdos sobre recuerdos», Ocampo escribe acerca de Oliver: «Si el camino es el del amor, todo camino nos llevará al mismo punto central» (*Sur*, n.º 295, 1965, p. 85).

Referencias Bibliográficas

Anónimo. (1958). Premios literarios argentinos: el Premio Lenin. *Sur*, 250, 103-104.

AA. VV. (1959). El caso «Lolita». *Sur*, 260, 44-75.

Barrera Calderón, G., Brodsky, C. y Encina, T. (eds.). (2012). *Epistolario americano: Gabriela Mistral y su continente*. Santiago de Chile: Das Capital.

Bertúa, P. (2017). María Rosa Oliver: Trayectos de una escritora descentrada. *Mora 23* (2), 1-4.

Fernández Bravo, Á. (2017). María Rosa Oliver en las redes comunistas del siglo. *Mora 23* (2), 133-148.

King, J. (1989). *SUR. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1930-1970*. México: Fondo de Cultura económica.

Lojo, M. R. (2017). María Rosa Oliver (1898-1977) y Victoria Ocampo (1890-1979): Dos maneras de narrar el Yo. *Mora 23* (2), 149-158.

Neruda, P. (1952). Pablo Neruda y *Sur*. *Sur*, 221, 121-125.

Ocampo, V. (1937). El proletariado de la mujer según Mounier y según Bergamín. *Sur*, 33, 103-105.

Ocampo, V. (1965). Recuerdos sobre recuerdos (Al margen de Mundo, mi casa, de María Rosa Oliver). *Sur*, 295, 79-85.

Ocampo, V. (1997). *Cartas a Angélica y otros*. Buenos Aires: Sudamericana.

Oliver, M. R. (1969). *La vida cotidiana*. Buenos Aires: Sudamericana.

Oliver, M. R. (1981 [1969]). *Mi fe es el hombre*. Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé.

Oliver, M. R. (1969 [1938]). Alfonsina Storni. *Sur*, 49, 88-89.

Oliver, M. R. (1969 [1940]). Debates sobre temas sociológicos, *Sur*, 71, 100-123.

Oliver, M. R. (1969 [1941]). Homenaje a Winston Churchill: discursos de Victoria Ocampo y María Rosa Oliver. *Sur*, 87, 67-69.

Oliver, M. R. (1969 [1945]). Recuerdo de Mario Andrade. *Sur*, 126, 41-43.

Oliver, M. R. (1969 [1948]). Rectificación a un comentario de SUR. *Sur*,166, 84-87.

Oliver, M. R. (1969 [1949]). Miguel Ángel de Asturias: 'Señor Presidente'. *Sur*, 177, 73-76.

Oliver, M. R. (1969 [1951]). Contestación a Criterio. *Sur*, 195-196, 79.

Oliver, M. R. (1969 [1953]). Sobre una nota del Calendario. *Sur*, 222, 144-145.

Petra, A. (2020). María Rosa Oliver, el comunismo y la cultura argentina. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, s. d. Consultado el 28 de mayo de 2022, desde: http://journals.openedition.org/nuevomundo/82126

Pierini, M. (2017). María Rosa Oliver: Mundo (de letras), su casa. *Mora* 23, 113-124.

Notas

* Doctora en letras por la Universidad de París 8 Vincennes-Saint-Denis. Investigadora y profesora de literatura. Correo electrónico: victoriaestaenparis@gmail.com

PDF generado a partir de XML-JATS4R

DOSSIER

DIÁLOGO ENTRE MARÍA ROSA LOJO (ARGENTINA) Y NORMAN CHEADLE (CANADÁ). PRESENTACIÓN DE LA TRADUCCIÓN ACADÉMICA DEL LIBRO *LAS LIBRES DEL SUR*

Monaco, Daniela; Pallotti, Rosina

Daniela Monaco
d.monaco@usal.edu.ar
Universidad del Salvador, Argentina
Rosina Pallotti
rosina.pallotti@usal.edu.ar
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 68, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 05 Noviembre 2021
Aprobación: 15 Febrero 2022

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2603316010/

Resumen: Este trabajo es una reescritura del diálogo que mantuvieron Norman Cheadle (*Professor Emeritus*, Laurentian University, Canadá) y María Rosa Lojo (CONICET/USAL) sobre la traducción al inglés de la obra *Las libres del Sur: una novela sobre Victoria Ocampo* (Lojo, 2004). En esta entrevista, se abordan las dificultades propias de realizar una traducción del español al inglés, teniendo en cuenta las diferencias culturales entre ambos idiomas y el trabajo de investigación que requiere una traducción académica.

Palabras clave: Ocampo, Traducción, *SUR*, Investigación.

Abstract: *This work is a rewriting of the dialogue between Norman Cheadle (Professor Emeritus, Laurentian University, Canada) and María Rosa Lojo (CONICET/USAL) on the English translation of the novel* Las libres del Sur: una novela sobre Victoria Ocampo *(Lojo, 2004). This interview addresses the difficulties of translating from Spanish to English, taking into account the cultural differences between both languages and the research work that an academic translation requires.*

Keywords: *Ocampo*, *Translation*, *SUR*, *Investigation*.

Presentación de los Autores

Norman Cheadle es profesor emérito de Laurentian University, Ontario, Canadá. En 1996 se doctoró en Estudios Hispánicos en McGill University, Canadá.

Se subraya su labor en la traducción de importantes novelas de la literatura argentina. Una de ellas es la obra de María Rosa Lojo, *Las libres del Sur* (2004), publicada como *Free Women in the Pampas*, en noviembre del 2021. Cheadle también llevó a cabo la traducción de la novela *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marcehal, la cual se dio a conocer en el año 2014 bajo el título *Adam Buenosayres: A Critical Edition*. Ambas traducciones fueron editadas por *McGill-Queen's University Press*.

Norman Cheadle se ha dedicado intensamente a la investigación de la obra de Leopoldo Marechal. Entre los trabajos realizados sobre este autor, se pueden citar *The Ironic Apocalypse in the Novels of Leopoldo Marechal* (2000) y su participación en el libro *El retorno de Leopoldo* Marechal (2018), editado por Claudia Hammerschmidt, con el capítulo «La apuesta escritural marechaliana de Carlos Gamerro». Sobresale también su colaboración en el libro *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI* (2017), editado por María Rosa Lojo y por Enzo Cárcano, en el que se incluye el artículo titulado «A la sombra del Coloso del Norte. Adán

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

en Estados Unidos». En cuanto a sus artículos científicos más recientes, se distinguen «Don Ecuménico: nuevas consideraciones sobre un complicado "bicho alado"» (2019), *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, y «"La Titania" de Marechal revisitada» (2020), un estudio sobre *Adán Buenosayres* publicado en la revista de literatura hispanoamericana *Cuadernos del Hipogrifo*.

Respecto a su labor de investigación en torno a la obra de María Rosa Lojo, se destaca la presentación de «Memoria y teología de la liberación en *Todos éramos hijos*, de María Rosa Lojo», realizada en la Universidad de Ottawa, en 2018. Cheadle ya había dado a conocer, en 2016, una investigación sobre esta misma novela en «Religión y revolución: la teología de la liberación revisitada en *Todos éramos hijos*», expuesta en la Universidad de Calgary. Entre sus contribuciones más recientes, cabe mencionar «El concepto de viaje en la obra de María Rosa Lojo» (2019), presentado en el Congreso de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de British Columbia.

La doctora María Rosa Lojo cuenta con una importante trayectoria en el ámbito de la investigación; en el CONICET logró alcanzar la categoría de Investigadora Principal. También se desempeña como directora del CECLA (Centro de Ediciones y Estudios Críticos de Literatura Argentina) de la Universidad del Salvador y de varias colecciones en la editorial Corregidor. Su producción académica suma siete libros de investigación, tres ediciones críticas y más de doscientos trabajos entre artículos publicados en revistas especializadas, capítulos de libros y actas de congresos.

En cuanto a su obra como escritora, María Rosa Lojo logra, a través de determinados elementos discursivos, difuminar el límite existente entre la categoría de texto académico y la de texto literario. En esta línea, se encuentran varias de sus producciones narrativas. Incluso se pueden tender puentes entre sus investigaciones académicas y su producción literaria.

Lojo centró gran parte de su indagación académica en los hermanos Lucio V. Mansilla y Eduarda Mansilla; como punto de partida, se puede mencionar *La «barbarie» en la narrativa argentina (siglo XIX)* (1994). Destacó la figura del primero en artículos y libros; incluso es el protagonista de su novela *La pasión de los nómades* (1994). Sin embargo, tal vez el más novedoso aporte de su labor es haberle otorgado un espacio protagónico de reconocimiento a la escritura de Eduarda Mansilla dentro del canon argentino; a ella le dedicó la novela *Una mujer de fin de siglo* (1999).

Desde 1996, María Rosa Lojo coordina grupos de investigación en la Universidad del Salvador; parte de sus integrantes han sido y son también investigadores del CONICET. En el marco del Proyecto de Investigación Plurianual del CONICET, n.° 5878, (2006-2010), titulado «Los hermanos Mansilla: edición de textos inéditos u olvidados», se reeditó (por primera vez en formato académico) la novela de Eduarda Mansilla *Lucía Miranda. Novela histórica* (1860), publicada por Iberoamericana-Vervuert (2007) y se dio a conocer el *Diario de viaje a Oriente (1850-1851) y otras crónicas del viaje oriental* (2012), de Lucio V. Mansilla, este en la colección «Ediciones Académicas de Literatura Argentina siglos XIX y XX», fundada y dirigida por Lojo y codirigida por Jorge Bracamonte.

En su producción narrativa, María Rosa Lojo propone una nueva mirada sobre la historia, en particular a través de la perspectiva de las mujeres, habitualmente dejada al margen. Ejemplo de esto son las novelas *La princesa federal* (1998) y *Finisterre* (2005), que pueden enmarcarse dentro de la ficción histórica. La primera retoma los años del gobierno de Rosas a través de la figura de su hija Manuela, exiliada en Londres; en la segunda obra mencionada, Rosalind representa a las cautivas innominadas que, silenciosamente, formaron parte de la construcción de la identidad nacional. Esta novela, además, presenta otro de los grandes temas de la creación de Lojo: el contrapunto y la conversación que se produce entre lo español y lo argentino.

El origen gallego de la escritora y la búsqueda de sus raíces también conforman una de las vertientes de su producción ensayística, tal como lo demuestran los numerosos artículos publicados, en gallego y en español, sobre la tierra de sus padres y la problemática del exilio y el encontrarse entre dos culturas. Al respecto se puede mencionar el libro realizado por María Rosa Lojo en conjunto con el historiador doctor Ruy Farías y la doctora Marina L. Guidotti, en el que se llevó a cabo una pormenorizada recuperación de

PDF generado a partir de XML-JATS4R

la presencia gallega en la Argentina: *Los «gallegos» en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa* (2008). Esta investigación contribuyó a matizar la visión que se tenía sobre la colectividad, especialmente los rasgos negativos del estereotipo gallego rioplatense, a través del rescate de figuras valoradas por la honradez, la bondad, el compromiso y el amor por la tierra de acogida.

Otra de las investigaciones a la que María Rosa Lojo ha dedicado y sigue dedicando años de trabajo se relaciona con la figura de Victoria Ocampo[1]. Ella es una de las protagonistas de su novela *Las libres del Sur* (2004), que se despliega en el fervor intelectual de los años veinte. En este contexto, Carmen Brey, una joven universitaria gallega que llega a la Argentina en busca de su hermano, será contratada por Victoria Ocampo; esto le dará la posibilidad de presenciar los inicios del recorrido de esta mujer, que llega a convertirse en una referente del mundo cultural latinoamericano. En la obra, no solamente se encuentra retratada una época, sino también una variada galería de personajes de la literatura y el pensamiento: Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Rabindranath Tagore, María Rosa Oliver, Hermann von Keyserling y Waldo Frank, entre otros.

Esta novela, que ya había sido editada en italiano[2], fue recientemente traducida al inglés por el doctor Norman Cheadle. Su lanzamiento en la editorial de la Universidad McGill, de Canadá, motivó una entrevista en el marco de la reunión académica «*A 90 años de la fundación de SUR. Jornada conmemorativa*». En la reescritura presentada a continuación, la autora de la novela y su traductor darán cuenta del esfuerzo que se esconde detrás del proceso de traducir un texto y del exhaustivo trabajo de colaboración entre las dos partes.

Daniela Monaco y Rosina Pallotti [DM y RP].—Como sabemos, María Rosa Lojo es una escritora consagrada, que ha recibido numerosos premios, entre ellos, varios a la trayectoria literaria[3]*. Últimamente, se le ha otorgado la Medalla Homero*[4]*. Entonces, quisiéramos comenzar preguntándole a Norman: ¿ya había leído a María Rosa Lojo?, ¿qué fue lo que más le interesó? ¿cómo fue que tomó la decisión de traducirla?*

Norman Cheadle [NC].—María Rosa y yo nos conocemos desde hace mucho tiempo por nuestro interés en la figura de Leopoldo Marechal. Ella es una de las grandes críticas marechalianas de la Argentina. Hace mucho tiempo, había leído esta novela, *Las libres del Sur*, pero no por mi interés en Victoria Ocampo, sino por la figuración de Borges y de Marechal como personajes menores en la novela. Es muy interesante observar la manera en que esos dos grandes escritores aparecen como figuras casi cómicas, como gemelos disfuncionales, en una novela sobre mujeres; es interesante y gracioso.

Algunos años después, cuando me propusieron armar un curso sobre la mujer en América Latina, pensé: «¿qué puedo poner en la lista de lecturas?» y, en ese momento, me acordé de esta novela, porque me parece que es un texto perfecto para la enseñanza, principalmente por su cualidad ensayística. Además, no deja de ser una novela muy divertida, así que resulta ideal para atraer el interés de los estudiantes que recién se inician en la literatura hispanoamericana. Cabe aclarar que este curso había que hacerlo en inglés, por lo que busqué una traducción de la novela y no la encontré, pese a que otras de sus obras sí están traducidas a este idioma. Entonces se me ocurrió hacerla, pensé que sería un buen proyecto para cerrar mi carrera, ya que me encontraba cerca del momento de jubilarme. Además, no solo sería un lindo trabajo para llevar a cabo, sino también uno muy útil para los profesores de estudios sobre la mujer, estudios latinoamericanos, estudios argentinos.

[DM y RP].—Entonces se podría decir que conoció a María Rosa como crítica y luego la descubrió como novelista con esta obra dedicada a la figura de Victoria Ocampo. En general, ¿tiene interés en la narrativa de mujeres?

NC.—A pesar de mi gran admiración por muchas mujeres escritoras, Silvina Ocampo, en primer lugar, nunca tuve un interés especial por el género «escritura de mujer». Gracias a la tarea que involucra una traducción, fui aprendiendo mucho sobre el tema. Siempre digo que la traducción es la manera más eficaz para llevar a cabo una investigación. Traducir es una forma de investigar porque implica una lectura minuciosa.

[DM y RP].—En cuanto a este tema, María Rosa, ¿qué podría comentarnos sobre su experiencia con la traducción realizada por Norman? Especialmente, porque ustedes se conocen hace tiempo y porque su obra ya ha sido volcada a varios idiomas. ¿Qué se siente al trabajar mano a mano con el traductor?

María Rosa Lojo [MRL].—Norman no solo es un muy buen *scholar*, sino un gran especialista en literatura argentina. Justamente por ese motivo, la correspondencia que entablamos mientras él traducía esta novela fue una de las experiencias intelectuales más enriquecedoras de mi vida. Norman dice que fue un descubrimiento y un aprendizaje para él, pero también lo fue para mí. Si bien he sido traducida a varios idiomas, algunos son muy lejanos de nuestro mundo cultural, como el tailandés o el búlgaro, en este caso, mi participación fue mucho más activa, porque se trataba de una lengua occidental que conozco. Algo similar sucedió cuando tradujeron mis obras al francés y al italiano, son lenguas más «cercanas» lingüísticamente. El inglés me resulta bastante familiar porque lo estudié desde niña (incluso me he atrevido a verter en español textos poéticos originalmente en inglés). Gracias a esto pude tener un intercambio muy interesante con Norman y colaborar con el proceso de la traducción, pese a que nos comunicamos solo mediante correo electrónico; nunca nos vimos personalmente durante todo el tiempo que Norman consagró a la novela. Creo que hemos logrado cooperar de este modo porque la traducción fue publicada por una gran editorial universitaria, cuyo objetivo primario, al igual que el del traductor, no fue solamente vender el libro. No había plazos apremiantes ni urgencias comerciales. Esto permitió que pudiéramos demorarnos el tiempo necesario como para que el resultado fuera excelente.

Acompañar a Norman fue maravilloso. Su traducción es una verdadera artesanía y una obra de arte. Realmente es así. Hasta me pude dar cuenta de errores o de inconsistencias dentro de mi novela a raíz de reflexiones de él.

[DM y RP].—El proceso de traducción es complejo y requiere un gran trabajo en equipo. María Rosa, usted menciona la importancia de la comunicación entre las dos partes, ¿cómo llevaron todo adelante?

MRL.—Con Norman podríamos armar un libro sobre el intercambio que se dio entre nosotros a partir de su traducción, por las consultas que surgían. Yo le enviaba a Norman fotografías de cosas que él no identificaba. Por ejemplo, el moño de muaré, él me preguntaba si el moño era un chignon[5]. Entonces, tenía que explicarle que se trataba de un adorno, similar al que se usaba en la época de Rosas, como el que llevaba Encarnación Ezcurra en la cabeza, y le mandaba una foto; así fuimos avanzando. Yo aprendía también. Los zapatos que usa Carmen Brey en la novela se llaman «Guillermina», gracias a Norman, supe que, en el mundo anglosajón, se los denomina *Mary Janes*. Conversamos desde estos detalles mínimos hasta cuestiones más profundas, como problemas filosóficos y teológicos. Para mí fue una experiencia llena de descubrimientos, ya que, como comenté previamente, incluso pude notar algunas fallas en mi texto gracias a las preguntas de Norman. Los buenos traductores no solo vuelven a escribir las obras, sino que, en cierto punto, las mejoran.

Además, la versión de Norman tiene una introducción académica muy importante, no es una traducción común. El prólogo requirió una ardua tarea de investigación literaria y cultural y una gran cantidad de notas.

[DM y RP].—Claro, la traducción implica un esfuerzo y un estudio muy importantes: preguntar por cada palabra, por su significado o por qué se le da un determinado uso. Podemos decir que se lleva adelante un proceso de investigación que funciona casi como una pesquisa. Nos gustaría saber, a raíz de lo que nos comentó María Rosa, ¿cuáles fueron las mayores dificultades que presentó esta versión?

NC.—Yo creo que cada texto, cada autor presenta dificultades. Yo me tendí una trampa a mí mismo cuando empecé la traducción de María Rosa, porque pensé: «¿Será fácil?». El texto tiene un lenguaje tan diáfano, tan falto de complicaciones, en comparación con Marechal, que es más complicado. Y no es así, es difícil. Toda traducción es difícil, porque, para captar el tono, captar las particularidades de cada autor, hay que *reinventar*. Por eso lleva muchísimo tiempo. Aquello que parece fácil de leer, no necesariamente lo es al momento de traducir.

MRL.—Tampoco fue fácil de escribir, ese es el tema. Un propósito que siempre tengo es que la lectura parezca fácil, que sea algo diáfano para leer, pero es lo que más cuesta escribir.

NC.—Lidio con eso siempre. Es un tema muy interesante, la traducción, en efecto, lleva a la reflexión.

[DM y RP].—Siguiendo con la cuestión de la traducción, queríamos consultarles por el título de la obra, que, en la versión inglesa, lleva el nombre de Free Women in The Pampas. ¿Por qué motivo tomaron esta decisión, la de mantener un título diferente en la traducción? ¿Por qué esta referencia a las pampas?

NC.—Yo no quería cambiar el título, porque me encanta el original. Desconocía el episodio histórico de los libres del sur, tuve que investigar. Es un título genial que resignifica esa frase *los libres del sur*. El término «sur» tiene un gran peso en la cultura argentina. En Canadá sucede algo similar con la palabra «norte», que es casi análoga a «sur». Ambas tienen el mismo significado, se trata de términos que son casi un mito, casi un concepto trascendental. Es un paralelo que me encanta. Como la publicación se iba a hacer en América del Norte, se tuvo en cuenta la situación del gran vecino del sur, los Estados Unidos. Cuando allí se hace referencia al término *South*, se entiende Alabama, Georgia, los estados del sur de esa nación. Para un canadiense, en cambio, no es así, pero sí lo es en los Estados Unidos. Por este motivo, nos obligaron a cambiar el título. Una de las opciones que yo tenía era *Free Women of the South*, pero esto les hacía pensar en las *Southern belles*, de la literatura de Faulkner. Entonces, tuvimos que encontrar otros títulos. Al principio me resistí a esto de las «pampas», porque muchos, en América del Norte, cuando escuchan una palabra como «pampa», que no saben exactamente qué significa, piensan enseguida en el trópico, y no tiene nada que ver con eso. Yo temía que conllevara malentendidos, pero, finalmente, quedamos con ese título. Por este motivo, puse mucha atención en la introducción para explicar toda esta cuestión, comentar sobre los equívocos de «sur», y justificar el título original, que es muy importante para comprender el libro.

[DM y RP].—Y usted, María Rosa, ¿estuvo de acuerdo con esta modificación? ¿Lo conversaron?

MRL.—Lo charlamos, porque, como se trata de una editorial universitaria, esta traducción pasó por dos referatos. Una de las sugerencias de estos referatos era la de ponerle al texto *Las amazonas de las pampas*. Eso sí lo discutimos, y los dos estuvimos de acuerdo en que no íbamos a hacerlo. De ninguna manera íbamos a aceptarlo, porque las amazonas tienen una connotación guerrera, que no tiene que ver con estos personajes; estas son mujeres que quieren ocupar un lugar de pares con los hombres en un campo intelectual, pero no quieren destruir a nadie y, mucho menos, viven como amazonas. Era muy sensacionalista y no nos gustó, así que ese lo negamos y quedó como título posible *Free Women in The Pampas*.

[DM y RP].—Norman refirió que uno de los motivos de su acercamiento a Las libres del Sur *fue el hecho de que Marechal y Borges aparecieran como personajes menores allí. Me gustaría preguntarle, Norman, al momento de la traducción al inglés, ¿tuvo en cuenta o en mente el inglés de Borges de las entrevistas, por ejemplo, que siempre fue considerado literario y, quizás, arcaizante?*

NC.—Tuve en cuenta, sobre todo, al primer Borges, que es joven. En efecto, hay una parte en que puse una nota al pie, donde se cita un poema de *Luna de enfrente*. Borges, con el paso del tiempo, quiso cambiar sus poemas para que fueran más acordes con su autoimagen de hombre maduro, se desdijo de sus entusiasmos juveniles de los años veinte, de su fascinación por el arrabal, por lo popular. Entonces, cuando me encontré con la traducción oficial inglesa de un poema suyo de *Luna de enfrente*, me di cuenta de que había cambiado bastante el tono del poema en la versión inglesa, o sea, era una traducción muy eficaz, pero era otro poema. De modo que yo traduje de forma más literal, aunque no tan poética, el significado del poema original, explicando qué había pasado con Borges en el ínterin desde su juventud hasta su madurez. Hay varias notas sobre Borges en el curso del libro porque siempre tiene algo divertido que decir, ya sea sobre Tagore o sobre Baudelaire. Borges es inagotable.

[DM y RP].—Y usted, María Rosa, teniendo en cuenta que se dedicó a estudiar como académica la literatura de estos autores, ¿podría contarnos cómo fue el proceso de construcción de sus voces[6]*en* Las libres del Sur*?*

MRL.—Eso fue un gran desafío, justamente uno de los mayores de la novela: cómo hacer aparecer a personajes, que conocemos solamente como eminencias literarias, en la vida cotidiana y en sus pasiones humanas, demasiado humanas; cómo representarlos cuando todavía no eran eminencias literarias, porque ni Borges ni Marechal eran célebres en aquella época, sino que eran jóvenes poetas con muy pocos lectores y no tenían una vida ejemplar. Lo que ocurre es que ahora hemos caído en una especie de idolatría de algunas

grandes figuras, Borges en particular. Y Borges fue joven, enamoradizo, se emborrachó cuando era joven, andaba por los arrabales, es un poco lo que se cuenta en el *Adán Buenosayres* y también en la biografía premiada de María Esther Vázquez. Hubo gente a la que le gustó y que le divirtió muchísimo la imagen de un Borges joven e incorrecto en mi novela; pero también hubo quien no la aceptó o la consideró ultrajante, como si la genialidad de Borges implicara también ejemplaridad en todas sus conductas y desde siempre. Creo que, en realidad, él mismo era un humorista. Fue bastante irreverente, capaz de burlarse de todo el mundo, en especial de las personalidades más conspicuas y solemnes. Daba la nota con inteligencia, con ironía, con gracia, pero marcaba siempre una diferencia, una transgresión. A mí me gustó rescatar a ese Borges en particular.

[DM y RP].—¿Y qué nos podría contar sobre los demás personajes?

MRL.— Keyserling daba por sí mismo ya para la parodia por lo que conocemos a través de su obra o lo que sabemos de él, como su ataque narcisista tremendo en respuesta a que Victoria no le hizo caso. A ella no le interesó Keyserling como hombre, y eso él no lo pudo digerir, tuvo que recurrir a Jung[7] para psicoanalizarse y soportar la decepción que le produjo no ser elegido por Victoria. El personaje solo ya era un plato servido para dedicarle una parodia, que fue una de las partes de la novela que más me divirtió escribir. Yo creo que soy de las pocas personas en la Argentina que realmente leyeron a Keyserling, no hay tantas. Hay mucha gente que habla de Keyserling, pero muy pocos que lo hayan leído. Es un pensador olvidado, a veces ni siquiera lo consideran un pensador, lo que es injusto también. Victoria no era tan ciega, Keyserling no era un idiota, por algo ella ve talento en él. Keyserling influyó en el ensayo y en la literatura argentinos. Fue un influyente en un sentido positivo y negativo, provocó debates, generó todo un movimiento en la *intelligentsia* nacional de la época.

Ortega y Gasset no me resultó complicado porque su estilo literario es muy conversacional en algunos aspectos. Tengo una sintonía particular con él, porque es un escritor ameno, un filósofo que piensa de manera amena y hospitalaria para el lector. Entonces, no era tan difícil representarlo hablando.

Otros personajes aparecen de manera fugaz. Roberto Arlt figura en un encuentro con Carmen Brey en los Amigos del Arte. También está, mucho más desarrollado, Waldo Frank. A todos tuve que imaginarlos a partir de sus libros, que leí escrupulosamente, también de anécdotas narradas por otros, de biografías.

En suma, la novela me llevó mucho tiempo de preparación y de escritura, pero siguió siendo siempre un proceso de gran interés, muy apasionante para mí.

[DM y RP].—A raíz de lo que comenta, nos gustaría preguntarle: ¿cuál fue una de las mayores dificultades que encontró en el proceso de creación de estos personajes que son tan reconocidos como académicos?

MRL.—El problema que yo enfrentaba era la tentación de presentarlos como si estuvieran dando cátedra siempre. Finalmente, fue a la inversa: tratar de llevarlos desde los libros, que sí tuve que conocer bien, al mundo cotidiano.

[DM y RP].—Quisiéramos retomar un poco lo comentado sobre la figura de Keyserling. Esta vez la pregunta es para Norman: ¿podría contarnos un poco sobre el estudio que realizó en torno a él?

NC.—Yo aprendí muchísimo más de lo que sabía sobre Keyserling durante la traducción de la novela. Me di cuenta, en un momento dado, de que Keyserling, en efecto, está aludido, o yo creo que está aludido, en esa feroz sátira que Marechal hace de Victoria Ocampo en el episodio de *Adán Buenosayres*, donde ella aparece como Titania. Es muy incómoda la ferocidad de esa sátira, pero leyéndolo de nuevo, después de conocer mejor la historia de Keyserling y de Victoria Ocampo, me di cuenta de que es él, y no solo Victoria, quien está aludido muy fuertemente. Y eso cambia la lectura de Titania. Es más, se suprimió la primera versión que Marechal hizo de la sátira, que era supuestamente aún más feroz, pero esto también le quitó mucho de lo artístico, del juego retórico que había realizado con las ideas sobre Keyserling y de Victoria Ocampo. Así que yo creo que fue una pérdida, y vale la pena volver sobre esa sátira, en vez de leerla como simplemente misógina.

[DM y RP].—En la traducción del texto es destacable su excelencia estilística. Queríamos saber, María Rosa, ¿cómo fue el intercambio entre ustedes durante el proceso de traducción para lograr este resultado?

MRL.—Hubo muchos momentos de consulta, de deliberación en cuanto a la manera de traducir mejor. Por ejemplo, conversamos sobre la imagen de Drieu, que es uno de los personajes de la novela, de la última parte del libro. Debemos recordar que nos encontramos en una época, en un contexto en que estamos frente a novedosas obras de arte vanguardistas, y Drieu está tratado como una obra también. Es muy exacta la captación que ha hecho Norman de esa idea que tuve al describirlo, porque también lo traté a Drieu como si fuera un cuadro vanguardista. Quisiera presentar este fragmento de la novela, para que Norman luego nos acerque su traducción y podamos ver el trabajo realizado:

> En el piso de la duquesa de Dato, sobre la Avenue de la Bourdonnais, las paredes eran blancas y altas, irreprochablemente desnudas. Contra esa blancura, Victoria Ocampo pudo admirar la belleza incorrecta de algunas novedosas obras de arte: Dos Miro, dos Dali, un Drieu. El Drieu era, a decir verdad, una obra viva: el objeto y su autor, enfundados en un solo cuerpo largo, duro, delgado. Los brazos de ese cuerpo solían ejercitarse en la natación y el remo. Los dedos de las manos, huesudos y gruesos en los nudillos como los ojos ciegos de una raíz, habían matado con fusil y con pistola; también escribían, con un fulgor nítido y seco, ficciones que eran casi una forma de la confesión. Pero Madame Ocampo aún no sabía nada de eso. Por dos o tres horas su vecino de mesa le pareció, ante todo, un playboy de la literatura, un *dandy* que ostentaba su camisa azul, sus gemelos y la raya impecable del pantalón con tanto desenfado como su charla cínica sobre asuntos —incomprensibles para ella— de política local. Ostentaba también, como descuidado complemento de esas ropas perfectas, una cabeza irregular, angulosa y masculina, hecha de ojos azules con párpados pesados, frente alta y excesiva, labios carnosos diseñados para la burla y el cigarrillo, pelo rubio estirado y aplastado a fuerza de fijador (2004, p. 189).

[DM y RP].—Entonces, ahora le preguntamos a usted, Norman, ¿qué nos puede comentar sobre el proceso de traducción de este fragmento en particular?

NC.—Primero, quisiera comentarles que me encontré con una gran dificultad en el ritmo de la prosa, fue difícil replicar ese ritmo en inglés. Así que tuve que reorganizar un poco los elementos, sobre todo al final del párrafo, como verán en el fragmento que voy a leer:

> *In the apartment of the Duchess of Dato, on the Avenue de la Bourdonnais, the walls were high and white, impeccably bare. Against that sheer white background, Victoria could marvel at the unorthodox beauty of several innovative artworks: two by Miro, a Dali, and one Drieu. The Drieu was actually alive: art object and author were bundled together in a single body, long, hard, and lean. The strong arms were regularly exercised by swimming and rowing. The hands had fingers thick and gnarled at the knuckles like blind eyes on tree roots; they had killed with rifle and pistol; they also wrote, in a neat, dry script, brilliant fictions that were almost a form of confession. But Madame Ocampo knew nothing of that yet. For the two or three hours she spent beside him at table, she saw a literary playboy, a dandy who flaunted his blue shirt, cuff-links, and impeccably creased trousers with the same aplomb as his cynical commentary on local politics —matters incomprehensible to her. He also flaunted, as a nonchalant complement to his natty attire, an angular masculine head whose irregular construction combined heavily —lidded blue eyes, and excessively high forehead, slicked— back blond hair, and fleshy lips —cigarette dangling rakish— expressly designed for mockery* (2021, p. 128).

[DM y RP].—Es muy interesante la traducción que se hace del fragmento. Nos comentaba que fue complejo para usted traducir el ritmo de la escritura de María Rosa. Además de esto, ¿cuál fue el mayor desafío que le presentó?

NC.—Retomo lo que decía previamente. Se trata de una prosa tersa, diáfana y, sin embargo, posee matices de parodia, de sátira, de poesía, y hay que captar esos tintes. No siempre esas cosas pasan fácilmente a otra lengua sin ajustar lo que está dentro de la frase. A veces requiere cambiar el orden de las palabras o incluso de las imágenes. Es un desafío constante. Como señalaba antes, lo que se lee fácilmente, al analizarlo, se vuelve mucho más complicado, mucho más complejo. Esos tintes de poesía, parodia, y todo envuelto en una fructuosa prosa, lo convierten en un desafío. Parece mentira, pero así es. No hubo grandes dificultades, aparte de eso, del tono. Las cuestiones menores las resolvimos los dos bastante fácilmente.

[DM y RP].—Y en su caso, María Rosa, ¿qué destacaría como lo más interesante o enriquecedor de este proceso de traducción?

MRL.—Bueno, por mi lado, voy a confirmar lo que dijo Norman: tengo un ideal estético que él captó y que se me reveló leyendo en mis años de formación a Garcilaso de la Vega, con su concepto del arte natural.

El arte natural es un oxímoron, pero para mí es la forma del arte. Parafraseando a *Martín Fierro*, se trata de «las coplas que parece que salen como agua de manantial». Es todo mentira, es un gran artificio el que hay que emplear para escribir de esa manera natural. Para mí, la forma suprema del arte: lograr que algo parezca natural, implica una tremenda depuración de la escritura. Lo mismo deberá hacer mi traductor. Cuando escribo, estoy muy atenta a la imagen y a la música de las palabras. Y eso se replica para los traductores. Como dije, siempre los buenos traductores son cocreadores.

Por un lado, lo que más me enriqueció fue esa forma de abordar la obra por parte de Norman, la manera en que logró ver mis textos desde adentro. Verlos y reproducirlos en otra lengua, con el espíritu de esa otra lengua, pero sin que dejaran de ser los míos. Y son de él también. Eso me pareció un logro extraordinario, que puedo captar porque el inglés es una lengua, como ya mencioné, que conozco, aunque nunca como mi traductor. Pero tengo una idea, lo puedo leer, lo puedo valorar. Y me gustó muchísimo.

Por otro lado, el intercambio intelectual continuó, porque los dos, como académicos, hemos indagado sobre los mismos asuntos muchas veces, sobre esa época, la década de 1920, sobre Borges y Marechal. Por ejemplo, su descubrimiento de Titania como una posible parodia de Keyserling a mí no se me había ocurrido. Yo siempre lo había tomado como una parte desagradable y misógina, aunque está hecha con arte. Y, sin embargo, cuando leí el artículo de Norman sobre Keyserling y Titania, me pareció realmente iluminador, otra forma de pensar las cosas. Esa fue una de las tantas recompensas de toda esa aplicación tan minuciosa, tan en equipo. Creo que es la traducción más intensa de las que he tenido, porque pude participar más activamente.

[DM y RP].—Podemos concluir, por todo lo que nos comentaron, que, sin duda, es necesario el trabajo en equipo para llevar adelante una tarea así. En el libro publicado, Norman, incluyó a María Rosa en los agradecimientos de la traducción, ¿podría contarnos un poco sobre esto?

NC.—En efecto, María Rosa es la primera persona que reconozco en los agradecimientos, en *the acknowledgements*, de este libro, porque ella colaboró, contribuyó muchísimo a la traducción. Los traductores dicen que los autores muertos son tiranos, y María Rosa es todo lo contrario, está muy viva y es muy generosa con su tiempo y con su ayuda. Incluso ha dejado a mi criterio ciertas decisiones. Quisiera compartir con ustedes la primera frase de mis *acknowledgements* en inglés:

> *In translating María Rosa Lojo's novel Las libres del Sur, I have benefitted immensely from the generous and unstinting collaboration of the author herself. Our continual and often far —reaching discussions by email have inspired and fostered a clearer understanding and rendering of the text.*
>
> [«En la traducción de la novela de María Rosa Lojo *Las libres del Sur* me he visto beneficiado inmensamente de la generosidad e incansable colaboración de la autora. Nuestras continuas discusiones, generalmente de amplio alcance, han inspirado y fomentado un claro entendimiento e interpretación del texto»].

[DM y RP].—Creemos que, en ese reconocimiento, se puede observar la comunicación constante que mantuvieron entre ustedes y el enorme trabajo en equipo que implicó llegar a la traducción de esta gran novela. Gracias a ambos por participar de esta entrevista.

Referencias Bibliográficas

Cheadle, N. (2000). *The Ironic Apocalypse in the Novels of Leopoldo Marechal*. Londres: Támesis Books.

Cheadle, N. (2016, junio). «Religión y revolución: la teología de la liberación revisitada en *Todos éramos hijos*, de María Rosa Lojo». Trabajo presentado en *Congress of the Humanities and Social Sciences.* Calgary: Universidad de Calgary.

Cheadle, N. (2017). «A la sombra del Coloso del Norte. Adán en Estados Unidos». Lojo, M. R. y E. Cárcano (eds.). *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA).

Cheadle, N. (2018, marzo). *Memory and Liberation Theology in María Rosa* Lojo's Todos éramos hijos (2014). Ottawa: Universidad de Ottawa.

Cheadle, N. (2018). «La apuesta escritural marechaliana de Carlos Gamerro». Claudia Hammerschmidt (ed.). *El retorno de Leopoldo Marechal. La recepción secreta de un 'poeta depuesto' en la literatura argentina de los siglos XX y XXI* (2018). Potsdam/Londres: INOLAS Publishers.

Cheadle, N. (2019, junio). «The Concept of Travel in the Work of María Rosa Lojo». Trabajo presentado en *Congress of the Humanities and Social Sciences*. Columbia Británica: Universidad de British Columbia.

Cheadle, N. (2019). Don Ecuménico: nuevas consideraciones sobre un complicado 'bicho alado'. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas 38*, 37-55.

Cheadle, N. (2020). «La Titania» de Marechal revisitada. *Cuadernos del Hipogrifo 14,* 129-145.

Lojo, M. R. (1994). *La «barbarie» en la narrativa argentina (siglo XIX)*. Buenos Aires: Corregidor.

Lojo, M. R. (1994). *La pasión de los nómades*. Buenos Aires: Atlántida, Colección Voces del Plata.

Lojo, M. R. (1998). *La princesa federal.* Buenos Aires: Planeta.

Lojo, M. R. (1999). *Una mujer de fin de siglo.* Buenos Aires: Planeta.

Lojo, M. R. (2004). *Las libres del Sur. Una novela sobre Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Sudamericana.

Lojo, M. R. (2005). *Finisterre*. Buenos Aires: Sudamericana.

Lojo, M. R. (2007). *Lucía Miranda. Novela histórica* (1860). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Lojo, M. R. (2012). *Diario de viaje a Oriente (1850-1851) y otras crónicas del viaje oriental de Lucio V. Mansilla*. Buenos Aires: Corregidor.

Lojo, M. R. (2021). *Free Women in the Pampas. A novel about Victoria Ocampo.* Editado y traducido por Norman Cheadle. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Lojo, M. R., M. L. Guidotti de Sánchez y Farías, R. (2008). *Los «gallegos» en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa*. Coruña: Fundación Barrié de la Maza.

Notas

* Licenciadas en Letras y correctoras literarias por la Universidad del Salvador (USAL). Profesoras adjuntas de Literatura Argentina I y II de la USAL. Correos electrónicos: d.monaco@usal.edu.ar; rosina.pallotti@usal.edu.ar

[**1**] Dada la riqueza de aristas que presenta la obra de Victoria Ocampo, es una de las autoras estudiadas en un nuevo proyecto de investigación radicado en la Universidad del Salvador, *Voces femeninas en la revista argentina* SUR (1931-19922).

[**2**]Ver *Las libres del Sur* - María Rosa Lojo (mariarosalojo.com.ar)

[**3**]El Premio a la Trayectoria en Literatura 2014, de Artistas Premiados Argentinos; el Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores 2018; el Gran Premio de Honor de la Fundación Argentina para la Poesía 2020.

[**4**] La Medalla Europea de Poesía y Arte Homero (Bruselas) es otorgada por un Comité Internacional de académicos y poetas. Este premio incluye la publicación de una antología, traducida al chino, de la producción poética de María Rosa Lojo en un volumen de la colección *Homer Medal Laureates Series*. La entrega del premio tuvo lugar en el Festival de Poesía de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires 2022, el 30 de abril. Ver: «María Rosa Lojo recibió la Medalla Europea de Poesía y Arte Homero», *Tiempo Argentino*; «Feria del Libro. Comienza el XV Festival de Poesía, con invitados internacionales, homenajes y entrega de medalla», *La Nación*.

[**5**] Se denomina *chignon* a un tipo de peinado en el que el cabello se recoge en la parte posterior de la cabeza de manera tal que semeja un nudo.

[**6**]La traducción de *Las libres del sur* cuenta con fotografías provistas por la Fundación Sur, que permite un acercamiento por parte del lector a los personajes retratados por María Rosa Lojo.

[7] La Fundación SUR publicará próximamente una investigación sobre los encuentros de Hermann Keyserling con el psiquiatra Carl Jung. Su trabajo fue posible gracias al acceso que tuvieron a la historia clínica del filósofo.

ARQUEOLOGÍA Y GENEALOGÍA DE LA NOVELA EXPERIMENTAL

Pérez Gras, María Laura

María Laura Pérez Gras
maria.gras@usal.edu.ar
Universidad del Salvador, Argentina

Bracamonte J.. Por una teoría desde la novela experimental argentina hasta 1980. 2021. Córdoba. Editorial de la Universidad de Córdoba. 368pp.. 978-987-707-193-1

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 68, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2603316011/

Datos de la Obra

Bracamonte, J. (2021). P*or una teoría desde la novela experimental argentina hasta 1980*. Córdoba: Editorial de la Universidad de Córdoba. ISBN: 978-987-707-193-1

El nuevo libro del investigador, docente y ensayista Jorge Bracamonte aborda la novela argentina en un período amplio —desde las primeras décadas del siglo XX hasta 1980— porque elige dedicarse, en particular, a la novela experimental, de ruptura o de vanguardia, que se publica en esos años.

Bracamonte investigó y escribió sobre la novela experimental en decenas de artículos académicos y en dos libros anteriores: *Los códigos de la transgresión* (2007) y *Macedonio Fernández: Una pasión teórica* (2010). De modo que el autor de este ensayo era ya un reconocido especialista cuando se propuso abordar, de manera integral, la novelística de este período central en la literatura argentina sin la intención de conformar un canon ni de definir un género literario.

La primera parte del libro, titulada «Proemio general. Asincronías y sincronías», se aboca, en el capítulo 1, a trazar una «arqueología y genealogía» sobre la teoría de la novela. Empieza por recorrer los modelos realistas y naturalistas del siglo XIX para pasar a las dos primeras décadas del XX, en que se despliegan las vanguardias. En cuanto a las teorías, ya James y Conrad anunciaban una crisis del realismo a fines del siglo XIX, pero Lukács seguirá escribiendo sobre la novela realista hasta mediados del siglo XX. Para él, en su lectura marxista, esta es la que mejor puede conectar el problema estético con una reflexión filosófica sobre lo histórico; en cambio, las vanguardias representan la decadencia del género. Forster, por su parte, llega a

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

plantearse cuestiones más allá de la modalidad mimética. Empieza a comprender la importancia del tiempo, que se vuelve un componente decisivo en la construcción de la novela, puesto que el relato presenta una secuencia temporal, mientras que la trama plantea relaciones causales.

Bajtín, a su vez, es leído por Julia Kristeva como un teórico precursor de la novela vanguardista, por explicar este género como el más heterogéneo debido al plurilingüismo y el pluriestilismo que lo conforman.

Bracamonte interviene aquí, en esta genealogía teórica, para explicar que la novela de ruptura o experimental se plantea, en su ensayo, como un «plurigénero», puesto que puede abarcar muchas formas de la novela clásica al mismo tiempo que incorpora otras nuevas, en su máxima manifestación proteica.

A continuación, se recuperan los aportes de Adorno y de Jameson, ambos continuadores de la línea marxista, como Lukács, pero proclives, en cambio, a considerar también las obras de vanguardia para leer lo ideológico de una época o un escritor. Se pasa luego por las teorías de la sociología de la novela de Caillois, por Sarte y su «antinovela», por Robbe-Grillet y su «nueva novela», en la que se llegan a advertir novedosos tratamientos del tiempo y del espacio, para recalar luego en las teorías de Ítalo Calvino y de Umberto Eco, que hacen hincapié en el rol activo del lector y en cambios epistemológicos en los distintos campos del conocimiento. La idea de «obra abierta», de Eco, es decir, que toda obra se termina de realizar con la lectura, resulta fundamental para la concepción de novela experimental, y nos acerca a las teorías de Macedonio Fernández, quien Bracamonte presenta, en su ensayo, como pionero y referente insoslayable de este «plurigénero» en Latinoamérica, a pesar de que fue, en rigor, contemporáneo de Bajtín y de Lukács, e incluso murió antes que ellos.

De Marthe Robert y de René Alberes a los consagrados Barthes, Kristeva, Genette y Todorov, Bracamonte muestra las formas vanguardistas de leer y de analizar los fenómenos literarios, hasta la «Nueva Novela». El recorrido llega luego a Foucault, a Derrida, otra vez a Jameson y a Rancière, quien distingue entre mímesis orgánica (realista) y mímesis inorgánica (experimental).

El ensayo de Bracamonte pasa, en el capítulo 2, de lleno al plano latinoamericano. Se centra en las lecturas que Piglia, o su alter ego Emilio Renzi, hace de Cortázar, de Macedonio, de Puig, de Saer y de Walsh, así como de los extranjeros Faulkner, Beckett, Joyce, Fitzgerald y Hemingway. Se recuperan también las discusiones alrededor del *Boom*. Bracamonte escribe un apartado donde hace un contrapunto entre las ideas de Jitrik y de Piglia. En muy interesante la recuperación de las tres tradiciones que plantea Piglia en tres autores no tan centrales en el *Boom*: Alejo Carpentier, José María Arguedas y Macedonio Fernández. Piglia explica que Carpentier hace tradición con el realismo mágico de García Márquez y Asturias; Arguedas con la tradición del campesinado rural de Roa Bastos, Rulfo y Guimaraes Rosa; en cambio, Macedonio escribe una novela nueva, que anula la tradición anterior. Piglia vuelve, en 2016, a teorizar sobre la obra de Saer, de Puig y de Walsh como «las tres vanguardias». De esta manera, Bracamonte da cuenta de la variedad de formas y de tradiciones de la novela como «plurigénero».

Encontramos algunos pasajes sobre las teorías de Ángel Rama y de Héctor Libertella, que piensan a Latinoamérica desde adentro. Libertella llega a identificar una «tradición de la vanguardia» que permite pensar lo «nuevo» en una dinámica entre evolución y ruptura, en contra de la opresión de la mímesis.

Resulta apasionante el cierre del capítulo 2, en el que el autor hace un paneo de las distintas tradiciones que coexisten en la crítica argentina y sus círculos o subsistemas en la dinámica del sistema literario nacional.

A partir de aquí, el libro de Bracamonte se organiza en otras tres partes, cada una con sus capítulos y «altorrelieves». En ellos se busca siempre el mismo, ambicioso, pero necesario, objetivo: establecer una genealogía de la novela experimental argentina en el período establecido.

El punto de partida, como señalamos, es Macedonio Fernández y su teoría de la novela en la primera mitad del siglo XX. Pasa por las teorizaciones de Borges, la novela experimental de Cortázar y de Roger Pla, la obra de Di Benedetto y sus herencias y diferencias con Saer, la novela vanguardista transculturadora de las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta, las obras de figuras icónicas de la novela experimental como Libertella y Aira, así como las de María Moreno y Néstor Sánchez. Y cierra, en la cuarta parte, con un análisis del *Río de*

las congojas, de Libertad Demitrópulos, que no se ubica en el marco tradicional de la novela histórica, sino en el de la nueva novela histórica, que explora modos alternativos de narrar la historia, incluso de contar otras versiones de lo acontecido, donde la polifonía sigue siendo un recurso central para la ruptura de los discursos totalizadores del realismo y para la emergencia de alteridades antes silenciadas.

Podemos, además, observar que, a cada capítulo de este ensayo, centrado en alguna línea o etapa de la genealogía de la novela experimental, lo acompañan apartados que Bracamonte denomina «altorrelieves»: reflexiones sobre aquellos textos que se destacan dentro del enorme corpus de novelas experimentales o de ruptura que se podrían estudiar en cada época, y que, si bien no determinan un canon ni lo cierran, tienen un presencia claramente relevante por su función paradigmática en cada línea trabajada.

Para cerrar esta aproximación a una lectura posible del nuevo libro de Bracamonte y abrir la invitación a otras lecturas, las de quienes quieran ampliar sus horizontes teóricos sobre la novela experimental, no podemos dejar de señalar la estética novedosa, también de ruptura, que el autor presenta en este ensayo académico, puesto que inicia con un fragmento denominado «Mi primer breve encuentro con Macedonio» y cierra con otro, «Brevísima despedida de Macedonio Fernández», ambos productos de la escritura creativa de Bracamonte. En ellos, el autor trae ecos de toda la obra, incluso la vida, de Macedonio a partir de elementos del *Adán Buenosayres*, de Marechal, en un juego también experimental, que le permite mezclar los materiales de la vigilia y el sueño, la ficción y el ensayo, y así ofrecer una propuesta atractiva, con cierto disfrute lúdico, dentro de un libro académico.

Notas

* Doctora en Letras (Universidad del Salvador —USAL—; beca doctoral Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas —CONICET—) e Investigadora del CONICET. Correo electrónico: maria.gras@usal.edu.ar

PDF generado a partir de XML-JATS4R

RESEÑAS

CUANDO CAPERUCITA «SE COMIÓ» AL LOBO: HACIA UNA CORPORALIDAD SIN ATADURAS. SOBRE *EL CUERPO (RE) ESCRITO*, DE SUSANNA REGAZZONI

Belloni Fernández, Luciana

Luciana Belloni Fernández
luciana.belloni@gmail.com
Universidad del Salvador, Argentina

Regazzoni S.. El cuerpo (re) escrito. Autoras argentinas del siglo xxi. 2021. Madrid. Verbum. 230pp.. 978-84-1337-597-7

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 68, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2603316012/

Datos de la Obra

Regazzoni, S. (2021). El cuerpo (re) escrito. Autoras argentinas del siglo xxi. Madrid: Verbum. ISBN: 978-84-1337-597-7.

Caperucita emprende el viaje por el bosque con una canastita llena de cosas buenas para llegar a la cabaña de su abuela. En su trayecto, se cruza con el lobo, quien le hace señas obscenas y le dice mentiras, mientras ella recuerda la voz materna previéndola contra el animal. Tiempo después, la niña encuentra un espejo entre los arbustos y le pregunta quién es la mujer más bella, este le reprocha haberse equivocado de cuento, pero, aun así, le responde: la más hermosa es la mamá de Caperucita, cuyo rostro se ve reflejado. En ese punto, la protagonista piensa que ella es su propia madre. Finalmente, Caperucita pierde *al* lobo de vista, pero encuentra a *su* lobo, uno interno, signo de sus deseos ocultos. Llega a su destino aullando, con la lengua colgante y los colmillos al descubierto y, sin pensarlo, se traga a su abuelita. De una pasa a ser tres —ella, su mamá, su abuela— y, de humana, se transforma en licántropa.

Esta nueva versión, creada por Luisa Valenzuela, sobre el clásico cuento maravilloso es uno de los relatos que analiza Susana Regazzoni en El cuerpo (re) escrito. *Autoras argentinas del siglo xxi*. Allí, la destacada investigadora italiana[1] aborda la narrativa contemporánea de escritoras argentinas que toman la corporalidad como objeto privilegiado de la narración y exhiben sexualidades femeninas con una mirada

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

crítica de la dominante, basada en la alianza entre el logocentrismo y el falocentrismo. A través de estas nuevas modulaciones de lo corporal, observa Regazzoni, el corpus que le compete sirve como instrumento de denuncia social, principalmente, contra el neoliberalismo y contra la violencia de género.

El libro se inaugura con un estudio sobre Alfonsina Storni. Aunque se incluye un recorrido por los rasgos principales de su poesía, el foco está en una faceta de su obra no tan visitada por la crítica literaria: su labor periodística, el uso público —y, por tanto, ilegítimo para una mujer— de su lengua. Regazzoni investiga las publicaciones de Storni en *La nota* y en *La nación* durante 1919 y 1921, y subraya su valor estético —son textos de frontera entre la ficción literaria, el artículo periodístico, la autonarración— y su valor social —son relevantes en lo que respecta a la historia de la mujer argentina—. En ellos, Alfonsina dinamita los estereotipos femeninos presentes en las secciones de la prensa destinadas a un público femenino, por ejemplo, discute la correlación que su época realiza entre moralidad y moda, repudia la diferencia de sueldos entre hombres y mujeres, defiende el derecho al divorcio, incluso desarrolla temas de gran actualidad como la posibilidad de establecer pareja gracias a los medios. Un punto de gran interés en el análisis de Regazzoni es el modo en que Alfonsina construye un yo de enunciación que varía según el diario que la publique. Por consiguiente, pone en juego diferentes identidades sexuales y asume una multiplicad de voces, hecho que se encuentra en consonancia con su batalla contra la conformación de un imaginario de mujer único. Alfonsina instituye, en su trabajo periodístico, un tipo de corporalidad en pugna contra la vigilancia que el sistema patriarcal pretende ejercer sobre él.

Luego, Regazzoni se dedica al estudio de la revista *alfonsina*, cuya fundadora es María Moreno, la cual vivifica el tratamiento de la corporalidad que hace la poeta: «La denuncia que ataño Storni expresa sobre un cuerpo impuesto y artificial continúa en *alfonsina* con la denuncia de los cuerpos lacerados por la violencia de Estado» (2021, p. 75). La perspectiva de la investigadora es rica en tanto desmitifica la imagen de Alfonsina como la escritora del amor para contemplarla desde su actuar político y desde la incidencia que tiene en nuestros días.

El capítulo tercero examina la producción narrativa de Luisa Valenzuela, Gabriela Cabezón Cámara y Jimena Néspolo. En principio, Regazzoni inquiere sobre cómo la primera de ellas reescribe, principalmente en sus *Cuentos de Hades*, los relatos infantiles —aparte de «Caperucita roja», pueden mencionarse «Las dos hadas», «Barba azul», «La cenicienta»—. Las protagonistas deconstruyen el paradigma femenino de sumisión y falta de autonomía, propagado por los cuentos tradicionales que exponen un contenido sexista, debido a que fundan un sistema de valores alterno, rompen con la dualidad ángel-demonio e inician una búsqueda de sus propias formas de expresión a través de las cuales narran las relaciones que tienen con sus propios cuerpos y con las otras mujeres. Regazzoni señala la ironía y el humor, junto con los juegos de inversiones, anunciados ya desde el título del citado volumen, donde se enfatiza la metamorfosis del reino dulce de hadas en un infierno mítico. Asimismo, hay una alusión a los ensayos de Valenzuela con respecto a la referida problemática y a la influencia que en ella tuvo su compromiso político contra la violencia de Estado. En consecuencia, Valenzuela queda inscripta en una línea literaria que se dedica a este tipo de relecturas, cuyas máximas representantes son Rosario Ferré, Carmen Martin Gaite, Ana María Shua, Angélica Gorodischer, María Negroni, entre otras.

Dentro de esta genealogía, encuentra también un espacio Gabriela Cabezón Cámara a raíz de la publicación de *Beya. (Le viste la cara a dios)*, la cual puede ser leída como una reinterpretación de «La bella durmiente». Regazzoni estudia el cuerpo prostituido de la protagonista, víctima de la trata de mujeres y llevado al punto de la aniquilación, precisamente, por su condición femenina. Otra novela que constituye el foco de su atención es *Las aventuras de la China Iron*, en la que se distingue un trabajo excepcional con el lenguaje. En los textos de Cabezón Cámara, apunta la crítica italiana, la corporalidad es llevada a un primer plano y se halla pensada, en gran medida, desde la militancia política, feminista y *queer* de la autora.

El apartado se cierra con *Episodios de cacería*, de Jimena Néspolo, y marca la solidaridad entre ella y la uruguaya Marosa di Giorgio en función de que, a lo largo de la prosa de ambas, los personajes entran en

PDF generado a partir de XML-JATS4R

comunión con distintas figuras de lo animal y exploran la naturaleza con un erotismo salvaje. También se recalca, por un lado, la hibridez que adquiere la narración de la autora argentina al fluir entre distintos géneros literarios —como son las mitologías clásicas, la ciencia ficción, las sagas medievales— y, por el otro, una nueva concepción de lo corporal: ya no existe un cuerpo que permita la individualización del sujeto, entendido como su espacio personal de distinción, sino que es una especie de disfraz, ocultador de las señales de identidad de sus portadores.

A continuación, la escritora italiana aborda en paralelo *Desarticulaciones* y *El común olvido*, de Silvia Molloy, y *Vértigo*, de Jimena Néspolo. En Molloy, Regazzoni lee la enfermedad —por ejemplo, el Alzheimer — como una condición rechazada por un discurso hegemónico, cuya meta es propagar el progreso y el bienestar. No obstante, esta también permite un redescubrimiento del cuerpo: la enferma comienza a tocar las cosas que la circundan para activar la memoria de las manos. Como cree Regazzoni, las novelas impugnan la estigmatización que sufre la enfermedad y le devuelven su condición humana. Por su parte, Néspolo imagina una protagonista que sufre otro tipo de padecimiento: es sinécdoque de aquellas mujeres que, en su afán por lograr el éxito en un entorno brutal, competitivo y desigual, se ven forzadas a imitar los modelos masculinos.

El capítulo cinco indaga, en primera instancia, en los relatos comprendidos en *Extranjeras* y *Una fuga en casa,* de Pía Bouzas. Estos están protagonizados, de acuerdo con Regazzoni, por «cuerpos en tránsito», es decir, cuerpos extrañados, que atraviesan el sentimiento de la no pertenencia, de vivir en un estado de «lejos de», y el deseo de un espacio alterno. Algunos de ellos tienen tal carácter nómade porque inician una travesía hacia su destino final; lo conmovedor es que, aun condicionados por la enfermedad y la muerte, son capaces de despertar amor en los otros. De acuerdo con Regazzoni, la familia como aquel grupo que dificulta las relaciones afectivas es una de las temáticas cardinales de los cuentos de Bouzas; a causa de ella, lee, conjuntamente, su narrativa con las de Selva Almada y de Samanta Schweblin, quienes también ponen bajo sospecha la retórica que identifica dicha institución como la garante del cuidado de sus miembros.

Regazzoni enmarca a Selva Almada en la tradición del paisaje de los escritores de provincia —como Daniel Moyano, Héctor Tizón, Juan José Saer— y capta en ella «cuerpos excéntricos» que luchan contra una naturaleza imperiosa, la cual, simultáneamente, los sostiene y ahoga. Otra de las problemáticas fundamentales de Almada son los femicidios y la impunidad en la que queda el crimen, tal como se lee en *Chicas muertas*. Por su parte, Schweblin representa las relaciones familiares en cuanto a lo perturbador que resulta la herencia o la imposición de prejuicios o imperativos. Es por ello que, muchas veces, lo truculento se posiciona, en sus relatos, en lo íntimo familiar, lugar inicial del drama humano. La crítica italiana se ocupa de varios cuentos de Schweblin, así como también de sus novelas *Distancia de rescate* y *Kentukis*, y percibe «cuerpos suspendidos» entre lo habitual y lo improbable, a la espera de una amenaza que nunca está del todo reconocida, pero que es inevitable. Para sobrevivir, estos cuerpos, en ocasiones, se someten voluntariamente a un uso cruel de ellos. A la vez, Regazzoni nombra dos estrategias discursivas medulares en Schweblin: la elipsis y la convocatoria a un/a lector/a activo/a, quien enriquece las obras con una variedad de posibilidades interpretativas.

Por último, irrumpen los «cuerpos políticos», protagonistas de *Oración, carta a Vicki y otras elegías*, de María Moreno, y *Degüello*, de Gabriela Massuh. Luego de una pequeña biografía de Rodolfo Walsh, se debate el archivo que revisa Moreno: las cartas que él redactaba para sus amigos y para su hija después de su muerte. Como un rompecabezas, la novela se compone de materiales heterogéneos mediante los cuales, según Regazzoni, se repiensa la maternidad de los grupos subversivos que asedian el modelo tradicional de violencia política del régimen oficial. También Massuh inventa un contradiscurso, en este caso, basado en la explotación de las urbes, la cual demuele, en nombre del progreso, todo aquello necesario para la vida del ser humano. Frente a la destrucción de espacio urbanístico, los personajes buscan asilo en la naturaleza. Es pertinente, por tanto, el diálogo que teje la crítica entre la novela y ciertos postulados de autores como Walter Benjamin y Hannah Arendt.

Cabe destacar que, a lo largo del libro, Regazzoni introduce a las escritoras de una manera exhaustiva y las lee a la luz tanto de entrevistas que les han realizado como de estudios académicos notorios sobre cada una de

PDF generado a partir de XML-JATS4R

ellas. Acompaña a la publicación el prólogo de Enrique Foffani; entre las aristas que este paratexto interroga, se plantea una muy atractiva: ¿cuáles son las interpretaciones posibles sobre qué es un «cuerpo reescrito»?

Para Regazzoni la corporalidad es el instrumento privilegiado sobre el que se funda la dominación de la mujer y, a partir de aquella, su identidad «degradada». Es por ello que la resistencia ante tal dominación se hace desde el cuerpo, para así alcanzar uno femenino emancipado, desafiante, múltiple, que llegue a expresarse como el aullido de ese lobo viviente dentro de la Caperucita Roja contemporánea, es decir, sin miedo ni ataduras.

Notas

* Luciana Belloni es doctoranda en Letras en la Universidad del Salvador y magíster en Literatura Española y Latinoamericana por la Universidad de Buenos Aires. Docente de Teoría Literaria I y II en la USAL. Correo electrónico: luciana.belloni@gmail.com

[1] Susanna Regazzoni es especialista en literatura hispanoamericana de los siglos XIX, XX y XXI. Se desempeña en la Universidad Ca' Foscari de Venecia como docente y como directora del Archivio Scritture Scrittrici Migranti. Ha publicado numerosos artículos y libros, entre los cuales se encuentran: *Escritoras hispanoamericanas del siglo XIX*(2021); *El otro soy yo. Escrituras plurales y lecturas migrantes* (2020); *Viajes y tiempos de un escritor a través de culturas y sistemas* (2018); *Osvaldo Soriano. La añoranza de la aventura. Una perspectiva exterior* (2017).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

TRABAJO DE CÁTEDRA

EL RELATO DE ENIGMA Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA VERDAD

Klix, Clara

Clara Klix
c.klixberrotaran@usal.edu.ar
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 68, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 08 Diciembre 2021
Aprobación: 23 Febrero 2022

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2603316014/

Resumen: La narrativa de enigma fue considerada un producto menor. Con un concepto canónico de literatura reformulado, los nuevos abordajes críticos abren la mirada a cuestiones antes no advertidas. Las lecturas contemporáneas encuentran recursos discursivos presentes en estos textos policiales, que no habían sido tenidos en cuenta y que ponen en duda el supuesto realismo declarado por sus autores, así como la aparente ingenuidad de sus fábulas. Analistas y filósofos señalan que, en ellos —desde los clásicos hasta los más recientes—, puede verse cómo operan determinados mecanismos sociales y distintos aspectos vinculados con la condición humana. Numerosos estudios destacan que estos relatos, aun cuando incluyen cierto sentido lúdico, le muestran a la sociedad un rostro más real que el que podría ver de otro modo. El detective, percibido como un ser excepcional por su lucidez en el afán de encontrar «la verdad», es depositario de valores sociales. Cuando el tema es la muerte, esta desencadena la memoria entre los que han rodeado a la víctima. Mediante la confrontación de sus testimonios, queda al desnudo la inestable condición de una verdad que se construye y se deconstruye mientras se está a la espera del «monstruo» —el asesino— que siempre acecha en algún lugar del laberinto. Esa confrontación suele desenmascarar también la red de relaciones de poder que cursan solapadas en todo grupo humano hasta que irrumpe un hecho trágico que lo interpela. Además, en el policial clásico, el enemigo está adentro. A partir de ese descubrimiento, más allá de la explicación final del misterio, el orden perturbado no se recompone. Actualmente, es esa la visión predominante. En las últimas producciones hay un reaprovechamiento del canon que no solo no apunta a la restauración del orden, sino que, por el contrario, las técnicas del género son utilizadas para probar de qué modo todas las seguridades se han desmoronado.

Palabras clave: Enigma, Mecanismos, Verdad, Relaciones de Poder.

Abstract: *The enigma narrative was considered a minor product. With a canonical concept of literature reformulated, new critical approaches open the gaze to matters not previously noticed. Contemporary readings find numerous discursive resources present in these detective narratives, which had not been taken into account and which call into question the supposed realism declared by their authors, as well as the apparent naivety of their fables. Analysts and philosophers point out that in them —from the classics to the most recent— we can see how certain social mechanisms and different aspects related to the human condition operate. Numerous studies highlight that these stories, even if they include a certain playful*

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

sense, show society a more real face than it might see otherwise. The detective, perceived as an exceptional being for his lucidity in the eagerness to find "the truth", is a repository of social values. When the theme is death, it triggers memory among those who have surrounded the victim. By confronting their testimonies, the unstable condition of a truth that is built and deconstructed while waiting for the "monster"—the murderer— that always lurks somewhere in the labyrinth is exposed. This confrontation also tends to unmask the network of power relations that overlap in every human group until a tragic event breaks out and challenges it. Also, in classic detective narrative, the enemy is inside. From that discovery, beyond the final explanation of the mystery, the disturbed order is not recomposed. Currently, that is the predominant view. In the latest productions, there is a revision of the canon that not only does not aim at the restoration of order, but on the contrary the techniques of the genre are used to test how all the assurances have crupped.

Keywords: *Enigma*, *Mechanisms*, *Truth*, *Power Relations*.

Narrativa de enigma, novela problema, relato detectivesco o de cuarto cerrado son denominaciones que corresponden, en primer lugar, a la literatura anglosajona de mediados del siglo XIX y principios del XX, considerada analítica o intelectual (*detective fiction*). También reciben esos nombres los policiales franceses de la misma época y los que actualmente se escriben —en nuestro país y en el mundo— siguiendo esa línea narrativa. El género fue considerado, durante mucho tiempo, un producto menor, marginal, propio de la cultura de masas. Descendiente directo del folletín, nacido en el siglo XIX sobre los márgenes de la literatura (Gramsci, 1966), prendió fuertemente en sectores medios y populares de la sociedad. Sin embargo, hacia fines del siglo XX, el policial pasó de entretenimiento literario a ser visto como una forma popular que podía considerarse narrativa de calidad (James, 2010). Tanto entre editores, como por parte de escritores prestigiosos, surge un creciente interés por este universo narrativo en el que se descubre la capacidad de contener, dentro de sus atractivas tramas, hondas inquietudes humanas. También en el ámbito académico, el género comienza a ser «tomado en serio»[2].Y no solo por la teoría de la literatura o las literaturas comparadas, sino por diversas disciplinas como el psicoanálisis, la semiología, la historia y la filosofía, cuyo abordaje abre la mirada crítica a cuestiones antes no percibidas. En la década del sesenta, la escritora Margery Allingham sostenía que la novela policíaca podía ser «una especie de reflexión sobre la conciencia de la sociedad» (James, 2010, p. 53). Ya en la actualidad, opina el crítico Héctor Vizcarra (2013):

> El interés por realizar acercamientos críticos y teóricos a la narrativa policial de América Latina ha experimentado, en los dos últimos decenios, un aumento relativamente importante en el ámbito académico. Es evidente que dicha tendencia no es el resultado de un factor único, sino de una serie de circunstancias literarias y extraliterarias, como la revaloración de los discursos no hegemónicos (p. 23).

Analizar hoy un subgénero como el policial significa, entonces, moverse en una suerte de ampliación de horizontes, en el sentido de que constituye una reformulación de los criterios que separan y distinguen la cultura alta o «elevada» de la cultura popular y masiva. «No existen géneros mayores o menores —dice el escritor Javier Cercas (2021)—, sino formas mayores o menores de usar los géneros»[3]. Por esta razón, ingresar en esta problemática significa, de alguna manera, poner en cuestión el concepto canónico de literatura y observar los modos no tradicionales del tránsito cultural. Asimismo, permite ver el uso particular que cada cultura hace del mismo registro (Berg, 2008).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

La permanencia de este género, que atraviesa ya más de dos siglos, indica su versatilidad y la multiplicidad de lecturas que puede hacerse. El interés que despierta en nuestros días, tanto en lo que respecta a los textos clásicos que hoy se siguen reeditando, como en cuanto a aquellas obras de autores actuales en las que predominan las características de esta narrativa, ha llevado a postular razones más profundas y multifacéticas de que las que se han venido considerando hasta el presente para explicarlo.

En la Argentina, los primeros policiales son de Luis Varela —Raúl Waleis—, autor de *La huella del crimen* (1877); Eduardo Holmberg, un científico, autor de *La bolsa de huesos* (1896); y Paul Groussac—«La pesquisa» (1897)—. En la década del cuarenta, con Borges, Bioy y otros representantes del grupo Sur, el género alcanza un gran auge, y la proliferación de valiosos aportes no cesa. Luego, autores como Roberto Arlt, Rodolfo Walsh y, más recientemente, Ricardo Piglia, Guillermo Martínez, Pablo De Santis, Claudia Piñeiro, Solange Camauer, entre muchos otros y otras, además de numerosos críticos[4], atestiguan la resistencia de esta narrativa que, a pesar de tantos finales anunciados, sobrevive y renace en los más diversos soportes, como el cine, el *streaming*, las series televisivas, los cómics y, con gran vigor, en la literatura infantil y juvenil. En un estudio realizado sobre las novelas más vendidas en el período 2002-2013[5], Ezequiel De Rosso (2014) hace notar los modos en los que el relato policial ha cambiado su forma y cómo ha redefinido sus límites y fronteras, manteniendo, no obstante, los elementos clásicos.

Las lecturas contemporáneas encuentran que, analizado desde nuevas perspectivas, el policial, más allá de cierto aspecto lúdico, puede pensarse ligado a temas fundamentales, tales como la verdad, la justicia, la ley, las relaciones de poder y también el tiempo, la identidad, la creación literaria. La investigación detectivesca aparece, así, como un procedimiento para explorar mecanismos sociales y distintos aspectos vinculados con la condición humana, si bien no mediante largos análisis —como lo hacían las grandes novelas decimonónicas —, sino con apuntes rápidos y certeros. «Nunca se pierde el tiempo cuando se tiene ocasión de estudiar la naturaleza humana», dice Hércules Poirot (Christie, 2017, p. 98).

Se encuentran también, en estas obras, recursos discursivos —como la autorreferencialidad, la intertextualidad, la metaficción— que no habían sido tenidos en cuenta y que ponen en duda el supuesto realismo de los textos, así como la aparente ingenuidad de sus fábulas.

Es posible que el gran atractivo que, desde su aparición, ejercieron las clásicas estructuras de enigma-develamiento haya impedido —tal como sucede en la relación figura y fondo (Teoría de la Gestalt)— ver, «detrás de bambalinas», el entramado que las sostiene; es probable que eso haya opacado la potencia del juego de pasiones humanas que constituye la carnadura de este tipo de policiales.

Se sostiene que, en esta narrativa, se produce una lucha por restaurar el orden que un hecho criminal destruye o perturba. Suele hablarse del investigador que restablece la paz comunitaria imponiendo las leyes de la razón. Sin embargo, en el policial clásico, el enemigo está adentro, es decir, entre el círculo de sospechosos, lo cual es uno de sus elementos característicos. En la mayoría de las historias de enigma, sucede que personas consideradas «más allá de toda sospecha» —padres de familia, damas, hombres «probos»— resultan ser los culpables, lo cual muestra un rostro temible para el imaginario social. (Por buscar solo unas muestras al azar, podemos recorrer algunos textos policiales de Rodolfo Walsh: en *Variaciones en rojo*, el asesino es el artista, el dueño de la casa, que mata a su amante; en «La aventura de las pruebas de imprenta», la mujer es cómplice del asesino de su marido). Por lo tanto, si el asesino es habitualmente alguien tan cercano —el dueño de la casa, el padrastro, el hermano, el amante, un amigo, el secretario, y los ejemplos de cualquier época y autor serían innumerables—, eso causa un trastorno de tal magnitud que no basta con la explicación final del misterio para que semejante quiebre pueda recomponerse. Si lo familiar se vuelve extraño, nos encontramos propiamente en el corazón de lo siniestro, y la posibilidad de restauración del orden se vuelve, al menos, relativa.

Es indudable que existe, en esta literatura, un intento de develar ciertas hipocresías aceptadas socialmente; un tono de parodia con respecto a algunos ritos, incluidos los políticos y los religiosos; una mirada irónica hacia determinadas costumbres, hacia las jerarquías. El mismo Sherlock Holmes cuenta, entre sus especialidades, la de desmoronar apariencias fatuas, como sucede —por poner el ejemplo de un solo gesto

PDF generado a partir de XML-JATS4R

que lo sugiere— en *Escándalo en Bohemia* (1998) «...y volviéndose sin observar la mano que el rey le tendía, partió en mi compañía hacia su despacho» (p. 47). Y Arsenio Lupin sobre el barón Repstein: «¡Oh, que inmundo personaje! ¡Cómo debe uno desconfiar a veces de las apariencias! ¡Le aseguro que ese tenía el aire de una verdadera persona decente!» (Leblanc, 2019, p. 27). Detrás de lo que se presenta como verdadero, el detective advierte una proliferación de errores y falsedades. Si bien no se realiza una reflexión teórica, se exhiben situaciones en las que juegan el poder y las pequeñas o grandes luchas que se despliegan a su alrededor. Quien recibe la misión de recuperar el orden perturbado —el detective— trabaja por fuera de las instituciones y no pierde oportunidad de expresar su escepticismo hacia ellas. Para reconstruir la historia del crimen, sus esfuerzos son individuales, de razonador aficionado que espera lograr la verdad y la justicia por otros caminos. Paradojalmente, en esta literatura llamada «policial», a la policía siempre se le atribuye su inepcia (la trilogía de Poe es emblemática al respecto).

Tal como lo plantea la Estética de la Recepción[6], cada época desarrolla una lectura diferente, formula a los textos preguntas distintas y obtiene respuestas antes no escuchadas. Según Jauss (1967), nadie puede leer lo que su época o su inserción social no le permiten.

Sobre las Condiciones de Producción del Género Policial

Con respecto a las condiciones socioeconómicas, políticas y culturales que contribuyeron a que el policial naciera y se desarrollara en la forma en que lo hizo, filósofos y críticos derivan el género de los cambios sociales ocurridos a comienzos del siglo XIX a partir de la Revolución Industrial. Esos cambios se afianzan en el positivismo —el *Catecismo positivista*, de A. Comte, es de 1852—, en los avances de la ciencia, la fe en el progreso, la razón, la lógica y el método analítico. Para el positivismo, la sociedad funciona como el mundo físico, no hay otra forma de conocerla que no sea a través de procedimientos científicos. En 1834, se celebraban los éxitos de la nueva ciencia de la paleontología; en 1859, los descubrimientos de C. Darwin (1809-1882). En este contexto, no es casual que la novela de enigma se caracterice por una particular puesta en escena del proceso racional de deducción.

Con la formación de las grandes ciudades, el hacinamiento y el anonimato que conlleva, se crean los cuerpos policiales organizados y surgen las modernas técnicas criminalísticas. Así, ven la luz la dactiloscopía, la antropometría, la toxicología, la medicina forense y la balística, entre otras disciplinas que ayudan a los flamantes policías a resolver los casos que se les presentan. La prensa recoge y difunde las narraciones de los delitos más espeluznantes. Hacen su aparición los primeros folletines.

A comienzos del siglo xx, filósofos como Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Ernst Bloch y otros pensadores de ese momento se interrogan sobre cómo la obra literaria hace manifiesta la realidad del mundo de donde surge (Setton, 2011). A propósito de la literatura policial, indagan acerca de los nuevos modos de vida, las nuevas relaciones sociales que, según ellos, estas obras estarían exhibiendo. Desde esa perspectiva, muestran cómo esta literatura da cuenta de conflictos existentes vinculados a la representación de las relaciones entre la ley y la aplicación de esta sobre los cuerpos. Focalizan en cuestiones vinculadas con la vida moderna que hacen posible la aparición del género. En su libro *La novela policial: un tratado filosófico* (1922-1925), Siegfried Kracauer estudia el desarrollo de este tipo de obras. Al analizarlo, Román Setton señala que la palabra alemana que utiliza para titular su texto es *Detektivroman*, que se podría entender como 'novela con un enigma' o 'novela con un problema'. Algunos de los escritores que analiza son Poe; Conan Doyle; Gaboriau; Leroux; Chesterton, entre otros. Para Kracauer, en la novela policial, el detective saca su ser, su existencia, literalmente, de su *cogito*; representa el predominio de la razón científica en el mundo burgués de principios del siglo XX. Es la clase de crítica que nace con la modernidad: las formas literarias son interpretadas como maneras que usa la sociedad para autodescribirse. Lo que se pretende explicar es cuál es el género en el que se expresa el mundo burgués. El filósofo hace analogías entre la sociedad religiosa del Antiguo Régimen

y la sociedad desacralizada del mundo capitalista. Eso surge de una teoría de lo estético y, en particular, de la importancia de la estética de masas para entender el flujo de la modernidad. Dice Kracauer (2006):

> ... Si la iglesia era el lugar en que los creyentes reunidos se comunicaban con Dios y se dirigían a Él, el vestíbulo del hotel [*Hotelhalle*], escenario privilegiado de la acción en las novelas policiales, se presenta como aquel espacio en que cada uno se encuentra de paso, no se dirige a nadie ni se comunica con nadie (t. 1, pp. 103-209).

En el *hall* del hotel, estamos en el anonimato absoluto. Somos nadie o nada en el mundo regido por las leyes del dinero y el consumo[7]. Dentro de este marco de incomunicación en que cada uno es un extranjero para su prójimo, el detective —dice Kracauer— es capaz de ver las relaciones y las conexiones reales y verdaderas que se esconden bajo la superficie opaca que la novela policial propone para ser descifrada. Solo alguien externo a esta sociedad es capaz de descubrir esas relaciones ocultas.

Además del crimen y la verdad, la otra variable que define al relato policial es la Ley (Link, 2003). Sin embargo, el detective permanece al margen de las instituciones del Estado. El detective opone su práctica, sujeta únicamente a los valores de su conciencia. «Verdad, Ley, detective. Conflicto y enigma. He ahí todo lo que el policial muestra», dice Daniel Link (2003, p. 13).

Para continuar con el análisis de las condiciones de producción del género, nos referimos a un autor como Walter Benjamin, quien decía que la literatura detectivesca sacaba provecho de «los lados inquietantes y amenazadores de la vida urbana» (Setton, 2011, p. 4). Desde su perspectiva, la gran ciudad era, sin duda, la condición necesaria: «[e]l nuevo modo de vida de la metrópolis constituye la posibilidad del surgimiento de la masa anónima, que se constituye en el asilo del criminal» (p. 4). La aparición de las policías secretas, la prensa masiva y la fotografía, que perfeccionó el control social de la criminalidad, hacen ingresar a la literatura nuevos personajes y ambientes netamente urbanos. Entre las multitudes de la ciudad, se pierden las huellas del criminal. Como contrapartida, el policial analiza el interior de la vivienda burguesa, que «se convierte en funda y exhibe las huellas de su inquilino» (Benjamin, 2007, p. 239). Y el policial es visto como registro de hechos vitales de su época.

Otro filósofo, Ernst Bloch (1985), se refiere al contraste que caracteriza la lectura de novelas policiales en cuanto a la dualidad entre la vida pública y la privada (Setton, 2011, p. 200). Las vincula, asimismo, con fenómenos jurídicos, más específicamente, con modificaciones históricas que se produjeron en los procedimientos de imputación del derecho penal. Bloch destaca de qué modo se relaciona la investigación detectivesca con el conocimiento y la ciencia en un momento específico de la burguesía:

> Holmes, fin de *siècle*, procede de la manera inductiva que es propia de las ciencias naturales. [...]. Hércules Poirot [...] que no proviene de un tiempo tan racional, ya no apuesta [...] a la carta inductiva, sino que intuye la totalidad del caso, en consonancia con el impulso de pensamiento de la burguesía tardía, que se ha vuelto irracional (Setton, 2011, p. 255).

También Michel Foucault se refiere al nacimiento de la novela policial. Ante el surgimiento de este tipo de narración a mediados del siglo XIX, en los Estados Unidos, Inglaterra y Francia, señala que un contexto de profunda urbanización e industrialización en las sociedades genera la necesidad de proteger los beneficios obtenidos por la burguesía. Esto se traduce, en términos de Foucault, en un proceso de moralización que opera sobre las capas populares del siglo XIX. En *Microfísica del poder* (1992 [1979]), sostiene lo siguiente:

> La sociedad industrial exige que la riqueza esté directamente en las manos no de quienes la poseen, sino de aquellos que permitirán obtener beneficios de ella trabajándola. ¿Cómo proteger esta riqueza? [...]. Ha sido absolutamente necesario [...] separar claramente el grupo de los delincuentes, mostrarlos como peligrosos [...]. *De aquí el nacimiento de la literatura policíaca y la importancia de periódicos de sucesos, de los relatos horribles de crímenes* (p. 91; el subrayado es mío).

Foucault relaciona la aparición del género policial con el sistema global de control y sujeción de los cuerpos (Link, 2003). Asimismo, señala que hasta el siglo XVIII, la historia del crimen y su representación literaria estaba dada por paladines de la justicia en manos del pueblo que se enfrentaban a malvados príncipes o por caballeros del rey que defendían la corona por mandato divino. El paso de las narraciones de aventuras a

un género propiamente policial se produce en la esquematización del crimen enigmático y su resolución por parte de un investigador a través del ejercicio netamente racional. El autor se refiere también al interés estético, a la «heroización estética del crimen». Menciona a Lacenaire —nuevo tipo de criminal— respecto del interés literario que se comienza a dar al crimen, como «una de las bellas artes»[8]. Y nombra también a Émile Gaboriau (1832-1873), en cuyas novelas el criminal pertenece, como Lacenaire, a la burguesía; es siempre inteligente y juega con la policía casi de igual a igual. El héroe criminal que no es ni aristócrata ni popular aparece hacia 1840 (conviene recordar que los cuentos de Poe fundantes del género policial son precisamente de esa década). En relación con la confesión y el supuesto arrepentimiento de los condenados, explica que, en el momento previo a la ejecución, se les daba la oportunidad de tomar la palabra. Esos discursos circulaban en hojas sueltas, una suerte de género «Últimas palabras de un condenado». Se publicaban también relatos de crímenes. Esas hojas fueron desapareciendo a medida que se desarrollaba una literatura completamente distinta, de la que se esperaba un efecto de control ideológico. «Hay toda una reescritura estética del crimen, que es también la apropiación de la criminalidad bajo formas admisibles» (Foucault, 1975, p. 74). Esta caracterización puede aplicarse a la narrativa que analizamos en este trabajo. Y agrega «[...] la lucha entre dos puras inteligencias —la del asesino y la del detective— constituirá la forma esencial del enfrentamiento» (p. 74). «[...] se ha pasado de la exposición de los hechos y de la confesión al lento proceso del descubrimiento; del momento del suplicio a la fase de la investigación; del enfrentamiento físico con el poder, a la lucha intelectual entre el criminal y el investigador» (p. 74). En el siglo XIX, se produce un reordenamiento de la justicia penal. Según este pensador, al reemplazar los patíbulos, al hacer desaparecer el suplicio, «el siglo XIX se maravillaba de no castigar ya los cuerpos y de saber corregir en adelante las almas» (Foucault, 1975, p. 4). Lo esencial de la transformación se logra, entonces, hacia 1840. Pero —dice el autor— «la muerte penal sigue siendo en su fondo, todavía hoy, un espectáculo, que es necesario, precisamente, prohibir» (1975, p. 17). Al referirse a esa nueva era de la justicia penal que tuvo lugar en el siglo XVIII, cuando el castigo se transforma, afirma:

> Bajo el nombre de crímenes y de delitos, se siguen juzgando efectivamente objetos jurídicos definidos por el Código, pero se juzga a la vez pasiones, instintos, anomalías, achaques, inadaptaciones, efectos de medio o de herencia; se castigan las agresiones, pero a través de ellas las agresividades; las violaciones, pero a la vez, las perversiones; los asesinatos que son también pulsiones y deseos (Foucault, 1975, p. 25).

Podríamos pensar que esa enumeración corresponde también a los temas que hace suyos la narrativa policial.

La locura, la enfermedad y el crimen han sido problemáticas que tradicionalmente interesaron a Foucault. La verdad fue para él un eje rector en sus reflexiones, ya fuera la de los enunciados y las prácticas en las formas jurídicas y políticas o en el orden de lo científico y lo médico, graficado, particularmente, por la práctica clínica sobre la conciencia (por ejemplo, mediante el psicoanálisis) o sobre los cuerpos y las voluntades (mediante la práctica médica). El abordaje foucaultiano de la verdad se encuentra íntimamente ligado al análisis del poder, de los dispositivos utilizados y su materialización práctica en el gobierno de los otros. En la visión de Foucault, el poder es una relación de fuerza en sí mismo. No se da ni se intercambia, se ejerce y solo existe en acto. Se trata de un poder que se aplica sobre los que no lo tienen, pero que también estos manifiestan. Son relaciones que atraviesan todas las estructuras sociales y que, a la vez, descienden hasta lo más hondo del entramado social. No se trata solo de las relaciones del Estado con los ciudadanos, sino también de las que hay en la familia entre padres e hijos; en los vínculos laborales entre jefes y subalternos; entre profesores y alumnos; entre amigos; entre adversarios y entre enemigos. En este sentido, el policial, por la índole de sus tramas, ofrece óptimas condiciones para mostrar cómo se desenvuelven en ellas los personajes que ejercen el poder y los que lo sufren. El análisis de esas relaciones constituye una matriz a partir de la cual surgen interesantes conclusiones incluso en las obras más clásicas. Los textos exhiben estrategias, maniobras, tácticas,

funcionamientos, una red de relaciones en esa batalla perpetua —tal como lo señalaba Foucault— que, por momentos, cursa solapada y que se destapa en toda su ferocidad cuando ocurre el hecho trágico.

Para demostrarlo, abordamos «El inferior», de Agatha Christie (2017 [1951]), arquetipo del policial clásico inglés. El relato presenta un crimen de los llamados de «cuarto cerrado», ocurrido en una mansión ubicada en las afueras de Londres, a la que llegará el inefable Hércules Poirot tras ser convocado para resolver el caso. El elenco de personajes se compone del dueño de la casa, poderoso, irascible y autoritario, que aparece muerto; su mujer, exactriz y, por lo tanto, excluida de la nobleza, que tiene a una chica como dama de compañía; un secretario, manso y dócil, sobre el que han recaído durante años las órdenes, los caprichos y los retos desconsiderados del amo; un sobrino; un cuñado; el personal de servicio entre el que se cuenta el mayordomo, sumiso y eficaz, además de varias mucamas, entre otros que acompañan y complementan a los principales, sin olvidar al inspector de Scotland Yard, quien, como siempre en estos textos, desempeña una muy deslucida actuación. El detective desarrolla una pesquisa, a lo largo de la cual, todos los personajes se convierten en sospechosos. Mientras algunos caen en trampas que les tiende Poirot para inducirlos a confesar, el lector advierte que cada uno de ellos, verosímilmente, podría haber sido el culpable y se desconcierta. En el final, es claro que el asesino es el menos previsible, a pesar de que todos los indicios se presentaban a la vista desde el comienzo. Una vez llegada la conclusión, el cuadro que se configura muestra de qué manera dramática han influido las relaciones de poder en esa familia y sus allegados como para impulsar al más débil, al que aparentaba mayor mansedumbre, a matar al amo con el fin de terminar con una dominación cruel y prolongada («¡Me volví loco —gimió [el secretario]—, loco Dios mío! Ya no podía más. Hace años que odiaba y despreciaba a *Sir* Rubén» (2017, p. 132). Máximo acto de resistencia que los carentes de poder ejecutan contra los que los oprimen. Cuando, en el final, Poirot los reúne, en la clásica escena de develamiento, genera, en el auditorio, las más diversas reacciones, que van desde el asombro y la admiración hasta el odio y los sentimientos de culpa en quien y quienes han sido descubiertos.

El detective es visto, así, como el develador de la verdad. Tiene el poder porque tiene el saber. Un halo un tanto mítico rodea a este héroe de los relatos de enigma. En él se encuentran, en pequeña escala, algunas similitudes con el parresiasta que aparece en la obra de Foucault (1983)[9], quien revela lo que la ceguera de los hombres no puede percibir. Aunque tiene algunas características en común con ellos, el parresiasta no es como el profeta, porque no dice el porvenir; tampoco como el sabio, ya que este mantiene su sabiduría en reserva, no está forzado a hablar, es silencioso. El parresiasta levanta el velo de lo que es, dice las cosas claras, y los que escuchan deben tener el coraje de aceptar la verdad que les revela. La misión del parresiasta consiste en hablar. Es el interpelador incesante, insoportable. Dice lo que sabe, interviene en la singularidad de los individuos, las situaciones, las coyunturas.

La Verdad como Construcción

La narrativa de enigma constituye un caso paradigmático de sistema epifánico —algo propio de la literatura clásica—, ya que se caracteriza por la pesquisa que el detective debe realizar hasta dilucidar la identidad del autor del crimen, lo cual equivale a afirmar que este tipo de relatos se organiza alrededor de una «verdad» que se revela al final. Pero ¿de qué naturaleza es esa verdad?

El detective, percibido como un ser excepcional, depositario de valores sociales, a quien las víctimas de una sociedad le otorgan poderes (Cerezo, 2005), es también el que, mediante la sucesiva construcción y deconstrucción de «verdades» que va realizando a medida que da forma a sus hipótesis o cuando confronta los distintos discursos, socava las bases de una Verdad que nunca pierde un resto inestable y precario.

Si, como suele decirse, la historia del crimen es la historia de una ausencia, en la reconstrucción de los hechos, la verdad sería una producción que el descifrador de signos iría elaborando con testimonios y pruebas, mediados por una interpretación. Pero cuando se llega a la explicación final del misterio, aunque muchas cuestiones se esclarecen, en los intersticios, se filtran otras que generan ambigüedad. Surge entonces

palpablemente que, frente al enigma, no es posible evitar cierta fuga del sentido. Además, si el enemigo estaba adentro, es improbable recomponer un quiebre tan profundo, y la única seguridad es que no hay certeza posible.

El motivo de la búsqueda de la verdad es lo que da comienzo a la pesquisa, encargada de explorar cómo se configuran las vinculaciones entre los que han rodeado a la víctima, en relación con el hecho trágico. Es una búsqueda que horada hasta lo más íntimo, desenmascara fracasos, amarguras, vacío y frustración, incluso en los seres que más envidia producen en el mundo de las apariencias. El detective se abre camino a través de un laberinto de relaciones humanas, y se ponen en escena múltiples redes de significación. De este modo, el lector asiste a un espectáculo constituido por los secretos que, bajo presión, se van «desocultando». Con cada uno de los sospechosos, se desarrolla una lucha, metafórica o no, a fin de descubrir, entre otras cosas, qué los mueve, qué ambicionan, cuál es su visión del mundo, hasta dónde podrían llegar.

Según algunas teorías, los orígenes del género —siquiera en germen— podrían rastrearse entre los relatos más antiguos que incorporaron la presencia del enigma. Así, el oráculo constituiría una forma arcaica de la novela policial, y Edipo sería el primer detective de la historia, un detective que es, además, el asesino y la víctima. Para Michel Foucault (1973), la de Edipo es una tragedia representativa de un tipo de relación entre saber y poder, entre el poder político y el conocimiento. Es la historia de una investigación de la verdad, y Edipo es el hombre que sabía demasiado. En su interpretación, lo que está en cuestión en la obra es el poder de Edipo, quien, con su saber, pudo resolver el enigma que planteaba la Esfinge y que, luego, tuvo un exceso de poder y de saber. Pero el que todo lo tenía, todo lo perdió. Frente a un poder que se quedó ciego como Edipo, estaban los pastores que recordaban —los testigos— y los adivinos que decían la verdad. Los crímenes cometidos —muerte de Layo, rey y padre, y el casamiento con la madre— permanecen ocultos hasta que son revelados por la indagación que se realiza.

Como es sabido, para Foucault la verdad es una ficción, una perspectiva, una forma de interpretación. El concepto de verdad se modifica según la episteme de cada época. Por detrás de todo saber, hay una lucha de poder. Dice Esther Díaz (2001, p. 3): «El descubrimiento de la verdad en el *Edipo* de Sófocles sigue el mecanismo del símbolo. Se trata de una búsqueda de mitades que se van acoplando hasta constituir un todo en el que surgirá la verdad y se revelará su relación con el poder».

La investigación del detective trabaja con tres tipos de razonamientos: el deductivo, el inductivo y el abductivo. Este último, que es conjetural, por la integración de asociaciones, lleva a una hipótesis que orientará la búsqueda[10]. Para desarticular el delito, la pesquisa debe reconstruir los hechos y la lógica con la que fueron realizados. El investigador suele partir de las argumentaciones anteriores a su llegada (a la llamada de quienes se sienten impotentes ya para resolver lo que ha ocurrido) a fin de señalar las limitaciones de las que se le ofrecen y, a continuación, formula las suyas. Una de estas, la más verosímil, va conduciendo al descubrimiento de la verdad, con la que se resuelve el caso y se concluye el relato. Como observa Daniel Link (2003, pp. 9-10), el policial es apenas una ficción, pero «una ficción que, parecería, desnuda el carácter ficcional de la verdad», una ficción que «preserva la ambigüedad de lo racional y de lo irracional, de lo inteligible y lo insondable a partir del juego de los signos y de sus significados».

En psicoanálisis se señala la importancia de apelar a las ficciones que constituyen la realidad histórica del sujeto. Del mismo modo, en el policial, sucede que, una vez acontecido el hecho trágico, se hace necesaria la búsqueda de fragmentos de realidad perdidos a fin de rearmar la historia que dio origen a tal hecho. El detective, tal como el analista, debe deducir y, de alguna manera, producir eso real que se encaminará hacia el logro de una explicación.

En *El honor de Israel Gow* (1998 [1911]), de G.K. Chesterton, ocurre que, cuando el conde de Glengyle desaparece, tres hombres que investigan el caso —el padre Brown, Flambeau y el inspector Craven— encuentran una serie de objetos. Para Craven y Flambeau, son «objetos tan inexplicables como indiferentes» (p. 52). Brown, en cambio, afirma que puede ver una conexión y despliega una teoría que los relaciona.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> —¡Qué suposición más extraordinaria y perfecta! —exclamó Flambeau—. ¿Y cree usted realmente que es verdadera? —Estoy perfectamente seguro de que no lo es —contestó el Padre Brown—. Solo que ustedes aseguran que no hay medio de conectar el rapé, los diamantes, las relojerías y las velas, y yo les propongo la primera conexión que se me ocurre para demostrarles lo contrario. Pero estoy seguro de que la verdad es más profunda, está más allá (pp. 55-56).

Luego el cura propone otra explicación, pero, cuando se lo preguntan, afirma que él no la juzga tampoco verdadera. Y dice: «Pero ustedes aseguraban que era imposible establecer la menor relación entre esos cuatro objetos... La verdad tiene que ser mucho más precisa» (p. 56). Brown ofrece aun otra explicación de apariencia sólida. Sus interlocutores vuelven a interrogarlo, y él responde: «Fácil es construir diez falsas filosofías sobre los datos del Universo, o diez falsas teorías sobre los datos del castillo de Glengyle. Pero lo que necesitamos es la explicación verdadera del castillo y del Universo» (p. 57).

Ahora bien, si —como venimos viendo— la historia del crimen es la historia de una ausencia que solo puede ser conocida mediante la historia de la investigación, y esta se basa en la recolección de testimonios, en el desciframiento de pistas, huellas e indicios por parte de alguien que los interpreta, lo que el policial enuncia es el problema de acceso a la verdad, dado que esta aparece como una producción, más que como un descubrimiento (Boccardi, 2008). Cada personaje interpelado por el investigador va ocupando, sucesivamente, el lugar del culpable y, gracias a la habilidad del autor del texto, cada una de las versiones que el detective logra construir aparece como verosímil por un momento ante el lector («Todos ustedes han podido asesinar a Sir Rubén», les dice Poirot a los que han resultado sospechosos a lo largo del relato»; Christie, 2017, p. 128). Es el detective el que confiere sentido a los hechos, es su discurso el que construye lo real —podría haber otros discursos igualmente verdaderos o igualmente falsos—, y esa revelación final conserva siempre, entre sus pliegues, un temblor de incertidumbre. Así sucede incluso en los policiales más clásicos, en especial en los mejores exponentes del género. Hay siempre un resto que insiste en la duda.

Contemporáneamente, casi no existe un policial que dé por sentada una «verdad» final. El estudio realizado por Ezequiel De Rosso (2014) durante 2002-2013, al que hemos aludido, establece que las novelas policiales más vendidas en el período relevado corresponden todas a las de enigma. Sus autores son Guillermo Martínez, Claudia Piñeiro, Betina González, Pablo De Santis y Gabriel Rolón. Los analistas afirman que, si a partir de la década del setenta, la vertiente negra pasó a ser dominante, y hasta 1990 el policial de enigma fue relegado al lugar de la parodia, en el siglo XXI, esta narrativa vuelve a ser una opción para la práctica del género (Gamerro, 2005). Entrarían en una definición más amplia del término, la que da cuenta de la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado (Colmeiro, 1989), en la cual podrían incluirse relatos más variados sobre un crimen, real o presunto, que incita a los protagonistas a investigar su misterio. Si bien estas novelas mantienen los elementos clásicos (círculo de sospechosos, revelación final, investigadores que son profesionales del discurso —periodistas, psicólogos, escritores—, así como las técnicas de intriga, de suspenso), lo hacen en una suerte de reaprovechamiento del canon del policial. La noción de crimen supera el caso aislado, la anécdota individual, para metaforizarse y complicar su significado con recursos discursivos que se utilizan para explorar diversos modos de percibir la naturaleza humana y la realidad social. En su retorno, no son paródicas, tampoco inocentes, y poseen un gran poder interpelativo. En general, tienen dos finales: dos revelaciones o dos versiones de la verdad, es decir que se presenta una solución al enigma y luego otra que viene a deshacerla y «probar la verdad de los hechos»[11]. Estas novelas —dice De Rosso— proponen como ideología la falta de certeza sobre el orden del mundo. Si existen dos verdades, nada impide que haya otras en un juego de recursividad virtualmente infinito. La mayoría de estos relatos contiene rasgos metatextuales y no evita declarar sus sospechas acerca de sus propias tramas. Un texto breve de Guillermo Martínez (2019 [1989]) puede servir de ejemplo.

El cuento «Infierno grande» desarrolla el motivo de una desaparición, desde el punto de vista de un narrador «que no sabe», con lo cual tematiza la manera en que los prejuicios sociales van armando distintas imágenes de la realidad. De acuerdo con la teoría pigliana (1990) de las dos historias, acá un relato visible —conformado por situaciones supuestas acerca de un crimen que no existió— esconde otro relato secreto,

narrado de un modo elíptico, en el que determinados hechos, cuando al final emergen, aunque no llegan a ser explicados, sugieren y actúan como potente metonimia de la trágica circunstancia histórica vivida en la Argentina de los años setenta. La primera escena se ubica en el almacén, cronotopo de la época por ser un centro de circulación de discursos, espacio en el que confluyen distintos relatos que se cruzan frente al mostrador. En el recuerdo del narrador, llega a Puente Viejo un muchacho con ropa polvorienta, melena y barba crecidas, que le pregunta por una peluquería. Aquel supone que es un mochilero que va de paso y le recomienda una de las dos que hay en el pueblo. Cuando el viajero va, se encuentra con la Francesa, y ahí empieza «el maldito asunto». «Todos pensamos lo mismo: que se quedaba por ella», dice el narrador (2019, p. 10). Y reitera: «[e]ra poco lo que sabíamos», «nunca supe muy bien y tampoco quise averiguarlo» (2019, p. 11). Esa autorrestricción produce que el relato avance según los rumores que van circulando, y estos, de acuerdo con el punto de vista de los hombres y las mujeres de Puente Viejo.

Una mención a la «otra peluquería» permite hacer las primeras alusiones al tiempo en el que transcurre la acción: había revistas pornográficas prohibidas por los militares, se había jugado el Mundial, había llegado el primer televisor color. Podría ser 1978, el Mundial ya había terminado, y ellos estaban «sin escándalos de qué hablar». Se percibe así que hay otra historia que corre por debajo de la que se presenta en la superficie, y que la expresión «el maldito asunto» podría corresponder a las dos.

Si la Francesa es configurada en la fantasía popular como mujer fatal, atractiva y «devoradora» de hombres, su marido es imaginado, al principio, como víctima tímida e inocente. Las habladurías se centran en ellos. Cada habitante va agregando ingredientes que, a pesar de su vaguedad, hacen funcionar el imaginario colectivo, cada vez con más intensidad, sobre una probable relación erótica entre el viajero y la mujer. Un día se dan cuenta de que los dos han *desaparecido*. Esa palabra cargada de connotaciones en la política argentina reciente actúa como certero disparador de la otra historia. Nadie ve más a la mujer ni tampoco al muchacho. Fantasean nuevamente, la posibilidad de una huida conjunta desencadena toda clase de conjeturas. Otro personaje, la viuda de Espinoza, insinúa que puede haber ocurrido algo peor, señala que el viajero no se ha llevado su carpa, hay que avisar al comisario. Las sospechas recaen sobre el peluquero, él pudo haberlos matado. Cuando lo interrogan, dice que su mujer viajó a la ciudad a cuidar a su padre enfermo, pero la desconfianza popular lo va convirtiendo en un «ser monstruoso». La viuda se dedica a buscar los cadáveres con una palita. Y el texto afirma: «Y un día los encontró» (2019, p. 14). Ella asegura haber visto un perro que comía una mano humana. Dado el clima que el cuento ha ido creando a partir de tener como base tantas murmuraciones confusas frente a un narrador «que no sabe», el lector conjetura que la tremenda imagen del perro es una fantasía más. El comisario manda a buscar palas y voluntarios para cavar. Después de un tiempo, entre ladridos, aparece por fin un cadáver. Como si fuera una pesadilla, comienzan luego a brotar trozos de cuerpos mutilados, hasta que el narrador encuentra un cuerpo acribillado y, más allá, una cabeza con vendas en los ojos. La segunda historia ha irrumpido con imágenes que transmiten horror. El comisario decide ir al pueblo a pedir instrucciones y, a su regreso, ordena que los cadáveres se vuelvan a enterrar. El narrador se pregunta entonces si el muchacho viajero no estaría también ahí. El comisario saca un arma, dispara y mata al perro. Luego registra los nombres de los presentes y ordena que nadie hable de eso. En el párrafo final, se relata que la Francesa regresó pocos días después, una vez recuperado su padre. Del muchacho no se supo nunca nada más.

Un narrador autodiegético con focalización interna se presenta como alguien poco confiable, ya que, si bien cuenta la historia desde un presente en el que ya han sucedido los acontecimientos, a medida que lo hace, va reiterando que se guiaba, en su momento, por lo que oía, por los rumores que le llegaban al almacén («nunca supimos», «razón que no alcanzo a explicar»). El recurso utilizado consiste en que se relata con una voz representativa del pensamiento general (Cremonte, 2015), pero la insistencia en el «no saber» del narrador desorienta al lector acerca de qué es lo que de verdad ocurre y qué es lo construido por la murmuración popular. Se utilizan elementos de la narrativa policial: hay un supuesto crimen, un sospechoso, presuntos testigos, un desaparecido cuyo destino solo queda en una pregunta enunciada por el narrador. Esa historia se

PDF generado a partir de XML-JATS4R

desvía y, en su lugar, avanza otra, atroz. De este modo, queda perturbado el esquema del policial, desplazado su objeto, pero vigentes sus procedimientos que permiten otorgar al texto una dimensión más amplia, capaz de desenterrar una tragedia colectiva.

Conclusiones

En su núcleo —dice Daniel Link (2003)—, esta literatura trata de la violación de la ley y su castigo. Lo que el género permite observar son las relaciones entre el sujeto, la ley y la verdad. Y dado que, como es sabido, existe una dificultad particular para pensar la relación entre el cuerpo y la ley, entre el cuerpo y el *ethos* individual y el comunitario en la sociedad moderna, las aproximaciones de tipo filosófico resultan relevantes. «El género policial [...] desborda los límites de la literatura y desencadena reflexiones y problemas teóricos que exceden el campo de la crítica literaria» (Boccardi, 2008).

La búsqueda de una verdad articulada como enigma (Pignatiello, 2015, p. 3), que está en la literatura de todos los tiempos y que acá toma la forma de investigación, se relaciona con la necesidad de que haya alguien que conjeture, que descifre, un hombre o una mujer capaces de leer los signos que posibilitan revelar «la verdad» del crimen en una ciudad que se percibe como caótica y amenazante. Son esos los principales elementos que, en líneas generales, constituyen el género. Leídas al sesgo, por lo que dicen, también por lo que omiten o eluden, por lo que construyen y lo que deconstruyen en cuanto a los discursos que se erigen como verdaderos para desmoronarse después, las historias policiales de calidad dejan más resquicios que superficies lisas, más dudas que certezas en lo que pretenden restaurar.

La muerte, que es el final de todo y de todos, aparece generalmente al principio en el texto de enigma. Punto de llegada de la historia que se cuenta y punto de partida de la pesquisa que se inicia, ese final trágico que suele llevar al olvido, en esta literatura, desencadena la memoria. Esos relatos cargados de contradicciones que la memoria produce y que la investigación detectivesca obtiene, aun cuando conduzcan a una revelación final, no hacen más que poner al desnudo la eterna fuga del sentido, la imposibilidad de atrapar la significación que el enigma oculta.

Referencias Bibliográficas

Augé, M. (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.

Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. CDMX: Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, W. (1972). «Poesía y capitalismo». En *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.

Benjamin, W. (2007). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

Berg, R. (2008). La escuela del crimen: apuntes sobre el género policial en la Argentina. *Espéculo. Revista de estudios literarios.* Madrid: Universidad Complutense.

Bloch, E. (1985). *Philosophische Ansicht des Detektivromans* [«Consideración filosófica de la novela policial»]. *Literarische Aufsätze.*

Boccardi, F. (2008). *Semiología y hermenéutica: anotaciones para pensar el sentido desde la literatura policial y el psicoanálisis. ALPHA27,* pp. 209-216.

Brescia, P. (2000). De policías y ladrones: Abenjacán, Borges y la teoría del cuento. *Variaciones Borges*, 10, p. 146

Cerezo, I. M. (2005). *La evolución del detective en el género policíaco*. Universidad Autónoma de Madrid. Recuperado el 4 de oct. de 2020, desde: https://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/Q-Martin.htm

Conan Doyle, A. (1998 [1891]). «Escándalo en Bohemia». *El relato policial inglés*. Buenos Aires: Cántaro Ed.

Chesterton, G. K. (1998 [1911]). «El honor de Israel Gow». *El candor del Padre Brown. El relato policial inglés*. Buenos Aires: Cántaro Ed.

Christie, A. (2017 [1951]). «El inferior». *Ocho casos de Poirot*. Buenos Aires: Planeta.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Colmeiro, J. F. (1989). *Historia crítica de la novela policiaca*. Barcelona: Anthropos.

Cremonte, U. (2015). *A la sombra de Ernest Pinard. Dimensión ideológica y realismos literarios en Jorge Luis Borges, Guillermo Martínez, Fogwill, Osvaldo Lamborghini y César Aira.* La Plata: Universidad de La Plata.

De Rosso, E. (2014). Misterios cotidianos: sobre las novelas policiales más vendidas. *Cuadernos del CILHA - Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*. Disponible en línea, en: file:///C:/Users/clara/Downloads/Dialnet-MisteriosCotidianos-7769927.pdf. P. 3

Díaz, E. (2001). La construcción del objeto de estudio de la investigación. *Logoi, Revista de Filosofía v*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello. Disponible en línea, en: http://www.estherdiaz.com.ar/textos/investigacion.htm

Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación.* Barcelona: Editorial Lumen.

Eco, U. y Sebeok, T. (eds.). (1999). *El signo de los tres. Dupin, Holmes y Peirce*. Barcelona: Lumen.

Foucault, M. (1987 [1975]). *Vigilar y castigar.* México: Siglo xxi.

Foucault, M. (1992 [1979]). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.

Foucault, M. (2010). *El coraje de la verdad: el gobierno de sí y de los otros ii*. Curso en el Collège de France (1983-1984). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Gramsci, A. (1966). «Apuntes carcelarios». *Letteratura e vita nazionale*. Italia: Einaudi.

Greenberg, C. (2002 [1939]). «Vanguardia y kitsch». *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Buenos Aires: Paidós

Jauss, H. R. (1967). *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*. Constanza: Universidad de Constanza.

James, P. D. (2010). *Todo lo que sé sobre novela negra.* Barcelona: Ediciones B.

Kracauer, S. (2010). *La novela policial: un tratado filosófico*. Buenos Aires: Paidós.

Lafforgue

Leblanc, M. (2019). *Les Confidences d'Arse#ne Lupin*. París: Fernand Nathan.

Link, D. (2003). *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James.* Buenos Aires: La marca, p. 9.

Martínez, G. (2019 [1989]). «Infierno grande». *Infierno grande.* Buenos Aires: Planeta Argentina.

Piglia, R. (1986). «Tesis sobre el cuento». *Formas breves.* Buenos Aires: Anagrama.

Pignatiello, G. (2015, mar.). El género policial en América Latina y el Caribe (1980-2014). *Revista Badebec4*, 8, 3. Disponible en línea, en: https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/290/269

Pignatiello, G. y Setton, R. (comps.). (2016). *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título.

Setton, R. (2010). Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Ernst Bloch: aproximaciones filosóficas a la literatura policial, pp. 4-5. III Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Recordando a Walter Benjamin. Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria. Disponible en línea, en: https://goo.gl/PRVZyq

Setton, R. (2011). Pensar la literatura policial: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Ernst Bloch, el género y la disolución de los vínculos comunitarios. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica, 3,* 193-207.

Setton, R. (2009). Edición, notas y posfacio en Waleis, R. *La huella del crimen.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Vizcarra, H. F. (2013, ene.). Detectives, lectura, enigma: ficción en la ficción policial. *Cuadernos Americanos 143*, 115-134. Recuperado el 20 de abr. de 2021, desde: http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca143-115.pdf

Walsh, R. (2020 [1953]). *Variaciones en rojo.* Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Notas

*Profesora en Letras y magíster en Escritura Creativa por la UNTREF (2012). Actualmente cursa el doctorado en Letras de la Universidad del Salvador (USAL). Correo electrónico: c.klixberrotaran@usal.edu.ar

PDF generado a partir de XML-JATS4R

[1]Presentado como trabajo de aprobación del seminario del Doctorado en Letras de la USAL «Nueva Narrativa Argentina Anticipatoria/Especulativa: apropiaciones de espacios, tensiones y tópicos de la literatura decimonónica en la narrativa del siglo XXI», a cargo de la doctora María Laura Pérez Gras.

[2]En 1961, Borges y Bioy Casares respondieron a una encuesta sobre el género policial: «Cabe sospechar que ciertos críticos niegan al género policial la jerarquía que le corresponde, solamente porque le falta el prestigio del tedio» (Brescia, 2000, p. 146).

[3]El crítico de arte C. Greenberg, en «Vanguardia y kitsch» (2002 [1939]), afirma que el arte y la literatura del siglo XX serían impensables sin el aprovechamiento que hicieron artistas y escritores de los recursos para captar la atención del público, tan eficazmente desarrollados por la cultura popular de masas.

[4] Desarrollaremos, en especial, las teorías de críticos como Ricardo Piglia, Román Setton, Ezequiel De Rosso, entre otros, que han abordado el género policial en sus distintos aspectos.

[5]Las novelas policiales más vendidas en el período relevado por De Rosso son todas de enigma y sus autores son Guillermo Martínez, Claudia Piñeiro, Betina González, Pablo De Santis y Gabriel Rolón.

[6]Desde la perspectiva de la Estética de la Recepción (Jauss, H. R., 1967), comprender un texto significa identificar la pregunta a la que le ha dado respuesta, encontrar su horizonte de expectativas e integrarlo en el horizonte de preguntas propio. Ver también Eco, U. (1992) sobre el cambio de paradigma en los estudios literarios y la pragmática de la lectura.

[7]Marc Augé (2000) se refiere a esos lugares de paso y también Zygmunt Bauman (2000).

[8]Pierre-François Lacenaire (1800-1836) fue condenado a muerte y convirtió el juicio en un espectáculo que tuvo amplia resonancia en la prensa.

[9]Foucault se refiere al parresiasta en los dos últimos cursos del Collège de France, *El gobierno de sí y de los otros* (1982-1983) y *El coraje de la verdad* (1984).

[10] La abducción, en la que entran en juego la intuición y la imaginación, permite descubrir de pronto relaciones imprevistas entre los hechos.

[11]Este análisis fue hecho en *Crímenes imperceptibles* (2003), *Las viudas de los jueves* (2005), *El enigma de París* (2007), *La muerte lenta de Luciana B* (2007), *Las grietas de Jara* (2010), *Los padecientes* (2017), *Betibú* (2011). *La pesquisa* (1994), de J. J. Saer, queda afuera de este corpus por una razón cronológica.

PDF generado a partir de XML-JATS4R