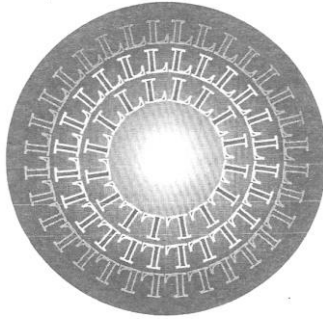


Boletín de Literatura Comparada

Año XLII
2017
Mendoza, Argentina

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Centro de Literatura Comparada

ISSN 0325-3775



Boletín de Literatura Comparada



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



Año XLII
2017

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Centro de Literatura Comparada
Mendoza, Argentina

Datos de la revista - Journal's information

BOLETÍN DE LITERATURA COMPARADA

a. XLII, 2017 Mendoza (Argentina) ISSN 0325-3775



©2017 by Centro de Literatura Comparada – Facultad de Filosofía y Letras

Derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la tapa, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor. Las opiniones expresadas en los artículos son exclusiva responsabilidad de sus autores.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, displayed, or transmitted in any form or by any means, be it electronic or mechanical, including photocopying and any information storage or retrieval system, without prior written permission from the editor. The opinions expressed in the articles are the sole responsibility of their authors.

Centro de Literatura Comparada, CLC Universidad Nacional de Cuyo

Facultad de Filosofía y Letras; Gabinete 305,
Centro Universitario, Ciudad de Mendoza
Mendoza (C.P. 5500), Argentina

Teléfono: 0054-261-4135000- int. 2212

e-mail: lilabujaldon@gmail.com; mbbistue@conicet.gov.ar

web: [www.ffyl.uncu.edu.ar/clc](http://ffyl.uncu.edu.ar/clc)

Suscripciones y Canje

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la U. N. de Cuyo.
Centro Universitario, Ciudad de Mendoza, Mendoza (C.P. 5500), Argentina

Fono/Fax: (261) 4135000, interno 2212, Mendoza, Argentina

e-mail: canje-ffyl@logos.uncu.edu.ar

web: <http://ffyl.uncu.edu.ar>

Revista

Boletín de Literatura Comparada

a. I, n. 1 (1976) Mendoza, Argentina: Universidad Nacional
de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras. CLC; Centro de
Literatura Comparada.

a. XLII, 2017

138 pp.

ISSN 0325-3775

Anual

I. Literatura. II. Literatura Comparada. III. Teoría y Crítica Literaria.

BOLETÍN DE LITERATURA COMPARADA (BLC)

Presentación

El *Boletín de Literatura Comparada* (BLC) aparece ininterrumpidamente desde 1976. Está subsidiado por la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo. En una primera etapa estuvo destinado a difundir principalmente las investigaciones de los miembros del Centro de Literatura Comparada (CLC) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. También ha dado lugar en sus páginas a la publicación de actas de congresos de la Asociación Argentina de Literatura Comparada (AALC) y a coloquios de la especialidad. En la actualidad, es una publicación de periodicidad anual, con referato, abierta a la publicación de trabajos comparatistas escritos por especialistas del país y el extranjero. Se encuentra indexado en Latindex, Dialnet y REBIUN, y forma parte del Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas. Los números XXVI–XXVII (2001–2002) y XXXVI (2011) ofrecen índices generales de la revista. Se obtiene por canje y venta.

Presentation

The *Boletín de Literatura Comparada* (*Comparative Literature Bulletin*) has been published continuously since 1976, subsidized by the Department of Science, Technology, and Graduate Studies of Universidad Nacional de Cuyo. At the beginning, its main objective was to publish the research conducted by the members of the Comparative Literature Center (CLC) of the College of Humanities of the Universidad Nacional de Cuyo. It has also published congress minutes of the Argentine Association of Comparative Literature (AALC) and colloquies in this field. Currently, it is a peer reviewed annual journal, open to the publication of original research in the field of comparative literature by national and international specialists. It is indexed in Latindex, Dialnet, and REBIUN, and it has been incorporated to the Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas. Issues 26–27 (2001–2002) and 36 (2011) feature general tables of contents for the journal. It can be acquired through exchange and purchase.

NORMAS PARA LAS CONTRIBUCIONES AL BLC

Extensión máxima del artículo: 7000 palabras. Incluir los siguientes elementos en español y en inglés: título; resumen de 250 palabras; cinco palabras clave. En hoja aparte enviar título, autor, institución a la que pertenece y dirección de correo electrónico.

Aparato crítico:

Citas: cuando no sobrepasan las tres líneas, van en el cuerpo del texto, entre comillas y sin cursiva. Si tienen más de tres líneas, en párrafo aparte con sangría izquierda de 2cm, sin comillas ni cursiva.

Notas: numeración corrida, con notas al pie.

Referencias bibliográficas: integradas en el texto; ejemplo: (González Fernández, 1998: 125–128). No utilizar notas para estas referencias.

Bibliografía: al final del trabajo, en orden alfabético y con sangría francesa; ejemplos:

Monografías y libros editados

APELLIDO, Nombre, *Título*. Lugar de edición: Editorial, año.

APELLIDO, Nombre/APELLIDO, Nombre, *Título*. Lugar de edición: Editorial, año.

APELLIDO, Nombre/APELLIDO, Nombre (eds.), *Título*. Lugar de edición: Editorial, año.

APELLIDO, Nombre, *Título*. Trad. Apellido, Nombre. Lugar de edición: Editorial, año.

Contribuciones en obras colectivas

APELLIDO, Nombre, "Título". En: APELLIDO, Nombre/APELLIDO, Nombre (eds.), *Título*. Lugar de edición: Editorial, año. pp. xx-xx.

Artículos en revistas

APELLIDO, Nombre, "Título". En: *Revista* volumen. número (año): pp. xx-xx.

Documentos en Internet

APELLIDO, Nombre, "Título", fecha. <[URL completo]>, fecha en que se visitó la página.

Si la contribución contiene reproducciones de imágenes, el autor debe hacerse responsable de conseguir los permisos de reproducción correspondientes.

Solamente se aceptarán contribuciones originales, no presentadas simultáneamente a otra revista y que no hayan sido publicadas antes en ningún idioma ni tipo de formato. Es un requisito fundamental que las mismas posean un claro enfoque comparatista. La aceptación de artículos para publicación está sujeta a arbitraje de evaluadores internos y externos. El proceso de evaluación es anónimo.

Las contribuciones pueden ser enviadas para evaluación por correo electrónico, en formato .doc, a cualquiera de las siguientes direcciones: lilabujaldon@gmail.com o centrolitcomp@gmail.com, o en forma impresa (3 copias) a la siguiente dirección postal: Centro de Literatura Comparada, gabinete 305, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Parque General San Martín, Mendoza, Argentina (C.P. 5505). Los materiales enviados no serán devueltos al autor.

BOLETÍN DE LITERATURA COMPARADA

a. XLII, 2017 Mendoza (Argentina) ISSN 0325-3775

Directora

Lila Bujaldón de Esteves (CONICET / U. N. de Cuyo, Argentina)

Editora Asociada

Belén Bistué (CONICET / U. N. de Cuyo, Argentina)

Secretaria de Redacción

Lía Mallol (U. N. de Cuyo, Argentina)

Consejo Asesor

Oscar Caeiro (U. N. de Córdoba, Academia Argentina de Letras)
Assumpta Camps (U. de Barcelona, España)
Rolando Costa Picazo (U. B. A., Academia Argentina de Letras)
Shawn Doubiago (U. of San Francisco, Estados Unidos)
Cristina Elgue de Martini (U. N. de Córdoba, Argentina)
María Rosa Lojo (CONICET, Argentina)
Alfredo Luzi (Universidad de Macerata, Italia)
Jean-Marc Moura (U. de Lille III, Francia)
Emilia Puceiro de Zuleta (U. N. de Cuyo, Academia Arg. de Letras)
Christoph Rodiek (U. de Dresde, Alemania)
Gloria Videla de Rivero (U. N. de Cuyo, Academia Arg. de Letras)

Comité Editorial de este número

Guadalupe Barandica, U. N. de Cuyo
Mariela Calderón, U. N. de Cuyo
Graciela Caram, U. N. de Cuyo
Claudia Garnica de Bertona, U. N. de Cuyo
Paula Simón, CONICET
Melisa Stocco, CONICET
María Troiano de Echeagaray, U. N. de Cuyo
María Ester Vazquez, U. N. de Cuyo

EDITORIAL

El presente número 42 del *Boletín de Literatura Comparada* aborda diversos problemas que lindan en lo profundo con cuestiones de estética. Es así que la contribución del comparatista Christoph Rodiek plantea si a través de una narración gráfica puede explicarse una pintura, excediendo con ello el ya tradicional diálogo entre pintura y literatura al que se ha dedicado con maestría y originalidad en los últimos años de su quehacer comparatista. Por su parte, el germanista Marcelo Burello delinea en su artículo el camino de algunos señeros pensadores alemanes que eligieron un canon lingüístico y poético “foráneo”, el inglés en este caso, para librarse del francés hegemónico del siglo XVIII. El marco de su vasta tesis doctoral sobre el concepto de la autonomía del arte en la historia de la estética europea apoya con soltura el manejo en su artículo de este triángulo nacional asimétrico: Alemania, Francia e Inglaterra. En el caso de los estudios sobre las varias y disonantes traducciones de Shakespeare, Belén Bistué postula a través de ellas un mayor acercamiento al estilo polifacético del dramaturgo inglés que bien podemos considerar otra cuestión de estética. Finalmente cierra el volumen una propuesta de Marilyn Miller, quien nos visitara en el Centro de Literatura Comparada con una conferencia también dedicada a José Martí. En su contribución aborda el papel del escritor cubano de constituirse en un intermediario entre los Estados Unidos y diversos países latinoamericanos a través de sus crónicas periodísticas. Al valor de esta tarea por parte del cubano, añade Miller la cuestión de la literatura de viaje y sus múltiples formas, como lo es la traducción de un cronista “no testimonial”. Intermediación, traducción y género literario se mezclan en una reflexión que desemboca en la estética de estos abordajes que recorren la Literatura Comparada esperando hallar nuevas propuestas de análisis e interpretación.

La entrevista a Liliana Ancalao incorpora a la discusión sobre la autotraducción la voz de los escritores mapuches, quie-

Editorial

nes comparten desde una zona muy austral la problemática que atraviesa y enriquece este capítulo floreciente de la traductología.

Las reseñas recuperan estudios valiosos sobre recepción y poética del teatro, así como se añade entre ellas la presentación de un estudio de “caso”, la fascinante figura durante la época de la Ilustración alemana del filósofo negro Anton Wilhelm Amo, desde la oportuna mirada y reflexión transcultural de Ottmar Ette.

Sin abandonar el formato papel, que nos ha acompañado desde los inicios de la publicación en la década del 70, el *Boletín de Literatura Comparada* está empeñado en ofrecer también una versión digital que permita una apertura mayor a su difusión e intercambio. Seguramente lo lograremos con el apoyo institucional de la Universidad Nacional de Cuyo y el estupendo y renovado equipo editorial con que contamos.

Lila Bujaldón de Esteves

ARTÍCULOS

DEL ARTE A LA NARRACIÓN GRÁFICA: HIERONYMUS BOSCH (EL BOSCO) Y FRANCESC CAPDEVILA (MAX)

Christoph Rodiek

Technische Universität Dresden
christoph.rodiek @tu-dresden.de

Resumen

¿Hasta qué punto la explicación verbal de un cuadro puede completarse con o, incluso, sustituirse por una narración visual? El autor de El tríptico de los encantados trata de dar una respuesta a esta pregunta por medio de la producción de un relato gráfico (cómic) cuyo contenido son tres pinturas puestas en movimiento mediante una secuencia de dibujos. En el artículo que sigue se analizan los procedimientos básicos de este tipo de relato: la reproducción (en forma de viñeta) de una pintura famosa y la subsiguiente transformación en narración gráfica.

Palabras clave: Hieronymus Bosch (El Bosco); Francesc Capdevila (Max); narración gráfica; cómic.

Abstract

On the Art of Graphic Narration: Hieronymus Bosch (El Bosco) and Francesc Capdevila (Max)

¿To what extent can the verbal explanation of a picture be completed, or even substituted, by a visual narrative? The author of El tríptico de los encantados attempts to answer this question by producing a graphic narrative (comic) comprised of three paintings set in movement through a sequence of drawings. The present article analyzes the basic procedures of this type of narration: reproduction (in the shape of vignettes) of a famous painting and the subsequent transformation in graphic narration.

Boletín de Literatura Comparada

Año XLII, 2017, 11-34.

Recibido: 31/01/17 **Aceptado:** 27/03/17

ISSN 0325-3775

*Del arte a la narración gráfica:
Hieronymus Bosch (El Bosco) y Francesc Capdevila (Max)*

Key Words: *Hieronymus Bosch (El Bosco); Francesc Capdevila (Max); graphic narration; comic.*

Para una exposición en la National Gallery de Londres (“Tell me a picture”, 2001), Quentin Blake, el famoso ilustrador de los libros de Roald Dahl, reunió dos docenas de cuadros que tenían en común “that each picture would have some kind of story in it” (Blake, 2001: 5). Los jóvenes espectadores debían fijarse en cada cuadro e inventar una historia. Para el espectador adulto, escritores como José María Merino y Javier Sáez de Ibarra practicaron un procedimiento parecido, pero bastante más cómodo. Ellos mismos inventaron la respectiva historia derivable de un determinado cuadro y la ofrecieron al lector en forma de relatos bimediales, como reproducción del cuadro más narración verbal (Rodiek, 2012: 269-288).

Con respecto a Francesc Capdevila, uno de los mejores historietistas de la España de hoy y, según Vilches, “uno de los más grandes autores [de cómic] de la historia” (2014: cap. 10), nos parece poco probable que no haya tenido conocimiento de la exposición de Blake.¹ Cuando el Museo del Prado de Madrid estaba preparando la exposición del 5º centenario (2016) de la muerte de Hieronymus Bosch (El Bosco) e invitaba a Capdevila a hacer un relato gráfico² que tuviera que ver con la obra del famoso pintor neerlandés, el historietista español aceptó enseguida y se decidió por el procedimiento de Blake.³ El resultado, que constituirá el centro de las observaciones que siguen, se tituló *El tríptico de los encantados (una pantomima bosquiana)* (ver figura 1). Ahora bien, como Capdevila ya había experimentado, aunque sin dar el paso definitivo, con artificios parecidos a la narración gráfica de pinturas, nos parece conveniente documentar también esa fase previa y echar un vistazo a la trayectoria artística de Capdevila en general.

Francesc Capdevila (n. 1956), quien como historietista se llama “Max”, publicó sus primeros trabajos en revistas

underground y admiraba a Robert Crumb. Uno de sus primeros personajes es Gustavo, cuyas aventuras se caracterizan por “drogas, anarquía, violencia y ecologismo”. El estilo de dibujo de esta época (*línea chungu*) desaparece en los años noventa cuando Max pasa a una fase más realista. “Sus figuras se mueven entre la caricatura y un expresivo realismo, con el grado justo de distorsión anatómica” (Yexus, 2007: 25-39). En lo estilístico, los modelos son ahora el francés Yves Chaland y el belga Ever Meulen (*línea clara*). Con la publicación del libro *Órficas* (1994), Max llega a un alto grado de perfección no sólo como dibujante e historietista, sino también como escritor en prosa. Los personajes más importantes del Max maduro se llaman Bardín (*Bardín, el superrealista*, 1999/2006), Nick (*Vapor*, 2012) y Mr. Brown/El Diablo Cuentacuentos (*Oh diabólica ficción*, 2015). En estas últimas obras se nota el esfuerzo por una narración más austera, sin alardes de virtuosismo. La trayectoria estilística que acabamos de caracterizar someramente se refleja también en la narración gráfica de pinturas.

En los años noventa, Max se dedica preferentemente a la ilustración de libros juveniles y al diseño de carteles y portadas. Respecto del relato gráfico se encuentra en una fase de distancia, reflexión y búsqueda de nuevos caminos. Se esfuerza, entre otras cosas, por acercar la narración gráfica a la pintura y sienta, así, las bases para una obra tan ambiciosa como *El tríptico de los encantados*.⁴ El proceso de sondeos y tanteos abarca varias fases, en las que experimenta con cuadros de Moreau, Füssli, Brueghel y Durero. En cierto sentido, estos ejercicios de estilo de los años 1994-2016 pueden considerarse como asiduos intentos de aproximación a un subgénero gráfico por descubrir y precisar.

Ahora bien, ¿en qué consiste exactamente la narración de un cuadro? Cuando un escritor describe el cuadro de un pintor, no hace otra cosa que integrar verbalmente este cuadro en un texto literario. La operación y el resultado se llaman *écfrasis*. El lector de este texto literario no ve el cuadro *ad oculos*, pero

*Del arte a la narración gráfica:
Hieronymus Bosch (El Bosco) y Francesc Capdevila (Max)*

puede recordarlo (si es que lo conoce) o imaginárselo. Pero el escritor puede dar un paso más y transformar el cuadro verbalizado en acción (*Tell me a picture*). También, en este caso (narración verbal del cuadro), la visualización le incumbe al lector. Más cómodo es el caso del texto bimedial, o sea, un texto que incluye una reproducción (foto o dibujo) del respectivo cuadro. Igualmente bimedial, pero definido por la clara preponderancia de lo visual, es el relato gráfico. Aquí, el historietista transforma el cuadro en viñeta (es decir, en un dibujo acompañado o no de palabras) y deriva de esta viñeta una serie de otras viñetas que, en su conjunto, constituyen la narración gráfica. Gracias a este procedimiento, el lector/espectador no se olvida nunca de que se encuentra frente a un *cuadro narrado*, pues las viñetas son, al fin y al cabo, meras variaciones del cuadro original. Es más: el cuadro original le confiere cierto halo de autenticidad a lo que se narra.

Cuando Max empieza con sus experimentos narrativos del tipo “Tell me a picture”, no dispone de definiciones ni conceptos precisos. En el caso de *Órficas* (1994), Max se inspira en el famoso cuadro *Orfeo* (1865) de Gustave Moreau, pero aún está lejos de transformarlo en narración gráfica. *Órficas* es una obra por encargo que abarca tres partes muy desiguales: un relato verbal (“El texto de Epiménides”), un relato gráfico (“Katábasis”) y, finalmente, el libreto de la ópera *Orfeo* de Monteverdi (1607). En la primera parte, Max sorprende a su público dándose a conocer como escritor en prosa. La segunda parte (“Katábasis”) es un relato gráfico breve en el cual no hay referencia alguna a la obra de Moreau —se cuenta cómo Orfeo vuelve a la superficie de la tierra—.

En “Bardín imagina” (1999), un relato gráfico brevísimo (Max, 2006: 13), Max vuelve a dar un paso indeciso hacia la apropiación gráfica de pinturas ajenas. La situación es la siguiente: Bardín, un personaje con una enorme cabeza de bola, está en casa, se siente solo y va al Museo del Prado.⁵ Allí, el lector/espectador lo ve delante de *El triunfo de la Muerte* (1562)

de Pieter Brueghel mientras él (Bardín) se imagina que es una de las víctimas de la matanza apocalíptica representada en el cuadro.⁶ Max desarrolla esta idea a través de la incorporación de una foto de *El triunfo de la Muerte* en una secuencia de viñetas. Lo hace de manera que un detalle de esta foto se amplía en cada viñeta un poco más, con la correspondiente reducción del encuadre. Al final de este simulacro de *zoom* cinematográfico, el lector/espectador distingue entre los muertos de Brueghel la inconfundible cabeza de Bardín.

La primera narración gráfica de una pintura que Max llevó realmente a cabo se refiere al cuadro *La pesadilla* (1781), de Johann Heinrich Füssli. Es un relato brevísimo del año 2000 titulado “Pesadilla n° 11” (Max, 2006: 20), que no se remonta directamente a la obra original sino a una parodia previa en forma de *cartoon* (viñeta aislada), pintada con pincel, que Max publicó en 1998.⁷ La deformación paródica del cuadro de Füssli consiste en vestir al íncubo con chaqueta y sombrero, sustituir a la hermosa durmiente por Bardín y ofrecer explicaciones burlescas respecto de la posible causa de la pesadilla: en la mesa hay pastillas de la marca “Montil”, el libro que se le está escurriendo de la mano a Bardín se titula “Comics”.

En el relato brevísimo, el *cartoon* paródico se convierte en un dibujo aún más escarnecedor (el íncubo es sustituido por un gato negro). Luego, este dibujo, que sirve de viñeta inicial, es puesto en movimiento como el fotograma congelado de una película.⁸ La historia que se narra es la siguiente: al principio, el durmiente (Bardín) está solo. Pronto aparece el gato, que le husmea y se dirige al caballo, escondido detrás del telón: “¡Eh, caballo, ya puedes salir! ¡Es la hora de la pesadilla!” El caballo se asoma y cuenta al gato un chiste obsceno sobre un pájaro con unos testículos enormes. Sus risas despiertan al durmiente y este, otra vez solo, resume en un monólogo el contenido de su pesadilla: un acto sexual escandaloso, consumado entre Bardín y

*Del arte a la narración gráfica:
Hieronymus Bosch (El Bosco) y Francesc Capdevila (Max)*

su madre. Total: un sueño extremadamente drástico, construido según la pauta del complejo de Edipo del psicoanálisis. Una variante de “Pesadilla n° 11” se narra en el relato gráfico “Pesadilla n° 111” (2005). La situación es la misma pero, esta vez, el gato y el caballo se comportan como hipnotizadores: hablándole al oído, le esbozan a Bardín una pesadilla cuyo escenario es una iglesia. Allí, según el gato, un sacerdote y la madre de Bardín realizan un acto sexual. Y por si fuera poco, el caballo precisa que el sacerdote es el mismísimo Bardín. Claro que el soñador no tarda en despertar desesperado, llorando amargamente.

En la *tercera* versión narrativa del cuadro de Füssli (“El ruido y la furia”, 2006)⁹, todo cambia. Actúan más personajes, el escenario y los planos varían a menudo y ya no hay texto. La primera parte de “El ruido y la furia” remite a Pesadilla n°111. Pero esta vez, cuando despierta, el soñador no llora sino se abalanza con furia sobre el gato. Mientras ambos están luchando, son catapultados a otro escenario (u otro sueño). En este mundo que, al principio, no tiene nada que ver con el cuadro de Füssli, es de día. El Bardín despertado descubre en el suelo varios utensilios que prometen una aventura de superhéroe: traje de ejecutivo de hoy, casco y espada de guerrero medieval. Vestido y armado, el Bardín furioso se pone en marcha. En un terrible amok despiadado, que decapita a todo ser vivo que se cruza en su camino. Finalmente, después de talar un bosque completo, llega a la habitación del cuadro de Füssli, donde su *alter ego* sufre los tormentos del gato y del caballo. Bardín mata primero a los dos animales y luego a su *alter ego* soñador, al que le arranca el corazón.

Llama la atención cómo en las tres versiones del cuadro de Füssli, *narrado* por Max, se recurre a las teorías de Freud. Mientras que los temas de las narraciones brevísimas eran la interpretación de sueños y el complejo de Edipo, en la versión larga se trata de los conceptos “agravio narcisista” (narzisstische Kränkung) y “pulsión de muerte” (Todestrieb). La víctima de

pesadillas se convierte en vengador de agravios narcisistas. La habitación del cuadro de Füssli termina por ser un escenario del teatro del absurdo donde un Bardín intruso es matado por un doble calificable de Bardín meta-intruso.

Resumiendo, podemos constatar que la práctica maxiana de adaptar, parodiar y versionar cuadros ajenos tarda bastante en poder calificarse de *narración gráfica*. En un primer paso (Moreau 1994), el resultado es una narración *verbal* (no gráfica); en un segundo paso (Füssli 1998), una parodia pintada (*cartoon*); en un tercer paso (Brueghel), una fotografía sobrepintada. Solo las tres adaptaciones (2000, 2005, 2006) del cuadro de Füssli, basadas en una parodia previa pintada, pueden considerarse narraciones gráficas propiamente dichas. Se trata de relatos *burlescos* llenos de alusiones a conceptos clave de Freud y la interpretación psicoanalítica de sueños. Lo que es la narración *sería* de un cuadro apropiado lo aprende Max al ilustrar la reedición (2006) del relato breve de Marco Denevi de 1960 sobre el grabado “El caballero, la muerte y el diablo” (1513) de Alberto Durero. El escritor argentino cuenta la historia del caballero intercalada en un agudo ensayo moralista sobre la guerra como fenómeno social.¹⁰

El artificio calificable de “narrar un cuadro” pertenece, como queda dicho, a los esfuerzos de Max por pisar caminos nuevos. Estos y otros experimentos reflejan su persistente interés en cuestiones teóricas. De hecho, la reflexión sobre la narración gráfica y la relación entre texto e imagen lo vienen acompañando desde los principios de su carrera como historietista. Según Max, el relato gráfico no es menos *artístico* que la literatura, pero sí menos *intelectual*. En una entrevista declara: “Para mí es una cuestión de densidad, de cantidad de concepto por centímetro cuadrado de página. Referido a esto, el cómic es simple. Se gasta mucho papel en transmitir muy pocas ideas” (García, 2015: 246). En el volumen *¡Oh diabólica ficción!* (2015), Max inventa

*Del arte a la narración gráfica:
Hieronymus Bosch (El Bosco) y Francesc Capdevila (Max)*

obras de pintura abstracta para deliberar, a base de viñetas, sobre las funciones de lo verbal y lo visual¹¹ y utiliza —con el humor típico de su grafismo— el arte rupestre como ejemplo de la narración gráfica (Max, 2015: 84 ss.). No puede sorprender que en obras reflexivas y abstractas como *¡Oh diabólica ficción!* y *Vapor* (2012) la técnica del dibujo se haya hecho más ascética.

Hemos podido mostrar que aquel Max que empieza en 2016 con los preparativos de *El tríptico de los encantados (una pantomima bosquiana)* tiene ya algo de experiencia en el campo de la pintura narrada. Pero lo que le atrae ahora no es la repetición sino la innovación. El mero propósito de narrar tres cuadros del Bosco en un solo relato gráfico lo manifiesta. He aquí los títulos: *La extracción de la piedra de la locura* (h. 1501, Museo del Prado), *Las Tentaciones de San Antonio Abad* (h. 1510, Museo del Prado) y *Tríptico del jardín de las delicias* (h. 1490, Museo del Prado). A cada una de estas pinturas sumamente distintas Max le dedicará un capítulo (“El atormentado”, “El emboscado” y “La cabalgata de los encantados”).

La extracción de la piedra de la locura: Max narra esta obra en dos pasos. Primero transforma la pintura en un dibujo de relato gráfico. Luego inventa, para la situación representada en el cuadro, un antes y un después. Fijémonos ahora en la transformación del primer paso, que abarca varias operaciones particulares. Para reformular visualmente el cuadro realista en forma de viñeta, Max elimina el fondo original (paisaje llano con aldeas lejanas) y lo sustituye por una superficie blanca, lo cual dificulta considerablemente la localización geográfica. Los personajes y los objetos se dibujan de acuerdo con la *línea clara*, pero las fisonomías realistas del original se caricaturizan. Narices enormes (en forma de plátano, pepino, patata), una mímica exagerada (bocas y ojos torcidos) y una gesticulación melodramática (a lo cine mudo) sirven a la visualización de emociones elementales (asombro, alegría, indignación, dolor, etc.). Para graduar estas emociones se usan líneas cinéticas, coronas de gotas o rayitas, espirales, etc. Las superficies se dibujan —con

contornos claros y sin sombreado— en los colores blanco, negro y almagre.

La narración propiamente dicha se basa en el supuesto de que la situación representada se puede integrar en el contexto de una historia narrable y —como la imagen congelada de una película— poner en movimiento. Max ve en el cuadro el *final* de una historia. Le da el título “El atormentado” y la cuenta desde el principio: un hombre corpulento corre de un lado para otro, da volteretas, se tira al suelo. Cuando aparece un desconocido le explica lo que le pasa: “¡Aaah...! Señor, ¿sois médico? ¡Ayudadme, me asedian los demonios! [...] ¡Señor, por favor..., señor...! ¡Pu...puedo pagaros!” (Max, 2016: 16-17). El desconocido resulta ser un “cirujano”, presenta al doliente a su equipo, emite el diagnóstico (“piedra de la locura”), administra la anestesia (el paciente vacía una jarra de cerveza) y comienza con la intervención quirúrgica (“Extracción de la piedra de la locura”). La operación (torso del cirujano y cabeza del paciente en primer plano) tiene éxito, pero el cirujano constata sorprendido: “Hum... ¡Vaya, esta no es una piedra de la locura! Vedla, es de otra clase. Perfectamente esférica. Como una canica. ¡Este hombre sufría de un exceso de imaginación! Bien, acabemos con esto. Dadme la flor cicatrizante” (Max, 2016: 23). El médico deja al paciente anestesiado y la “canica” extraída en el lugar de la operación y se dirige con su equipo a la taberna.

Como se ve, Max lee la pintura satírica del Bosco a contrapelo de las interpretaciones eruditas (que “el charlatán o falso cirujano [...] no es un sabio, sino un estafador” (Silva Maroto, 2016: 356). Para entender mejor las capas de significado del capítulo “El atormentado”, queremos precisar la relación entre original (El Bosco) y adaptación (Max). De hecho, Max opera con tres relatos distintos: relato A (historia de la superstición popular): mediante la extracción de la piedra de la locura, un cirujano puede curar a personas tontas o dementes; relato B (historia esbozada en el cuadro satírico del Bosco): el cirujano es un estafador que solo *simula* la extracción de la piedra; relato C

*Del arte a la narración gráfica:
Hieronymus Bosch (El Bosco) y Francesc Capdevila (Max)*

(historia de Max): el cirujano sí opera al paciente, pero le extrae la piedra de la *imaginación*.¹²

¿Cuál es la estrategia de Max? A primera vista, su narración (relato C) hace pensar en una “trahison créatrice” (R. Escarpit). Dicho de otra manera: el lector/espectador tiene la impresión de que Max, tomando el título del cuadro al pie de la letra, comete un error. Pero pronto, en vista de que la operación se ejecuta realmente y la piedra es extraída con éxito, la perspectiva cambia. Es verdad que el embudo invertido en la cabeza del cirujano (embustero) y la jarra en el cinturón (bebedor habitual) recuerdan claramente al personaje pintado por el Bosco. No obstante, el delito del cirujano consiste ahora en dejar al paciente, una vez terminada la operación, sin asistencia médica, a pesar de ser probable que este quiera *recuperar* su piedra. Ante este embrollo lógico (cómo recuperar una piedra que no existe y que no es operable) el lector/espectador se pregunta: ¿hay acaso un subtexto serio en todos esos juegos de malabares? Nos parece que Max, sin miedo a los anacronismos, introduce aquí un tema radicalmente moderno.¹³ El mismo se puede parafrasear de la manera siguiente: si la piedra de la necedad y la locura es, al mismo tiempo, la piedra de la imaginación y la creatividad, entonces la delimitación de genialidad y locura se convierte en problema. Veremos en lo que sigue que las especulaciones en torno a la relación entre genio y locura servirán de base a otra historia (no menos fantástica) que se narra en el capítulo segundo.¹⁴ Con esto, Max quiere conseguir que el lector/espectador contemple las visiones, obsesiones y pesadillas pintadas por un artista genial como el Bosco desde una perspectiva moderna. Pero fijémonos primero en cómo Max trata de crear un mínimo de unidad argumental entre tres cuadros temáticamente heterogéneos.

Las tentaciones de San Antonio Abad: Este cuadro se narra en el segundo capítulo del relato gráfico dedicado al Bosco. La transformación en dibujo se caracteriza, en este caso, por el hecho de que la pintura original se reproduce solo en parte. Se ve

a San Antonio sentado en su árbol hueco; a su izquierda, el cerdo Simón¹⁵; delante del cerdo, un diablillo a punto de asestarle un martillazo. Todo lo demás se ha suprimido. La viñeta que contiene esta escena se encuentra en el centro del segundo capítulo.

Al principio de la narración, Antonio y Simón están mirando los aspavientos del diablillo y lo comentan en un breve diálogo: “Dime, Antonio, ¿ya no te estorban los diablos? —Ya no, míralos, han empequeñecido. Ahora son como juguetitos. Autómatas tan patéticos y absurdos como inofensivos” (Max, 2016: 35 ss.). El acontecimiento principal de este capítulo está dibujado en dos viñetas de página entera: encima de los tres personajes aparece, de repente, una urraca a la cual se le escapa una bolita de piedra. Esta da en la cabeza del diablillo, dejándolo fuera de combate. El cerdo recoge la bolita y se asusta al notar que dentro se está moviendo algo: “¿Qué... prodigio es este, Antonio? —Esta piedra, Simón, es el reverso de un ojo que está mirando en otro lugar... y nosotros ahora estamos viendo a través de él” (Max, 2016: 42).

La urraca es un personaje *supernumerario*, pues no pertenece al número de personajes del cuadro original. En un vídeo del Museo del Prado, Max califica este pájaro de “MacGuffin”, o sea (en la jerga cinematográfica), un mero instrumento para facilitar un efecto determinado en el desarrollo de la trama. En este caso se trata del transporte de la “piedra de la imaginación” del primer capítulo (*Extracción*) al segundo (*Tentaciones*). Hasta ahora no hemos mencionado que, al final del primer capítulo, la supuesta “piedra de la locura”, debido a sus destellos insólitos, llama la atención de una urraca, que la roba. Fijémonos algo más en la función de este “MacGuffin”. En sentido estricto, la urraca no puede salir del mundo ficcional (diégesis) de la pintura A para entrar en la diégesis de la pintura B. Si lo hace se trata de una transgresión narrativa que los narratólogos suelen calificar de *metalepsis*. Pero, claro está, nadie ni nada puede impedir que Max use una paradoja que pertenece a los artificios

*Del arte a la narración gráfica:
Hieronymus Bosch (El Bosco) y Francesc Capdevila (Max)*

más corrientes de la ficción del siglo XX. Lo que pasa es que en este caso la metalepsis tiene una complicación adicional, pues la urraca no existe en la diégesis de *La extracción* ni tampoco en la diégesis de *Las tentaciones*. Ella pertenece a ese mundo narrativo derivado, o sea, de segundo grado, que Max ha inventado para dar plausibilidad a la transformación de dos cuadros bosquianos en un solo y único relato gráfico. Una particularidad de esta nueva diégesis es la dificultad de determinar el espacio y la época de lo que está pasando. La urraca vive en dos mundos que están a mil años y miles de kilómetros de distancia (*Extracción*: siglo XV neerlandés vs. *San Antonio*: siglo IV egipcio). Aunque el grafismo de Max otorga cierta homogeneidad visual a la narración, hay que subrayar el hecho de que la urraca encarna una conexión sumamente *precaria* entre los capítulos y que la estrategia narrativa consiste, precisamente, en que el lector/espectador debe percibir y saborear esta irónica precariedad.

Otra función de la urraca, más allá de la producción de anacronismos irónicos, consiste en recordar una obra de su autor en la que es protagonista. Se trata de *¡Oh diabólica ficción!* (2015), una colección de minirrelatos gráficos sobre temas de creatividad en literatura y arte. La urraca de este libro es una figura antropomorfa que da conferencias sobre inspiración, ideas y productividad estética. Se presenta como “Diablo Cuentacuentos” y se arroga una misión histórica que describe como sigue: “Mi cometido a lo largo de los siglos ha sido el de fabricar ideas, argumentos y tramas de ficción para, a continuación, soplarlos al oído de humanos con talento” (Max 2015, 329). Y una de las inspiraciones que la urraca sopla al oído de los *humanos* es el consejo de dejarla salir en la respectiva obra como personaje. Y esto pasa, precisamente, en el relato bosquiano.¹⁶ El homenaje dedicado a la urraca es un virtuoso alarde de maestría narrativa que se distingue por un humor y una autoironía que son típicos de las historietas metaficcionales de Max.

Tríptico del jardín de las delicias: La bolita caída del cielo, que Antonio toma por “el reverso de un ojo que está mirando en

otro lugar”, es para el lector/espectador del siglo XXI más bien un microordenador a lo AppleWatch. La minúscula pantalla (el ojo mágico) refleja —¿cómo no?— la escenificación de una pintura. Y la pintura es —¿cómo no?— el *Tríptico del jardín de las delicias*, una obra sumamente compleja. Consta, en estado abierto, de tres paneles o tablas que representan “El Paraíso terrenal”, “El jardín de las delicias” y “El Infierno”. Max elige para el tercer capítulo de su relato gráfico un detalle de la parte superior de la tabla central —más exactamente: el carrusel de hombres jóvenes montados en distintos tipos de cabalgadura, quienes dan la vuelta a un estanque donde se están bañando una veintena de mujeres jóvenes (blancas y negras) —. Tanto los hombres como las mujeres están desnudos y obviamente alegres.

Los expertos interpretan la escena del carrusel de distinta manera. Para Falkenburg, quien insiste en la fundamental ambivalencia de la iconografía bosquiana, los estilizados cuerpos de jinetes y mujeres “reflejan los ideales cortesanos de belleza física” (Falkenburg, 2016: 141). Por otro lado, algunos de los animales en que montan los jinetes del carrusel pueden relacionarse con representaciones alegóricas de los pecados capitales.¹⁷ Además, hay quien ve en los grupos de jinetes desnudos una parodia de los desfiles triunfales en los que los caballeros “exhiben su condición social ante sus subordinados” (Falkenburg, 2016: 142). Max titula la transposición historietística del carrusel “La cabalgata de los encantados”. Veremos pronto que en este caso no se puede hablar, sin reserva, de una narración del tipo “Tell me a picture”.¹⁸

Con respecto a los procedimientos técnicos de la transformación en viñetas hay que destacar, sobre todo, el cambio de la perspectiva.¹⁹ El espectador del tríptico original se encuentra, por así decir, en una especie de mirador, lo que le facilita una visión panorámica, o sea, distingue claramente el movimiento circular del carrusel. El lector/espectador de la adaptación de Max se encuentra a la altura del desfile y a tan poca distancia de los

*Del arte a la narración gráfica:
Hieronymus Bosch (El Bosco) y Francesc Capdevila (Max)*

participantes que sólo ve pasar a personas aisladas en movimiento lineal (su campo visual se puede comparar a una serie de fotos o tomas de primer plano). Incluso aquellos grupos de personas que en el original se ven de frente, de espaldas o en un movimiento de izquierda a derecha, son dibujados por Max, sin excepción, de perfil y en desfile hacia la izquierda. Antonio y el puerco, quienes observan la cabalgata en la bola mágica, al compartir la perspectiva del lector/espectador, solo descubren que se trata de un movimiento circular cuando los primeros participantes del desfile aparecen de nuevo: “¿Has visto, Simón? ¡Ahora vuelven a pasar! ¡Están desfilando en círculo, dan vueltas y vueltas sin fin! —¡Esto es un teatro, Antonio! ¡Una representación!” (Max 2016, 60; ver figura 1).

Otra peculiaridad del tercer capítulo consiste en que la “cabalgata de los encantados” es una secuencia de viñetas mudas, pues falta todo tipo de interacción verbal como parte de la narración.²⁰ De hecho, lo que podría ser un argumento se sustituye por la mera enumeración de personajes. La mayoría de estos personajes proviene del carrusel, algunos de las tablas laterales del tríptico.²¹ Además, el desfile de la versión de Max es dominado por el hombre-árbol,²² la figura central de la tabla del Infierno, y varias personas de su entorno. A la cabeza va una gaita. Se trata de la insignia fálica de un curioso burdel que se sitúa en el interior del hombre-árbol, una insignia que Max ha personificado, convirtiéndola en una especie de maestro de ceremonias.²³ En último lugar va el hombre-árbol en persona, que Max presenta como incontestable *highlight* de la “cabalgata”.

¿Por qué convierte Max el carrusel del original bosquiano en un espectáculo dominado por los vicios y los pecados mortales? Creemos que, ante un cuadro sin par (*Tríptico del jardín de las delicias*), cuyo autor se proponía resumir toda la historia de la humanidad, Max siente la ambición de homenajear al autor con una adaptación de *todo* el cuadro. Ante la complejidad de la obra se ve obligado a elegir y comprimir. Elige el carrusel porque se trata de un grupo claramente delimitado.

Para que este grupo abarcable sea representativo de todo el *Tríptico*, Max lo amplía con *habitantes* de las otras tablas, sobre todo la del Infierno. El propósito de su adaptación es explicar el tríptico del Bosco al lector/espectador de hoy, por medio del contraste de la visión del mundo moderna con la medieval. Estas visiones son verbalizadas por personajes de aquellos dos cuadros (*Tentaciones vs Extracción*) que se narran en los capítulos uno y dos del relato gráfico de Max.

La visión del mundo medieval se relaciona con el cuadro *Las tentaciones de San Antonio Abad*²⁴ y se explica en un emblema (en la pintura, realizada gráficamente, aparece al lado de otros jinetes un joven montado en un oso, símbolo de la gula) en cuya *subscriptio* Antonio y el cerdo caracterizan el desfile como “círculo” y “teatro”. Esto significa, por un lado, que la vida humana es la cíclica repetición de pecados capitales: lujuria, gula, soberbia, etc. Por otro lado, al comparar la vida con una representación de teatro (piénsese en *El gran teatro del mundo* de Calderón), los hombres son considerados actores que recibirán un premio o castigo según su actuación en el escenario.

La visión moderna del mundo se relaciona con el cuadro *La extracción de la piedra de la locura*. En la adaptación de Max, la visión del carrusel se presenta como algo que le pasa por la cabeza a un hombre que quiere liberarse de lo que le parece un desfile de demonios. Y como la piedra de la locura es considerada el lugar donde se generan y/o graban visiones infernales, quiere que le extraigan esa piedra. La conclusión que se le sugiere al lector/espectador del relato gráfico de Max parece ser la siguiente: los demonios y toda nuestra imaginación del infierno son parte de la *conditio humana* y nos acompañan inevitablemente durante nuestra vida. El extirpar las quimeras y engendros infernales equivale a perder la fuerza imaginativa. Y precisamente de esta pérdida se queja el operado en la última viñeta: “¿Dónde está mi piedra? Por favor” (Max 2016: 66). El operado quiere recuperar la piedra. Ahora, escarmentado, está dispuesto a aceptar el lado oscuro de la fantasía.

*Del arte a la narración gráfica:
Hieronymus Bosch (El Bosco) y Francesc Capdevila (Max)*

Para juzgar la originalidad del relato gráfico de Max de manera contrastiva, nos parece útil echar un vistazo a otros trabajos dedicados a *El jardín de las delicias* con ocasión del aniversario de 2016. Se trata, naturalmente, de una selección subjetiva e incompleta: Marcel Ruijters (2016) publica una novela gráfica sobre la vida del pintor cuya peculiaridad consiste en que el mismo Bosco comenta sus cuadros. Thé Tjong-Khing (2016), un autor neerlandés de libros infantiles, manda a un chico de hoy al paisaje de *El jardín de las delicias* para vivir allí una serie de aventuras. Celsius Pictor (2016) hace un montaje fotográfico donde el hombre-árbol se hace cargo de los refugiados de guerra transportándolos a las costas de Europa. Pieter van Huijstee (2016) produce un documental interactivo (con comentarios audiovisuales de alto valor didáctico). En los catálogos de las exposiciones de Bolduque (ed. IIsink/Koldewej, 2016) y Madrid (ed. Silva Maroto, 2016) los cuadros del Bosco se reproducen con excelente calidad, acompañados de resultados de investigación reciente. En instalaciones de multimedia (por ejemplo, Berlín 2016 y Madrid 2016) los cuadros del Bosco son proyectados con música y movimientos rudimentarios de película de animación.²⁵

Todo esto, Max no quería hacerlo. No quería escribir una biografía; los paisajes de los cuadros del Bosco han sido suprimidos en su adaptación (el fondo de las viñetas es una página en blanco); no hay alusiones visuales a la situación política actual; no quería dar explicaciones iconológicas ni de historia de arte; tampoco le interesaba mover las extremidades (brazos, piernas, alas) de personas o animales. En lugar de ello, Max se proponía *narrar* los cuadros —narrarlos con dibujos—. El efecto de esta variante óptica de la fórmula “Tell me a picture” consiste en que la actuación de los personajes se evidencia en cada momento *ad oculos*. La evidente semejanza óptica entre las viñetas y los cuadros originales produce una irónica apariencia de autenticación del relato gráfico de Max.

Hemos visto que el procedimiento técnico para narrar gráficamente la historia escondida en un cuadro como *Extracción* no es muy complicado ni problemático. Abarca los siguientes pasos: copiar el respectivo original mediante un dibujo realista (*línea clara*); elegir un género narrativo (relato gráfico breve); descongelar los atisbos de acción contenidos en el cuadro y crear, a la manera de un *storyboard* cinematográfico, una secuencia de dibujos y diálogos cortos. No obstante, con ocasión del aniversario del Bosco, Max quiere hacer algo especial. Quiere demostrar a) que es capaz, a base de viñetas, de estimular al lector/espectador a reflexionar y b) que las travesuras de Bardín como paródico usurpador de imágenes pertenecen al pasado. El reto que busca y encuentra es un experimento (lúdico, pero lleno de respeto por el Bosco) que se basa en la siguiente estrategia: el historietista cambia la fórmula “Cuéntame una pintura” a “Cuéntame tres pinturas a la vez”. Elige para tal fin tres cuadros difícilmente compatibles, uno de los cuales ni siquiera es narrable. Está convencido de que su excepcional talento le permite encontrar los necesarios elementos de enlace (urraca transdiegética, piedra mágica), hacer —si no narrable— al menos interpretable un detalle de *El jardín de las delicias* gracias a una especie de película muda (“pantomima bosquiana”)²⁶ y crear, finalmente, una ingeniosa diégesis sumamente artificial. La base de esta artificialidad es el anacronismo irónico que no excluye el humor. En resumen: la narración gráfica de cuadros, tal como la practica Max, genera una fascinación que (a veces) hace olvidar la complejidad y lejanía de los mundos tardomedievales del Bosco. Le facilita al lector/espectador un acceso a la pintura bosquiana que sorprende, divierte, instruye y provoca.²⁷ Ni más ni menos se había propuesto Francesc Capdevila (Max) con su *Tríptico de los encantados*.

Del arte a la narración gráfica:
Hieronymus Bosch (El Bosco) y Francesc Capdevila (Max)



Figura 1: Max, *El tríptico de los encantados (una pantomima bosquiana)*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016, p. 60.

Notas

¹ La traducción española del correspondiente libro se publicó en 2007.

² Las expresiones *cómic*, *historieta* y *novela gráfica* suelen usarse como sinónimos. En este artículo sustituimos la expresión “novela gráfica” (cómico para adultos) por los términos “relato gráfico” o “narración gráfica”. De hecho, en la mayoría de los casos, las así llamadas “novelas gráficas” pertenecen a otro género. He aquí unos ejemplos: Alison Bechdel: *Fun Home*, 2006 (autobiografía), Chester Brown: *María lloró sobre los pies de Jesús*, 2016 (ensayo), Max: *Algo grotesco*, 1983 (relato brevísimo), Lefèvre/Guibert: *El fotógrafo*, 2003 (reportaje), etc.

³ En el museo de Bolduque (‘s-Hertogenbosch) tuvo lugar, en 2016, otra gran exposición de Bosch. También en este caso se hizo un relato gráfico (ver Ruijters 2016).

⁴ En un principio, Max quería ser pintor y estudiaba Bellas Artes.

⁵ Bardín, un personaje que, desde 1997, sale en relatos gráficos breves y brevísimos de Max y se parece a un Carlitos llegado a la mayoría de edad (ver Charles M. Schulz: *Carlitos y Snoopy*), “es un entrañable hombrecillo que oscila entre la genialidad y la estulticia, a veces cotidiano y a veces trascendente. [...] Son historias de fácil lectura pero lenta digestión, pura metafísica recreativa” (Yexus, 2007: 90).

⁶ En el relato gráfico breve *La construcción de la Torre* (1992), Max cita un detalle de otro cuadro de Brueghel (*La torre de Babel*, 1563), pero este detalle sólo sirve de fondo para cuatro viñetas. El cuadro en sí no es objeto de escenificación ni narración gráfica.

⁷ El mismo Max habla de “tarjeta postal” (Max, 2006: 183).

⁸ En sentido estricto, el relato gráfico no se parece a una película sino a un *storyboard*, que contiene solo las imágenes más importantes, mientras que las demás (las omitidas) las tiene que producir la fantasía del lector. Es, pues, el lector quien genera el movimiento y la acción.

⁹ Ver Max, 2006: 53-81. El título no es una alusión a la famosa novela de William Faulkner (*The sound and the fury*, trad. esp.: *El ruido y la furia*), sino al álbum (2005) de idéntico nombre del grupo de rock “Héroes del silencio”. Ver, por ejemplo, la canción *Maldito duende* (“He oído que la noche es toda magia y un duende te invita a soñar”).

¹⁰ Max visualiza magistralmente las situaciones clave del texto de Denevi, pero añade a la edición —como regalo del ilustrador— un póster que, dejando de apoyar las ideas de Denevi, puede considerarse la primera viñeta de un (posible) relato gráfico del mismo Max. Sea dicho de

paso, el grabado de Durero se transformó también en narración fílmica (piénsese, por ejemplo, en *El séptimo sello* [1957] de Ingmar Bergman).

¹¹ Como fuente de inspiración, Max utilizó, entre otras, obras de Malewitsch, Pollock y Delaunay.

¹² En su relato gráfico, Max no toma en cuenta las inscripciones que, en el cuadro original, recuerdan la tradición de la emblemática. Así, por ejemplo, el nombre del paciente (Lubbert Das) caracteriza a su portador como tonto o castrado. Tampoco a los personajes secundarios (mujer, monje) se les presta atención (para la interpretación de estos personajes en el contexto de una sátira, ver Fischer, 2016: 257).

¹³ De hecho, se trata de una refutación irónica de la historia satírica contenida en el cuadro original.

¹⁴ Las conclusiones de Cesare Lombroso, en *Genio e follia*, de 1872, resultaron ser erróneas pero, aun así, se considera muy probable una interdependencia genética de creatividad genial y locura (psicosis, esquizofrenia).

¹⁵ Según la leyenda se trata de una cerda o, más exactamente, una jabalina.

¹⁶ Max no es el primer autor que muestra su gratitud por una inspiración. Respecto de "Tintín", el Diabolo Cuentacuentos constata: "Inspiré a Hergé ese álbum de Tintín, *Las joyas de la Castafiore*, y a cambio obtuve un papel estelar en su trama" (Max, 2015: 79).

¹⁷ Para Falkenburg, el despliegue de riqueza, esplendor y lujo en la tabla central —con torres tipo montaña rusa en un parque de atracciones— se asociaba en la época del Bosco con el concepto de magnificencia (en primer lugar, de los duques de Borgoña). Otro mundo totalmente distinto se ve en la tabla del Infierno, en cuyo centro está el hombre-árbol, "contraejemplo de la adánica criatura que Dios creó originalmente a su imagen y semejanza" (2016: 150).

¹⁸ De acuerdo con Pokorny, el Bosco "no cuenta historias en la tabla central del Jardín de las delicias, sino describe su Paraíso mediante alegorías. Lo que allí pueda parecer absurdo debe entenderse como alusión a un mundo paradójico" (2010: 27).

¹⁹ Aunque la técnica de perspectiva del Bosco es tardomedieval, sus cuadros están provistos de una impresionante profundidad espacial.

²⁰ Aquí resulta evidente que el subtítulo del relato gráfico ("una pantomima bosquiana") se refiere exclusivamente al carrusel de jinetes del tercer capítulo.

²¹ Algunos de estos personajes *prestados* están parados, apoyados en la cabeza; otros van andando, volando o nadando (sin agua), de manera que el título “La *cabalgata* de los encantados” es poco preciso. Sea dicho de paso que de la tabla del Paraíso sólo se han usado algunos pájaros.

²² Se trata de un gigante que se puede describir como una combinación de cáscara de huevo rota, dos troncos de árbol muertos y un busto humano.

²³ En la “cabalgata” de Max desfila un hombre-árbol *destripado*, con la cáscara de huevo vacía.

²⁴ Como queda dicho, los personajes (Antonio y el cerdo) de este cuadro (*Tentaciones*) miran el carrusel (*Jardín de las delicias*) como una transmisión de televisión. De pantalla les sirve la canica mágica. Se trata, pues, de un espectáculo enmarcado que se observa y comenta en una diégesis marco.

²⁵ Es evidente que los autores de las videoinstalaciones de Madrid y Berlín (ambas de 2016) usaron el cortometraje de Ibáñez Mantero (2009) como fuente de inspiración.

²⁶ Con esta ausencia de palabras, la escritura historietística de Max alcanza un nivel extremo de ascetismo y pureza, desconocido en las primeras transformaciones de cuadros en relatos gráficos (Moreau, Brueghel, Füssli).

²⁷ La colaboración del receptor consiste, en primer lugar, en una lectura atenta que le permita identificar y localizar a aquellos personajes del carrusel que, en el original, se encuentran en otro sitio. Después se tratará de atribuir un posible significado a los cambios introducidos por Max (*ultra posse nemo obligatur*).

Bibliografía

ABEL, Julia / KLEIN, Christian (eds.), *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler, 2016.

BLAKE, Quentin, *Tell Me a Picture. Adventures in looking at art*. Londres: Frances Lincoln, 2001.

El Bosco. La exposición del V centenario. [Catálogo]. Ed. Pilar Silva Maroto. Madrid: Museo del Prado, 2016.

*Del arte a la narración gráfica:
Hieronymus Bosch (El Bosco) y Francesc Capdevila (Max)*

- CELSIUS PICTOR [Celso Martínez Rodríguez], “San Cristóbal o El Tríptico del Viaje”, en: *El Políptico de los Iluminados. Un viaje ilustrado al legado de El Bosco*. Exposición en “El Matadero”, Madrid, 17-09 hasta 02-10-2016.
- DENEVI, Marco, *Un perro en el grabado de Durero titulado “El caballero, la muerte y el diablo”*. Ilustraciones de Max. Valencia: Media Vaca, 2006.
- FALKENBURG, Reindert, “Conversando con *El jardín de las delicias*”, en: *El Bosco. La exposición del V centenario*. [Catálogo]. Ed. Pilar Silva Maroto. Madrid: Museo del Prado, 2016, pp. 135-155.
- FISCHER, Stefan, *Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk*. Köln: Taschen, 2016.
- GARCÍA, Santiago, *Cómics sensacionales*. Barcelona: Larousse Editorial, 2015.
- GASCA, Luis / MENSURO, Asier. *La pintura en el cómic*. Madrid: Cátedra, 2014.
- HENKEL, Katharina, “Zur Umsetzung von gezeichneten in bewegte Bilder. Ein Filmcheck”, en: *Zwischen Film und Kunst. Storyboards von Hitchcock bis Spielberg*. Ed. Katharina Henkel, Kristina Jaspers u. Peter Mänz, Bielefeld: Kerber, 2012, pp. 24-29.
- Hieronymus Bosch. Visions Alive*. Exposición Multimedia. Berlín, Alte Münze, 06-07 hasta 30-10-2016.
- HUIJSTEE, Pieter van (coord.). *The Garden of Earthly Delights by Jheronimus Bosch. An online interactive adventure* (2016). [<https://tuinderlusten-jheronimusbosch.ntr.nl/en>], 02-12-2016.
- HUIJSTEE, Pieter van. *Hieronymus Bosch, Schöpfer der Teufel*. [DVD] Niederlande, 2015.
- IBÁÑEZ MANTERO, Juan, *El jardín de las delicias: Hieronymus Bosch*. [Película de animación] España, Animationbull S.L. 2009.
- ILSINK, Matthijs / KOLDEWEIJ, Jos, *Hieronymus Bosch. Visionen eines Genies*. Stuttgart: Belsler, 2016.
- Jardín infinito. A propósito del Bosco*. Videoinstalación. Madrid, Museo Nacional del Prado, 04-07 hasta 02-10-2016.
- KNIGGE, Andreas C., “Watch me move. Über die Beziehung zwischen storyboards und comics”, en: *Zwischen Film und Kunst. Storyboards von Hitchcock bis Spielberg*. Ed. Katharina Henkel, Kristina Jaspers u. Peter Mänz, Bielefeld: Kerber, 2012, pp. 18-23.

-
- LÓPEZ LINARES, José Luis, *El Bosco, el jardín de los sueños* [Documental, DVD], 2016.
- MAX [Francesc Capdevila], *El tríptico de los encantados (una pantomima bosquiana)*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016.
- , *¡Oh diabólica ficción!* Barcelona: La Cúpula, 2015.
- , "La construcción de la Torre", en: *El Víbora* 153 (1992), 63-74.
- , *Hechos, dichos, ocurrencias y andanzas de Bardín el Superrealista*. Barcelona: La Cúpula, 2006.
- , *Panóptica 1973-2011* [Catálogo de exposición]. Valencia: Kalandraka, 2012.
- , *Órficas. El texto de Epiménides. Katábasis. L'Orfeo de Monteverdi*. Sevilla: Fundación Pública Luis Cernuda, 1994.
- , *Vapor*. Barcelona: La Cúpula, 2012.
- MCCLOUD, Scott, *Entender el cómic. El arte invisible*. Bilbao: Astiberri, 2005.
- POKORNY, Erwin, "Hieronymus Bosch und das Paradies der Wollust", en: *Frühneuzeit-Info* 21 (2010), 22-34.
- RODIEK, Christoph, *Untersuchungen zur spanischen Kurzgeschichte der Gegenwart (1980-2010). Definitionen, Analysen, Fallstudien*. Frankfurt/M.: Peter Lang, 2012.
- RUIJTERS, Marcel, *Hieronymus Bosch*. Berlin: Avant, 2016.
- SILVA MAROTO, Pilar. "El Bosco. La extracción de la piedra de la locura", en: *El Bosco. La exposición del V centenario*. [Catálogo]. Ed. Pilar Silva Maroto. Madrid: Museo del Prado, 2016, pp. 356-363.
- , "El Bosco. Tríptico del jardín de las delicias", en: *El Bosco. La exposición del V centenario*. [Catálogo]. Ed. Pilar Silva Maroto. Madrid: Museo del Prado, 2016, pp. 330-346.
- THÉ, Tjong-Khing, *El Bosco. La extraña historia de Hieronymus, el gorro, la mochila y la pelota*. Barcelona: Ekaré, 2016.
- Verkehrte Welt. Das Jahrhundert von Hieronymus Bosch*. Ed. Michael Philipp, Hamburg: Hirmer, 2016.
- VERMEULEN, John, *El jardín de las delicias. Una novela sobre la vida y la obra de Hieronymus Bosch*. Barcelona: Planeta De Agostini, 2008.
- VILCHES FUENTES, Gerardo, *Breve historia del cómic*. Madrid: Nowtilus, 2014.

*Del arte a la narración gráfica:
Hieronymus Bosch (El Bosco) y Francesc Capdevila (Max)*

YEXUS [Jesús García Sierra]. *Max. Mitos, realidad y sueño*. Palma de Mallorca: Dolmen, 2007.

Zwischen Film und Kunst. Storyboards von Hitchcock bis Spielberg. Ed. Katharina Henkel, Kristina Jaspers u. Peter Mänz, Bielefeld: Kerber, 2012.

LA BELLA Y PÉRFIDA ALBIÓN. NOTAS SOBRE LA GERMANIZACIÓN DE LA ESTÉTICA BRITÁNICA EN EL SIGLO XVIII¹

Marcelo G. Burello

Universidad de Buenos Aires

margbur@gmail.com

Resumen:

La confusión del espíritu alemán con una presunta disposición estética innata aún irrumpe ocasionalmente en las ciencias sociales y la crítica. Para discutirla es preciso remontarse a mediados del siglo XVIII, momento seminal del incipiente nacionalismo alemán. Allí se revela la programática campaña de apropiación que ciertos pensadores germánicos emprendieron respecto del arte y la estética provenientes de Gran Bretaña, con la intención consciente de cortar todo vínculo con la cultura francesa, hegemónica en el continente europeo. De entre esos pensadores se destaca J. G. Herder, que hizo importantes contribuciones lingüísticas y poéticas apoyándose en materiales británicos.

Palabras clave: *estética moderna; nacionalismo; apropiación de la estética británica; J. G. Herder*

Abstract:

The Beautiful and Perfidious Albion. Notes on the Germanization of British Aesthetics in the 18th Century

The confusion of the German spirit with an allegedly innate aesthetic disposition occasionally still comes out in Social Sciences and criticism. To discuss it, we must go back to mid-eighteenth century, a seminal moment for nascent German nationalism. There, we begin to see the programmatic campaign

Boletín de Literatura Comparada

Año XLII, 2017, 35-66.

Recibido: 23/10/16 **Aceptado:** 02/01/17

ISSN 0325-3775

*La bella y pérfida Albión.
Notas sobre la germanización de la estética británica en el siglo XVII*

to appropriate British arts and aesthetics carried out by some German thinkers, who in an intentional way tried to break ties with French culture, hegemonic throughout the continent. Among them stands J. G. Herder, who made relevant linguistic and poetic contributions relying on British materials.

Keywords: *modern aesthetics; nationalism; appropriation of British aesthetics; J. G. Herder*

“Volk der Dichter und Denker”

Anunciada en el compilado *Volksmärchen der Deutschen* (1782-1786), de J. K. A. Musäus, la conocida definición del pueblo alemán como “pueblo de poetas y pensadores” se echó a andar, no casualmente, en el período clave que va del último tercio del siglo XVIII hasta el primero del siglo XIX,² y en su ámbito nativo tuvo un uso crecientemente chauvinista hasta el colapso nazi. Desde entonces, la fórmula quedó suspendida en un estatuto ambiguo, pues al parecer se trataría de una frase falaz, hiperbólica... o quizás no tanto. En efecto, al invocarla para criticar e impugnar cualquier concepto político-cultural engendrado entre 1870 y 1945 en Alemania, ocasionalmente sucede que se denuncia la alianza entre la praxis política y la praxis cultural, y más específicamente la artística, sin romper de lleno con la idea de una consustanciación cabal —y letal— de ambas dimensiones en suelo teutón. En otras palabras: se condena de plano la corrupción de la racionalidad socio-política en el altar de una estética *kitsch* y autoglorificatoria, que hace del líder político un pseudo-artista y de la administración pública, una mera arte plástica, pero al mismo tiempo se convalida, a menudo veladamente, cierta “afinidad electiva” entre las bellas artes y el espíritu alemán *in toto*. Sin duda Walter Benjamin tenía en mente el ofuscado ideal artístico de sus compatriotas cuando impugnó la “estetización de la política” (aunque el sintagma “poetas y pensadores”

mienta una cualidad lingüística ajena al concepto de arte allí invocado, aplicado al campo visual), pero eso justamente porque el berlinés pensaba que el comunismo aún era posible en su país (Benjamin, 2008: 85). Que el fascismo puede involucrar aspectos perversamente “fascinantes” es algo que Susan Sontag ya supo aducir (Sontag, 1975); mas con todo su moderno origen italiano, el nexo indisoluble entre el (mal) arte y la (mala) política sería, en opinión de muchos, algo idiosincrásico del pueblo teutón.

Así lo han rubricado, al menos, dos paradigmáticos estudiosos externos al campo germánico, quienes no hace mucho han coincidido —pese a las enormes diferencias que los separan— en denunciar una “ideología estética” de raigambre netamente alemana. Nos referimos a Paul de Man, que prácticamente le dio carta de ciudadanía al concepto, y a Terry Eagleton, que todavía en 1990 le prodigó un gigantesco y exitoso tratado.³ En un contexto en el que menciona (previsiblemente) a Kant, Schiller, Schopenhauer y Nietzsche, De Man señala en una de sus muchas páginas sobre la cuestión que

toda una tradición ha nacido en Alemania [...]: una manera de enfatizar, de revalorizar lo estético, una manera de poner lo estético como ejemplar, como una categoría ejemplar, como una categoría unificadora, como un modelo para la educación, como modelo incluso para el Estado. (De Man, 1998: 187)

Y en *La estética como ideología*, por su parte, Terry Eagleton confiesa:

Casi todos los pensadores con los que discuto en el libro son en realidad alemanes [...]. Parecería plausible sostener que el sesgo idealista característico del pensamiento alemán ha demostrado ser un medio más hospitalario a la investigación de lo estético que el racionalismo francés o el empirismo británico.

(Eagleton, 2006: 52)

En un ejercicio de patriotismo a la inversa, agrega luego el autor que “la tradición anglófona es en realidad una derivación de la filosofía alemana” (62), asimilando así el espíritu germánico a la estética moderna.

Este tipo de análisis, más allá de sus méritos concretos o potenciales, naturaliza el vínculo que los autores pretenden destruir, o mejor dicho, deconstruir, y cae en esa trampa quizás por mera conveniencia metodológica (es más cómodo abordar semejante problema reduciéndolo geográficamente a un mínimo), o quizás por arrebató emocional: hay presupuestos que se hacen carne a fuerza de repetirlos. El “compromiso con la imaginación estética” propio del Tercer *Reich* es innegable (Kinser y Kleinman, 1969: 7), pero ciertamente uno de sus rasgos distintivos es el borramiento de los procesos históricos. En las páginas que siguen procuraremos destejer esa ligazón esencial entre lo alemán y lo artístico que se ha venido consolidando por diversos frentes, y que ciertos hitos, por supuesto, como la *Aesthetica* (1750) de Alexander Baumgarten y la *Historia del arte en la Antigüedad* (1764) de Johann Joachim Winckelmann, parecieran avalar cabalmente, incluso ante quienes quieren ser objetivos (y no advierten, en estos casos puntuales, que Baumgarten era un filósofo racionalista y universalista que escribía en latín y que Winckelmann, con toda su originalidad, apareció al final de una prosapia que se remonta a Vasari y que su ideal eran los griegos de la época clásica). Pues por mucho que en nuestra cultura actual la historicidad esté devaluada, es imperativo poner en un contexto histórico aquellas categorías cuya pervivencia resulta más sospechosa y, en el caso de las ideas estéticas, esta necesidad es tanto más urgente puesto que ante todo se trata de nociones que de suyo se presentan *sub specie aeternitatis*; por lo demás, Adorno ya nos ha señalado la culposa y oculta historicidad del arte burgués.⁴ Que la estética moderna aparezca como un desarrollo de origen alemán de ninguna manera implica que pueda considerarse una producción surgida *ex nihilo*; lógicamente tuvo una fuente: una fuente políticamente *no* desinteresada.⁵

Las subdisciplinas referidas a lo estético y lo artístico (la estética, la historia del arte, la crítica de arte e, incluso, los conceptos mismos de bellas artes y de literatura hoy vigentes), cuya confluencia desembocaría en la moderna noción de arte, se constituyeron en Alemania en momentos de una redefinición antropológica y una consolidación de los relatos nacionales, y las nuevas ideas estéticas portaron consigo claros tonos políticos. Así que lo que se impuso fue más bien una “politización de la estética”. Anticipando entonces nuestra posición, podemos citar un comentario de Jerome Stolnitz acerca de la crucial categoría de *disinterestedness* (a veces equivocadamente atribuida cual dato originario a la kantiana *Crítica del juicio*) y recordar que

los orígenes del “desinterés” [...] se hallan donde se hallan los orígenes de la teoría estética moderna, o sea en el pensamiento británico del siglo dieciocho. [...] Los británicos fueron los primeros en avistar la posibilidad de una disciplina filosófica que abarcara el estudio de todas las artes, una disciplina que sería, más aun, autónoma, porque su tema no puede ser explicado por ninguna otra. (Stolnitz, 1961: 131-132)

Kulturnation

Una breve ojeada sobre cómo pensaron los propios alemanes las relaciones entre política y cultura en el siglo XX ha de iluminar nuestro asunto, en tanto podemos ver los intentos tardíos de conceptualizar (y construir) la supuesta identidad nacional. Tomemos, por mor de brevedad, dos posturas paradigmáticas, documentadas y supuestamente objetivas: una de comienzos del siglo, cuando todo era promesa bajo la insignia prusiana, y otra del final, cuando ya se acumulaban tanto los fracasos del totalitarismo como los del Estado de bienestar.

*La bella y pérfida Albión.
Notas sobre la germanización de la estética británica en el siglo XVII*

Pensando ante todo en su país, con su retrasada historia de soberanía política y unidad territorial, el historiógrafo Friedrich Meinecke estableció en su clásico tratado sobre los modernos Estados nacionales (1ª edición, 1907)

la fructífera idea de dividir a las naciones en naciones culturales [Kulturnationen] y naciones estatales [Staatsnationen], es decir en aquellas que mayormente se basan en algún patrimonio cultural [Kulturbesitz] experimentado en común y aquellas que ante todo se basan en la fuerza unificadora de una historia y una constitución política en común. (Meinecke, 1911: 2-3)⁶

Al escribir en una época en la que el solo concepto de *Kultur* estaba tan impregnado de valor por oposición al de *Zivilisation*,⁷ Meinecke pensaba el desarrollo germánico como una subcorriente “cultural” que finalmente, recién en el último tercio del siglo XIX, había sabido cuajar en la forma de un moderno Estado-nación. La ecuación “riqueza cultural = fuerza política” era una nota distintiva de la Alemania guillermina, como se sabe, capitaneada por un militarismo prusiano que pronto, en la Primera Guerra Mundial, encontraría dónde ponerse a prueba de fuego (aunque solo para verse humillado).

Tras la derrota de los nazis, muchos énfasis y matices cambiaron, pero cierto sedimento historiográfico de esa visión subsistió. La tesis propia de varios materialistas históricos según la cual en Alemania el pensamiento y la creatividad se potenciaron patológicamente como compensación de la impotencia política y económica, una tesis tan persuasiva como simplista, ganó popularidad entre los intelectuales críticos, pero al mismo tiempo acabó por naturalizar el presupuesto de que los alemanes habían tenido una relación más intensa, lograda y hasta espontánea con la dimensión estética. Es así que extremando los argumentos de Meinecke, el sociólogo literario Joseph Jurt sintetizaría aquel largo interregno entre el siglo XVII y el siglo XIX

afirmando: “Puesto que en Alemania aún no existía un Estado nacional, se echó mano de aquello que desde el siglo XVIII se consideraba determinante para la ‘nación cultural’: la lengua, la literatura, la historia” (Jurt, 1998: 85).

Las valoraciones, como se ve, son inversas (mientras que para Meinecke la *Kultur* anunciaba la gloria alemana, para Jurt solo delataba sus flaquezas), pero el diagnóstico subsiste: entre el primer *Reich*, desguazado en 1648, y el segundo, inaugurado en 1871, y a excepción de ciertos territorios germanoparlantes excluidos de la idea de Alemania (como grandes partes de Suiza, Austria, Eslovaquia, Silesia, etc.), el nacionalismo alemán consistió exclusivamente en un enorme acopio de producción cultural que involucraba mayormente la literatura, la filosofía, las artes plásticas, la historia y hasta la música. Sobre la calidad de ese cúmulo de bienes culturales casi no hay discusiones. Sin cohesión política ni religiosa, las poblaciones de los pequeños estados de habla alemana surgidos de la desintegración del Imperio Carolingio no podían remitirse a ningún otro factor transversal que no fueran ciertas tradiciones compartidas y, sobre todo, a la lengua (asediada a su vez por los dialectos), de modo que la imagen de una patria grande [Vaterland] normalmente se reducía a la del terruño natal [Heimat], y las expresiones más concretas y visibles de la nación, a un poema o una partitura.

No hay dudas respecto a que los alemanes apelaron a los planos artístico e intelectual pese a su relativo atraso socio-político; si se quisiera calificar el nivel de desarrollo cultural de una nación, aquí habría un buen argumento para reconocer méritos sustantivos. Pero es por demás discutible que hayan logrado obras mejores *porque* estaban comparativamente atrasados, toda vez que estas escalas de valor son impracticables, si no llanamente ridículas; en todo caso, se podría pensar que absorbieron tendencias latentes en la vida espiritual europea y las llevaron a su punto de ebullición. Demos un paso más atrás para enfocar el momento seminal de este problema.

Folklore

A mediados del siglo XIX, los investigadores del folklore europeo —una disciplina por entonces nueva, bautizada “oficialmente” por Thoms en 1846— ya habían comenzado a sorprenderse: en busca de lo característico de cada etnia, cada pueblo, cada nación, no cesaban de encontrarse con los mismos elementos, las mismas historias, las mismas formas.⁸ De Sofía a Lisboa, de Oslo a Palermo, los cuentos infantiles se parecían demasiado, e incluso las sagas épicas contaban aventuras semejantes. Los detalles característicos e idiosincrásicos resultaban ser meros rasgos transversales, pues al excavar en el sustrato del Viejo Continente se había dado con la capa tectónica subyacente: el residuo de las invasiones indoeuropeas. Con los años, las noticias seguían confirmando este dato, en tanto las coincidencias genealógicas expandían su jurisdicción; a la postre se descubrió que también en el Oriente despuntaban factores semejantes. Salvo algunos casos tales como los celtas, vascos, fineses y magiares, al parecer todos los demás pueblos de Europa poseían una lengua originaria común, y lo popular, que por definición aspiraba a ser lo auténtico de cada terruño, era lo más compartido. Paradójicamente, así las cosas, lo presuntamente identitario solo homologaba a todos en una especie de magma transhistórico.

En sus inicios, sin embargo, anticipándose al Romanticismo, la investigación “folklórica” había sido una empresa asaz prometedora. Los compilados de piezas antiguas y populares —auténticas o falsificadas— del escocés James Macpherson y del obispo inglés Thomas Percy, por ejemplo, conocieron un éxito arrollador durante la década de 1760, y desde Gran Bretaña contagiaron al resto del mundo el furor por ese tipo de materiales. Y no es casual que esas nuevas prácticas, tendientes a buscar novedades en las antigüedades, hayan conocido su impulso decisivo en la Alemania de esa época, que Koselleck atina-

damente llamara *Sattelzeit* [tiempo de encabalgamiento], es decir, el período que va aproximadamente de 1750 a 1800. Desde pioneros como el ya mencionado Musäus hasta románticos consumados como los hermanos Grimm, resulta fácil evocar un elenco de autores que contribuyeron diversamente a forjar una imagen de la patria (pan)germánica remontándose a sus supuestas raíces originarias, enclavadas en el Sacro Imperio Romano-Germánico e incluso más allá, tanto en el tiempo como en el espacio. La metodología folklórica —si es que aquí se puede hablar de un método— permitía compendiar el acervo popular de costumbres y creaciones según se lo conservaba, en un presunto estado de pureza, en aquellos ámbitos que no habían sido contaminados por las últimas sofisticaciones de la civilización, importadas de países vecinos. Cada pueblo tenía derecho a desarrollarse según sus propias leyes, cual un organismo vivo, y sin tener que someterse a procesos e instituciones universales.

Lo cierto es que el enfoque folklórico, con su deseo de sistematizar el sustrato subyacente a un colectivo social, en la Alemania dieciochesca no era sino el correlato novedoso de una campaña más ambiciosa y abarcadora, a saber: la de reconstruir un Estado soberano para la nación alemana.⁹ Pues ante la intimidatoria presencia de los grandes imperios ultramarinos de la Europa occidental (España, Gran Bretaña, Francia y hasta Portugal), se trataba de rescatar la singularidad patria —al menos desde el plano cultural— como etapa previa a la emancipación política, necesidad que no podían dejar de sentir con más fuerza quienes se sabían tributarios de gloriosas épocas pretéritas y hoy se veían rendidos ante extranjeros. Y a mediados del siglo XVIII, por múltiples razones económicas y políticas (incluidas las cuestiones religiosas), las condiciones parecían dadas para que los alemanes empezaran a soñar de nuevo con la unidad nacional perdida desde la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), lo que se traducía en gestos predecibles tales como reivindicar sus rasgos característicos y contar su propia historia. La

serie del *Patriotisches Archiv für Deutschland*, del Barón Friedrich Carl von Moser, puede invocarse como un caso testigo de esta tendencia, que también se expresaba —más emocionalmente— en los dramas sobre el legendario héroe Arminius (el caudillo querusco Hermann) del gran poeta F. G. Klopstock. La historia reciente, en el primer caso, y la historia antigua, en el segundo, coadyuvaban a tramar ese relato cohesivo que opera como elemento fundacional de toda nación. La denominada “perspectiva antigenealógica” de los actuales historiadores del nacionalismo (Palti, 2001: 193 y ss.), de hecho, ha demostrado que la actividad intelectual y la artística no solo prestan un servicio útil a la hora de edificar un sentimiento nacional, sino que prácticamente son lo único que lo engendra y lo justifica: para Benedict Anderson, la nación es una “comunidad políticamente imaginada como inherentemente limitada y soberana” y para Ernest Gellner, directamente una pura invención, no exenta de manipulaciones (Anderson, 2007: 23-24). El nacionalismo, y más aun su forma exacerbada, el patriotismo, implican un acto comunitario de imaginación: una creación *mental* y no una constatación material.

En este sentido, no sorprende que el camino más transitado para la (re)construcción de la nacionalidad alemana haya sido el de la producción poética y la reflexión estética. Por cierto, no ya a nivel “popular” (denotado por el prefijo inglés “*folk-*” o el alemán “*Volk-*”), sino de la alta cultura. La emoción es un aglutinante de probada eficacia y máxima necesidad en momentos de incipiente nacionalismo, y una canción patria muchas veces ha surtido mucho más efecto que un sesudo tratado historiográfico, e incluso que un flamígero panfleto político. Asimismo, ponderar la producción nacional so pretexto de considerar sus méritos formales también ha sido muchas veces la mejor forma de contrabandear una apología patriótica. Un paradigma de esto en nuestro contexto lo constituye la monografía *De la littérature allemande* (1780), de Federico II de Prusia, quien, con plena conciencia de la oportunidad, acometiera

la tarea de promover su cultura patria (¡con un escrito en francés!). Significativamente, en ese texto programático —y algo anacrónico— el “rey filósofo” decía:

No hace mucho tiempo que nuestros literatos se han resuelto a escribir en su lengua materna y no se avergüenzan de ser alemanes. [...] Con todo, los que poseen un tacto fino y delicado empiezan ya a notar que se dispone una mutación en los ánimos: la gloria nacional ya se conoce, se desea vivamente ponerse al nivel de los vecinos. (Federico II, 2004: 111)

Es evidente que el sintagma “se mette de niveau avec ses voisins” delataba una preocupación por diferenciarse del Otro tomándolo como parangón; la furiosa réplica que Justus Möser le prodigó al año siguiente, con el ensayo *Über die deutsche Sprache und Literatur*, hizo del regio escrito un divisor de aguas entre quienes creían que la poesía alemana era puro futuro y quienes creían que ya tenía un pasado digno. Como sea, importa el gesto vindicativo de parte de una suprema autoridad política, porque toma como diagnóstico de la “gloria nacional” la actividad poético-lingüística. Y por otro lado, no puede dejar de observarse la ambigua relación con el mundo galo, que aparece —no en lo proposicional, sino en la mediación de la escritura— como el “vecino” en discordia: a tal punto había que competir con él que se imponía hablar en su idioma.

“La perfide Albion”

Pero amplíemos un poco más nuestra perspectiva histórico-geográfica, a fin de captar el macrocontexto de nuestro objeto de estudio. Sumida España en la decadencia tras la Guerra de Flandes, la gran hostilidad del mundo occidental entre los siglos XVII y XIX fue la que se dio entre el Reino Unido de la

Gran Bretaña y el Reino de Francia. La contienda se extendió por casi todo el orbe, dados los respectivos dominios coloniales, y recién acabó en Waterloo, siendo sepultada con la firma de los acuerdos patrocinados por Metternich. Esta hipótesis de conflicto fue todo un *méta-récit* del siglo XVIII, para decirlo con Jean-François Lyotard, un “gran relato” hoy borroneado por la casi mutua indiferencia decimonónica y la activa alianza anglo-francesa de las dos Guerras Mundiales. Hasta el primer tercio del XIX, sin embargo, tomar partido por un bando casi equivalía a agredir al otro, y los mutuos recelos estaban a la orden del día.¹⁰ Durante la expansión imperialista de Napoleón, de hecho, las tropas francesas popularizaron el peyorativo concepto de “pérfida Albión”, basándose en un poema del revolucionario A. L. M. de Ximénèz que proponía “Attaquons dans ses eaux la perfide Albion”, a su vez inspirado en un sermón chauvinista del teólogo J. B. Bossuet, tutor del rey Luis XIV. Las fuerzas napoleónicas reaccionaban así a un evidente crecimiento de la influencia británica en el ámbito de la cultura y la economía, sobre el que Arnold Hauser ha dicho: “La dirección intelectual pasa en el siglo XVIII de Francia a Inglaterra, que es un país económica, social y políticamente más progresista” (Hauser, 1993: 193).

Como es natural, una de las muchas formas que asumió esa permanente hostilidad con el Canal de la Mancha de por medio fue la batalla simbólica por el predominio cultural. Imponerle al resto del mundo los propios usos y costumbres y, en especial, el instrumento más calificado, la lengua, no era un mero detalle estratégico. Y Francia tenía la posición favorable en ese campo por su ascendente político-cultural y por su situación geográfica.¹¹ Tenemos una prueba concreta de que los ingleses sentían que llevaban las de perder en el campo cultural ya en 1668, con el *Essay of Dramatic Poesy* del eminente John Dryden, quien admite *ex negativo* que la lucha estaba abierta y que su país no gozaba de un buen prospecto.¹² En un paratexto, Dryden declara que su meta era “mayormente reivindicar el honor de nuestros escritores ingleses ante la censura de aquellos que

injustamente prefieren a los franceses” (en Sidnell, 1991: 267); en el siglo XVII, recordemos, las preceptivas poéticas de *mesure* y *bienséance* y la fatigosa regla de las tres unidades solían aplicarse a rajatabla, especialmente en perjuicio de las obras inglesas. Asimismo, la famosa lección magistral que Christian Tomasius había impartido en Leipzig en 1687, publicada como *Von Nachahmung der Franzosen* [De la imitación de los franceses], contiene todo un catálogo del imaginario al respecto y muestra a las claras el valor modélico del que los modos galos gozaban allende el Rin durante el siglo XVII. El verbo *französeln* designaba, a la sazón, la debida imitación de los vecinos, que se consideraba una norma de buen gusto y educación.¹³

De modo que, si los alemanes querían (re)activar su sentimiento de identidad nacional, estaba claro de quién debían diferenciarse primero. Digamos, con Carl Schmitt, que toda construcción política eficaz requiere poner en claro quién es amigo y quién es enemigo —y la generación de pensadores estéticos alemanes de mediados del siglo XVIII hizo muy bien ese doble trabajo—.¹⁴ En alemán existe un verbo para describir la acción de traducir de cualquier idioma a otro: *übersetzen* [literalmente, “trasponer”], y uno específico para denotar el pasaje de una lengua extranjera al alemán: *verdeutschen* [“germanizar” o “alemanizar”]. Con referencia a la verdadera campaña de absorción, apropiación y naturalización de la producción artística y la reflexión estética de las Islas Británicas, bien podría hablarse de una astuta “germanización” de todo ese bagaje, al servicio de un incipiente nacionalismo. Porque la barrera frustrante no era el Mar del Norte, sino el Rin. Así, los teutones no solo tomaron partido pro-británico, sino que enfatizaron —conscientemente o no— las hostilidades contra lo francés incluso allí donde no eran tan marcadas. Shakespeare pasó a ser el mascarón de proa de una verdadera batalla cultural (la imagen náutica vale para representar a los británicos), peleada en nombre de causas algo abstractas y aparentemente apolíticas como la belleza, el genio,

lo sublime y el gusto. Un historiador de la recepción alemana del máximo bardo inglés afirma:

En Alemania, la revaloración del logro literario nacional pasado y presente, la “defence et illustration” del lenguaje contra las animadversiones de los franceses, su reacción ante la *Querelle*, su búsqueda de nuevos modelos poéticos: todo esto pauta la atracción de las cosas inglesas. El nombre de Shakespeare ocurre en todos estos contextos entre 1682 y aproximadamente 1740. (Paulin, 2003: 14-15)

Imitatio Anglorum

El profundo impacto del pensamiento inglés —ante todo de A. A. Cooper, 3er Conde de Shaftesbury, por intercesión de Edward Young Jr.— en la estética alemana de mediados del siglo XVIII, sumado al creciente peso de Shakespeare como modelo (con John Milton en un segundo plano), ha oscurecido la magnitud del desarrollo francés, cuyo mérito en la discusión acerca de las modernas letras y artes germánicas a menudo se vio reducido al de mero factor antagónico (sobre todo a partir de la reacción de Lessing). Pero es innegable que la cultura francesa aportó elaboraciones teóricas y prácticas sustantivas, que fructificaron en lengua alemana con una relación más o menos directa. En la desmitificación del *Sonderweg*, de ese supuesto “camino especial” que a los alemanes les habría tocado recorrer en la era Moderna, diversos estudiosos han insistido en que la moderna literatura alemana guarda una relación inmediata con la Ilustración francesa y que la ruptura tajante entre ambas sería un mito inventado por la Germanística y la historiografía romántica.¹⁵ El gran teórico literario H. R. Jauss supo decir:

Una de las consecuencias de la canonización del Clasicismo de Weimar por el Neohumanismo germano es que la historia de la literatura cortó el hilo de unión histórico entre la Ilustración francesa y el Clasicismo alemán. La autonomía de un clasicismo alemán exigía una prehistoria propia frente al movimiento cosmopolita de la Ilustración. A este fin sirvió la teoría del llamado Pre-romanticismo, una hipótesis fundamentalmente pseudo-histórica. (Jauss, 2000: 66)

El dominio de la medida y el moralismo artístico venidos de Francia se mantuvieron incólumes, en todo caso, hasta J. C. Gottsched, un acérrimo seguidor de Boileau y del racionalismo poético en general. Su *Versuch einer kritischen Dichtkunst* [Ensayo de un arte poética crítica], aparecido en 1730 y con una última y muy ampliada versión en 1751, se transformó de inmediato en máxima referencia nacional que contenía, entre otras tantas cosas poco originales, una traducción parcial del *Arte poética* de Horacio. Una especialista sobre la recepción de Shakespeare ha notado recientemente que

Con sus fuertes reservas ante el “dramaturgo inglés”, Gottsched reaccionó ya en 1741 ante el hecho de que en Alemania empezaba a emerger lentamente una alternativa a la hegemonía francesa tanto en lo cultural como en lo político: Inglaterra. Unos diez años después, cuando el profesor condena “el actual afán de nuestros alemanes por leer, traducir y representar piezas inglesas”, la anglofilia ya se había impuesto en Alemania. En muchos ámbitos, para este momento se estaba positivamente predispuesto respecto de lo que provenía de Gran Bretaña: lo *británico* se equiparaba a lo *bueno*. Dicha imagen positiva de Inglaterra no era en absoluto un fenómeno de la moda, sino que tenía una marcada motivación política. (Häublein, 2005: 14)

Hacia mediados del siglo XVIII, en el ámbito tardofeudal alemán todavía predominaba el viejo ideal clásico horaciano de *prodesse et delectare*, normalmente vertido en lengua vernácula como *Ergötzung und Belehrung* [deleite e instrucción]. La exaltación de la función educativa del arte y la literatura había quedado fijada ya desde Martin Opitz y su *Buch von der Deutschen Poeterey* de 1624 y estaba plenamente en sintonía con el *ancien régime* local, de aquí que los nuevos valores estéticos anglosajones pudieran operar como una verdadera bocanada de aire fresco.

Ante la prédica afrancesada de Gottsched, que sin embargo fue el primer gran reformador del teatro alemán y un erudito que promovió la producción poética nacional y la discusión estética en general,¹⁶ en 1740 irrumpe la polémica de manos de dos pensadores de Zurich (sugestivamente, la primera reacción provino de tierra helvética). Esta polémica ha sido señalada con justicia como el primer indicio de “opinión pública literaria” [literarische Öffentlichkeit] —y por lo tanto de opinión pública en general— en los pueblos de habla alemana, y para muchos fue una reedición tardía y transplantada de la célebre *Querelle des anciens et des modernes*, por lo que también se la conoce como la *querelle allemande*. Ese año, el suizo J. J. Breitinger publica su *Kritische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse* [Tratado crítico sobre la naturaleza, los alcances y el uso de las parábolas] y su compatriota y amigo J. J. Bodmer publica su *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen* [Tratado crítico sobre lo maravilloso en la poesía y su vínculo con lo verosímil]. Breitinger exalta allí la “fantasía” [Phantasie] y el humor antes que la mera mimesis (socavando la *imitatio naturae*), y Bodmer, por su parte, exalta la Edad Media antes que la Antigüedad (socavando la *imitatio auctorum*). Gracias a ellos se va deformando el nítido perfil de Gottsched, que terminaría de desfigurarse con las burlas y críticas de Lessing.

En el fondo, como se ve, el problema de la *imitatio* no era para el arte alemán el de tener que imitar a la naturaleza o los antiguos griegos, sino a los vecinos franceses, tanto en sus obras como en sus doctrinas, y comprometía tanto lo nacional como lo propiamente artístico:

En Alemania, el problema de los modelos artísticos ante todo no se presenta con respecto a la Antigüedad; ése recién será un gran tema con la publicación del escrito de Winckelmann sobre la imitación, en 1755. Predominante hasta la época del *Sturm und Drang* inclusive es, en cambio, la relación con los franceses. La imitación de los franceses y sus “reglas” es en Alemania el tema más importante, que alcanza su cenit en la *Dramaturgia de Hamburgo*. (Schmidt, 1988: 18)¹⁷

Repasemos un catálogo de los textos clave que pautan lo que damos en llamar la germanización de la estética británica en desmedro de la francesa. Primero podríamos destacar al mencionado J. J. Bodmer, quien en el “prólogo al mundo alemán” de su tratado de 1740 dice, respecto del efecto que procura estudiar, que “el corazón al que conmueve este efecto es sin dudas de una especie igual entre los alemanes que entre los ingleses”; Jochen Schmidt, quien cita esta frase, aclara que el autor “aplica allí un argumento que luego toma Lessing en su 17º carta sobre literatura y lo vuelve un eje de sus exposiciones: la esencia idéntica de los ingleses y los alemanes” (Schmidt, 1988: 159). Luego podríamos nombrar la *Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs* [Comparación de Shakespeare y Andreas Gryphius] de J. E. Schlegel (cuyo hermano y sobrinos también adquirirían fama propia), en 1741, y las *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland* [Cartas sobre el estado actual de las bellas ciencias en Alemania] del polémico F. Nicolai, en 1755. El insondable teólogo J. G. Hamann (apodado “el mago del Norte” y que, por lo demás, había

completado su formación en Londres), en su rara obra de 1759 *Sokratische Denkwürdigkeiten* [Hechos memorables de Sócrates], exalta a Shakespeare al compararlo con Homero y situarlo en la categoría de genio, un concepto emblemático de la estética del momento por su radical negación de los méritos de la educación (v. Brugger, 1976: 63). Resulta interesante ver a alguien que se considera una *rara avis* absoluta tan en sincronía con su entorno inmediato. Y mención aparte merece la mayor luminaria de toda esta corriente, G. E. Lessing, quien en sus contribuciones a la serie *Cartas sobre la literatura reciente* (1759-1765) elabora un punto de inflexión crucial: en la carta XIII (febrero de 1759), se apoya en Wieland para denostar a los franceses y exaltar a los ingleses, y en la célebre carta XVII ataca durísimamente a Gottsched para pasar a exaltar a los ingleses (Lessing, 1997: 483-486 y 499-501).

Mientras Lessing iba dando a conocer su posición, el mercado alemán recibía las célebres traducciones shakespearianas de C. M. Wieland (1762-1766), enamorado de lo maravilloso y de lo inglés por influencia de Bodmer. Al principio se trataba de una veintena de obras vertidas en prosa (como lo había hecho el francés La Place) que luego serían completadas por J. J. Eschenburg y revisadas por G. Eckert. Aunque las versiones de Wieland resultaban un poco deficientes a oídos sensibles, eran con todo muy superiores a las que circulaban fragmentariamente en lengua alemana, anónimas o no (pues ya las había elaboradas por Gryphius, von Borck, etc.). Norbert Greiner, tras subrayar el papel de los franceses en la divulgación de Shakespeare, señala que “con su traducción, Wieland creó la condición para el entusiasmo por Shakespeare en Alemania, e incluso para una identificación de Shakespeare con el denominado espíritu alemán, que hasta el día de hoy moldea la historia de la literatura alemana” (Greiner, 2001: 624). Resulta interesante, empero, constatar la existencia de diversas apologías alemanas del “cisne del Avon” aún antes de que una versión digna circulara en esa lengua. Lo cierto es que Wieland inaugura una tradición de

consecuencias inmediatas: en poco tiempo aparecen versiones shakespearianas de la pluma de F. Weisse, F. Heufeld y hasta de dramaturgos y poetas como J. R. M. Lenz y G. A. Bürger.

La década de 1760 marca la consolidación del estro británico en suelo germánico. El aún joven Kant, con sus *Consideraciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764), acusa recibo de ciertos desarrollos estéticos venidos de las islas británicas (Edmund Burke, como se sabe, había publicado su respectivo tratado en 1757). La monumental *Historia del arte en la Antigüedad* (1764) de Winckelmann funda la historia del arte como disciplina independiente y reimprime una visión diacrónica y localista —apelando al célebre argumento de la diversidad climática— en la praxis artística. En otro texto del ya mencionado Meinecke, se señala sobre este auténtico padre del Clasicismo que “la compenetración anímica con el arte griego, que Winckelmann practicó, fue una proeza del espíritu germánico ligada a la reacción iniciada ya hacía tiempo, contra el espíritu preceptivo románico-francés” (Meinecke, 1982: 257). Y es que, en efecto, al exaltar el arte griego clásico como un fenómeno *irrepetible*, Winckelmann impugnaba los logros “neoclásicos” de los franceses. Posteriormente, H. W. von Gerstenberg, con sus *Briefe über die Merkwürdigkeiten der Literatur* [Cartas sobre las curiosidades de la literatura], de 1766-1767, exalta el genio poético en general y el de Shakespeare en particular, con lo que consolida el creciente fenómeno del culto del genio artístico como expresión natural (muchos de los argumentos vertidos en sendos ensayos shakespearianos de Herder y Goethe repiten las tesis de Gerstenberg). Hacia 1770, entonces, con la *Empfindsamkeit* y el *Sturm und Drang*, el doble proceso ya es obvio y, mientras los jóvenes alemanes tienen en Shakespeare al poeta y en Edward Young Jr. al esteta, de entre los devaluados autores franceses en tierra alemana solo apelarán a los rebeldes y heterodoxos, Diderot y Rousseau, que pueden ser aplaudidos del otro lado del Rin en calidad de perseguidos y proscriptos en su país.¹⁸ A título ilustrativo de la consumación de esta campaña, notemos que al

celebrar el onomástico de Shakespeare, en 1771, nada menos que J. W. Goethe imprecará burlescamente al *Französchchen* [francesito], no ya oponiéndole lo británico, sino directamente lo helénico. Con el joven Goethe como antagonista enconado, el modelo gálico se derrumbaba.

Sin embargo, el caso más sobresaliente de la postulación de lo “nacional y popular” alemán de toda esa generación de hijos putativos del Reino Unido fue Johann Gottfried Herder (1744-1803). Ante todo gracias a sus reflexiones historiográficas, la mención de este destacado polígrafo en el contexto del surgimiento del nacionalismo alemán hoy es ciertamente un *tópico*, a tal punto que “la palabra ‘nacionalismo’ [Nationalismus] se menciona por primera vez en 1774, con Johann Gottfried Herder” (Kunze, 2005: 18). Veamos más en detalle su papel poético y estético en esta historia, un papel quizás más sutil, pero no por eso menos importante.

Herder

Lukács abre uno de sus trabajos con una larga cita de Herder que, entre otras cosas, exclama: “Nuestro sino, pobres alemanes, fue desde siempre no ser nunca nosotros mismos [...] si no tenemos pueblo, no tenemos público, ni nación, ni lenguaje ni arte poético que sean auténticamente nuestros”, a lo que el crítico húngaro agrega que “[a]sí caracterizó Herder todavía en 1777 a la poesía alemana” y que “[a]l principio, los pensadores más destacados comprendieron la difícil situación de la literatura alemana, pero más tarde se apagó esa inteligencia” (Lukács, 1971: 13). El propósito lukacsiano era separar a la generación de Herder de la posterior, la de los románticos alemanes, que se habían hundido en un nacionalismo chato. Elegir a Lessing acaso hubiera sido más fácil, pero se trataba de absolver al período dieciochesco aun donde tradicionalmente más se lo ha señalado como pre-romántico, es decir, en el *Sturm und Drang*, para probar

que el “irracionalismo” que supuestamente enloqueció a Alemania en el siglo XX tenía raíces románticas y anti-ilustradas.

Sea como sea, la elección es significativa. Y acertada. Pues el joven Herder es un paradigma del vago entusiasmo nacionalista que, sin poder pensar en las instituciones políticas, ya se atreve a soñar con el cemento del sentir nacional, por lo que las plasmaciones sensibles —poesías, canciones, leyendas— se le vuelven epifanías que anuncian un futuro utópico. De aquí que el círculo —virtuoso o vicioso— conformado por la lengua, la poesía, la historia y la idea de nación sea un tópico del pensamiento herderiano, que atraviesa su vastísima producción (la clásica edición de sus obras completas preparada por B. Suphan abarca 33 volúmenes). En *Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten* [Sobre el efecto de la poesía sobre las costumbres de los pueblos de tiempos antiguos y modernos], un indocumentado estudio histórico-geográfico de 1781, el Herder ya adulto todavía lamenta la pérdida de influjo positivo por parte de la poesía entre sus compatriotas, relacionándola con la división política y hasta lingüística del país, cuyo panorama era tan entristecedor:

Ahora he de hablar de mi nación [...]. Desde siempre, entre nosotros la poesía ha tenido *menos* efecto [*Wirkung*] que en las demás naciones. [...] [E]s una tierra fragmentada, un estrecho compuesto por pequeñas islas monárquicas. Una provincia apenas entiende a la otra: costumbres, religión, intereses, niveles de formación, y gobierno son distintos, impidiendo y aislando los mejores efectos.

(Herder, 1994b: 209)¹⁹

En efecto: desde su juventud misma, bajo la égida y el influjo de Hamann (que le enseñó la lengua inglesa, entre otras tantas cosas), Herder supo capitalizar el surgimiento de la dimensión estética y del campo disciplinario que se abrió en torno a ella

para infiltrar latentes tendencias nacionalistas, haciendo uso y abuso de las categorías que el fenómeno estético permitía interpelar, tales como la de subjetividad, y con ella, la de relativismo. En su tratado *The Proficiency and Advancement of Learning, Divine and Human* (1605), Francis Bacon había expuesto una tripartición del espíritu humano según la cual a cada área del conocimiento le correspondía una actividad cultural: a la razón, la filosofía; a la memoria, la historia; y a la imaginación, la poesía.²⁰ La intención era humanista y universalista, pero resultaba obvio que la memoria y la imaginación parecían más indicadas para marcar diferencias que similitudes entre los sujetos y los pueblos, por lo que la historia y la poesía actuaban más como fuerzas disolventes que unificadoras. Y no es casual que Herder se haya hecho fuerte justamente en esas dos disciplinas. Había heredado de Hamann el énfasis central en el lenguaje, y el *Volk*, la comunidad, era el *locus* del lenguaje. Por ende, las notas de su nacionalismo son el etnicismo, el organicismo, el biologismo, pero por sobre todo, el referente identitario por excelencia, la lengua, de modo que el suyo es un nacionalismo mucho más cultural y espiritual que físico.²¹

Curiosamente, a Herder jamás le importó mucho la vida política y, salvo por una clara condena del despotismo y una vaga defensa del estado natural *à la Rousseau*, sería difícil describir su pensamiento político concreto. Acaso por esto hizo su mejor papel como nacionalista “puro” y “desinteresado”, sin otro partido que el de un germanismo difuso. Como sabemos, la vida intelectual y la vida política no se llevaban nada bien en los territorios germanos de su época, salvo en el Ducado de Weimar, a tal punto que aún en 1796 Schiller podía decir en su poema sobre el Imperio alemán que había dos países distintos: uno, el “erudito”, y otro, el “político”.²² Y ha de recordarse que la época de Herder es la del surgimiento de la moderna conciencia nacional en toda Europa y, muy incipientemente, en Alemania, por lo que, fuera del estricto ámbito de lo artístico y estético, los alemanes que se planteaban el problema nacional en términos

históricos y políticos eran pocos. F. C. von Moser (autor del *Vom deutschen Nationalgeist*, 1765) y Justus Möser, a quien el propio Herder recogería en el fundacional compilado *Von deutscher Art und Kunst* [De la especie y el arte alemanes] de 1773, son dos exponentes de relieve dentro de esa corriente escasa. Mas cabe repetir que Herder no hacía política o, mejor dicho, la hacía por otros medios. Wulf Köpke ha señalado atinadamente que Herder profesaba “un ideal de naciones no agresivas” (Köpke, 1990: 17): sin agresividad, y de hecho sin militancia política alguna, Herder buscó en lugares como el arte, la biología y la historia el fundamento de su amor patrio, que no podía encontrar en las instituciones nacionales de gobierno.

Si aceptamos la tradicional periodización que traza un primer quiebre del corpus herderiano hacia el *Sturm und Drang*, es decir, a mediados de la década de 1770, lo producido hasta entonces ya impacta por la consistencia y la sutileza de su posicionamiento en la batalla franco-británica, que él libra en frentes aparentemente indirectos. Por ejemplo, los fragmentos reunidos bajo el nombre de *Über die neuere Deutsche Literatur* [Sobre la reciente literatura alemana], de 1767, una de sus primeras obras extensas, se ocupan del problema con ocasionales alusiones y exabruptos. En la “primera colección”, por caso, el autor se pregunta si los alemanes tienen algo que aprender de los franceses y luego se lamenta diciendo: “¡Cuánto podríamos aprender de los británicos, y qué poco hemos aprendido!” (Herder, 1994a: 217). En la “tercera colección”, asimismo, leemos que “[u]n escritor original es [...] siempre un autor nacional” y que “[e]l poeta que quiere dominar la expresión ha de permanecer fiel a su suelo” (402), aseveraciones con las que Herder liga indisolublemente originalidad y carácter local, por no decir patrio (405). Incurriendo de lleno en la paradoja de definir lo característico valiéndose de nociones ajenas, lo singular valiéndose de ideas generales (como las de organismo o genio), el veinteañero Herder va tenazmente en busca de lo específico del pueblo alemán con las herramientas del pensamiento estético

británico. Así, en el otro escrito extenso del período, también un característico compilado de piezas menores unidas por un tema común como lo son los denominados *Kritischen Wälder zur Ästhetik* [*Silvas críticas sobre Estética*], de 1769, Herder analiza a sus compatriotas más distinguidos (con Lessing y Winckelmann a la cabeza) y discute con los más obtusos, apoyándose por caso en el escocés Henry Home, Lord Kames.

Ese año tiene lugar aquel periplo que se hará famoso por su *Journal meiner Reise im Jahr 1769* [*Diario de mi viaje del año 1769*], que lejos de ser lo que anuncia el título, o sea una bitácora, es un inorgánico ensayo que alberga una teoría pedagógica *in nuce*, sazónada con aderezos francóforos. Tras sostener que el apogeo de “la humanidad [...] empieza ahora en Alemania, mientras que el de Francia, que es todo convención y artificio, ha pasado ya” (Herder, 1982: 44), el viajero —irónicamente autocrítico también con su propio *background*— elucubra postulaciones sobre la cultura y la formación humana, pidiendo por el “sentimiento interno” y despreciando las virtudes aristocratizantes como la cortesía, la compostura, las buenas maneras, el ingenio calculador, etc. El saldo es que “los franceses se han limitado, pues, a aproximar las obras de imaginación a una razón fría y sana: en ello consiste el gusto y su lado positivo. Pero con ello han tenido también que enfriar su fantasía y su afecto” (89).

Es durante esos viajes por Europa cuando se enamora definitivamente de las “canciones populares” [Volklied] y ciertas presuntas épicas antiguas, que en verdad —aunque él moriría sin saberlo— habían sido escritas poco antes. Los *Fragmentos de poesía antigua, recogidos en las altiplanicies de Escocia* (1760), editados por James MacPherson, y *Fingal* (1761) y *Temora* (1761), poemas atribuidos por MacPherson directamente a Ossian (poeta gaélico del siglo III), ganan a Herder al culto de dicho bardo, culto que en rigor lo era de lo celta y lo preromano —conservado en Escocia e Irlanda— como contramodelo de la racionalidad europea (los celtas, como es fama, han jugado desde antaño el rol de alteridad absoluta frente la civilización

romana). En paralelo, las *Reliquias de la antigua poesía inglesa*, editadas por Thomas Percy en 1763, habían permitido que lo inglés rápidamente se pusiera a tono con esa recuperación de los productos autóctonos de las rudas culturas “nórdicas” (esta palabra se puso de moda por entonces).

Al calor de sus nuevas pasiones, Herder redacta las sucesivas versiones de su programático ensayo *Shakespeare* (cuya elaboración final se da en 1773), donde exalta el drama septentrional y declara que Shakespeare es para su época, precisamente por no querer imitar lo helénico, lo que Sófocles era para el mundo griego. La vindicación del arte shakespeareano, que comenzaba a ser furor en tierras germánicas, predeciblemente viene apoyada por artillería antigálica, y queda claro que “*divertissement au théâtre*” o “*théâtre François*” solo aparecen como términos burlones. De hecho, de los grandes dramaturgos franceses más cercanos en el tiempo, Crébillon y Voltaire, el autor no vacila en afirmar que “todo su arte carece de naturaleza, es imaginario, es hastío” (Herder, 1982: 258).

Para ese momento, Herder ya está a la cabeza del cenáculo del *Sturm und Drang* y cada página suya tiene un valor legal para muchos jóvenes “poetas y pensadores” connacionales. Lo que escribe por esos años ejerce una repercusión profunda en la generación que se está formando y merece especial consideración, lo que implica una lectura entre líneas de sus textos, que en general han sido leídos con otras preocupaciones. Por ejemplo, el estudio *Alte Volkslieder* [Canciones populares antiguas] de 1774, donde, tras invocar un patriótico epígrafe, Herder se atreve a poner explícitamente en serie lo inglés y lo alemán, ya sin rodeos, y en algún momento del prólogo amonesta incluso a sus queridos e indolentes compatriotas: “Hace ya medio siglo que nos avergonzamos de todo lo que es patrio [Vaterländisch]; bailamos minués franceses de manera inaceptablemente alemana” (Herder, 1990: 23). En la segunda edición de la serie (1779), nuestro pensador confesará, más aun, que “en verdad partí de las canciones populares *inglesas*, y a ellas regreso” (*ibid.*, 24).²³

*La bella y pérfida Albión.
Notas sobre la germanización de la estética británica en el siglo XVII*

Entre ambas versiones de esa importante obra “folklórica”, en nuestro contexto se destaca el escrito *Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst, nebst Verschiednem, das daraus folget* [De la semejanza entre la poesía medieval inglesa y alemana, y sus diversas consecuencias], de 1777. El autor retoma aquí la consabida senda de Bodmer y Lessing para subrayar la esencial afinidad poética entre Inglaterra y Alemania: su tesis es que la antigua poesía popular alemana había de ser tan admirable como lo era la británica, solo que los alemanes no habían preservado su patrimonio cultural y por eso la misma había florecido muy esporádicamente, sin conciencia de su noble pasado. Sin mayores pruebas genealógicas, el sintagma “los anglosajones eran originariamente alemanes” (Herder, 1993: 550) suena muy elocuente y pone en evidencia todo el programa de fondo: la detección de afinidades y parentescos poéticos que explican el necesario reposicionamiento triangular de los alemanes entre ingleses y franceses, con clara inclinación hacia las islas británicas.

Esta visión tendenciosa de la historia alemana parece chocar con el culto de la singularidad y la idiosincrasia de los pueblos que el autor propone en sus estudios historiográficos, y exige un meditado balance por nuestra parte, de cuyo saldo no debería quedar excluida, en principio, la contradicción. Independientemente de su coherencia, cabe remarcar que tampoco en esos trabajos faltan las tomas de partido, si bien se las formula como argumento metodológico (se sugiere que el daño provocado por los franceses es el cosmopolitismo, que iguala a todas las naciones y homologa lo característico de cada encrucijada espacio-temporal). Así, en *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* [Otra filosofía de la historia para la educación de la humanidad], cuyo título ya remite a Voltaire, el autor puede burlarse de “los filósofos de París” por “la creencia de que educan *toute l'Europe* y *tout l'Univers*” (Herder, 1982: 328).²⁴

Como conclusión, puede decirse que Herder desempeñó un papel prominente en la forja de la nueva idea de nación alemana y que lo hizo desde ámbitos no tan reconocibles como lo serían el discurso político y los géneros que le son propios. Sus años de viajes acabaron con su asentamiento en Weimar, donde llegó por sugerencia de Goethe para cumplir funciones religiosas y donde moriría sumido en un progresivo olvido (excepto por figuras excepcionales como Jean Paul y Hölderlin). Lo cierto es que, tras su fase formativa y el eruptivo episodio del *Sturm und Drang*, en su obra aparecen cada vez menos postulados pro-británicos y anti-franceses, y se percibe una especie de humanismo universalista del cual la nación alemana ya podía empezar a sentirse un participante legítimo. Y es que el trabajo básico estaba hecho: en parte gracias a la producción artística y estética del Reino Unido (básicamente con Shakespeare y la idea de genio), Alemania tenía ahora una nacionalidad propia y, por ende, una carta de ciudadanía para mostrar orgullosamente al mundo.

Notas

¹ La inspiración inicial para este trabajo fue nuestra ponencia "Los hijos putativos de la pérdida Albión", expuesta en las III^o Jornadas de Filosofía y Literatura del IDH, Univ. de Gral. Sarmiento, noviembre de 2010.

² Musäus se pregunta en su prólogo "¿Qué sería del pueblo entusiasta de nuestros poetas, pensadores, levitadores, videntes, sin los dichosos influjos de la fantasía?" (1842: 10). Jean Paul y Wolfgang Menzel se cuentan entre los muchos que contribuyeron a hacer de la idea un tópico recurrente.

³ Una buena confrontación de ambos pensadores en un contexto cercano al del presente trabajo se halla en Jay 2003.

⁴ "La historia es inherente a la teoría estética. Sus categorías son radicalmente históricas" (Adorno, 2004: 476).

⁵ Para esta historia puntual, nos permitimos remitir a Burello, 2012, en esp. cap. 3.

⁶ Como allí mismo se reconoce, las categorías no eran invenciones del autor, que sin embargo las consagró con este tratado.

⁷ Para un relevamiento de esa polaridad, ver Elias, 2011, p. 83 y s.

⁸ Para esto y lo que sigue, cfr. Darnton, 2006, en esp. pp. 28-29.

⁹ A propósito de los relatos de Perrault, Darnton señala que “los cuentos que llegaron a los Grimm [...] no eran muy alemanes” y agrega que “los Grimm reconocieron su carácter literario y afrancesado; por ello los suprimieron” (Darnton, 2006: 17).

¹⁰ “Dado que se concebía a Francia e Inglaterra como polos opuestos, se vio definitivamente facilitada la separación de Francia merced a la orientación hacia Inglaterra” (Häublein, 2005: 15).

¹¹ Auerbach dice de los franceses del siglo XVII: “Bajo Luis XIV, se tuvo el ánimo suficiente para sentir la cultura propia como ejemplar, junto con la de la Antigüedad, y se impuso también esta concepción a Europa” (Auerbach, 1996: 367).

¹² No será superfluo recordar que Lessing tradujo esta obra al alemán en 1758.

¹³ Seguramente ese uso inspiró a Lessing su peyorativo neologismo “*französirend*” en la 17^a “Carta sobre literatura reciente”, para descalificar la propuesta gottschediana.

¹⁴ La Guerra de los Siete Años (1756-1763) transportó el conflicto franco-británico a suelo alemán. Al pelear Prusia y Hannover con Gran Bretaña, y Sajonia y Austria con Francia, las posiciones se polarizaron en algunos Estados germánicos, pero a la larga prevaleció el sentimiento antifrancés.

¹⁵ Werner Krauss habla incluso de “íntimo parentesco y vinculación sistemática” entre ambos; cfr. Krauss, 1963: CVI. Para esto cfr. también Minder, 1977, p. 7 y s.

¹⁶ Su mujer, de hecho, la comediógrafa Luise Kulmus, tradujo las revistas literarias inglesas (por ejemplo *The Spectator*, entre 1739 y 1743, bajo el nombre de *Der Zuschauer*); dichas versiones fueron un verdadero éxito, que consumieron ávidamente los jóvenes Herder y Goethe, entre otros. El propio Gottsched no coincidía con las posturas allí vertidas, pero promovía su difusión.

¹⁷ Más adelante el autor puntualiza lo siguiente: “El giro hacia Shakespeare y el ‘genio’ se da [...] en el contexto de una polémica contra los franceses, en especial Corneille. Así se distingue el movimiento de liberación cultural de esa generación: el pasaje del gusto francés al gusto inglés” (Schmidt, 1988: 161-162).

¹⁸ M. H. Abrams observa que los alemanes se tomaron más a pecho la

nueva estética británica que los propios británicos: “en Inglaterra las *Conjeturas* de Young atrajeran poco la atención mientras que en Alemania el ensayo fue traducido dos veces en los dos años siguientes al de su publicación en 1759, y se convirtió en un documento primordial en el canon del *Sturm und Drang*. Su especial popularidad en Alemania es atribuible en parte a la verba y el absolutismo con que Young predicaba la independencia y originalidad literarias, en un país donde los escritores jóvenes se sentían irritados por la larga sujeción de la tradición literaria nativa a los modelos y reglas extranjeros” (1962: 293-294).

¹⁹ Esta es una preocupación que el autor mantendrá toda su vida (piénsese en la 11ª carta de las *Cartas para la promoción de la humanidad*, de 1793) y que eventualmente lo hará chocar con el autonomismo estético de sus colegas de Weimar.

²⁰ La conexión de este dato con Herder se halla en un artículo de Marí, 1995.

²¹ No por azar Benedict Anderson cita el *dictum* de Herder “Denn jedes Volk ist Volk; es hat seine National Bildung wie Seine Sprache” en su ya clásico estudio sobre el nacionalismo (2007: 103).

²² “Deutschland? Aber wo liegt es? Ich weiss das Land nicht zu finden, / Wo das gelehrte beginnt, hört das politische auf” (Schiller, 1992: 589).

²³ Al comentar este nexo, Ulrich Gaier señala: “La semejanza de la lengua, la forma de pensar y la poesía alemana e inglesa constituye un tópico argumento en la liberación por parte de la literatura alemana del poderoso imperialismo cultural francés”, y enumera algunos variados ejemplos que van “de la política a la jardinería” (en Herder, 1993: 1075-1076).

²⁴ Este tratado de 1774 conoció una primera versión en español como *Filosofía de la historia para la educación de la humanidad*, trad. de E. Tabernig, Buenos Aires, Nova, 1950.

Bibliografía

- ABRAMS, M. A., *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición clásica*. Trad. de G. Aráoz. Buenos Aires: Nova, 1962,
ADORNO, T. W., *Teoría estética*. Trad. de J. Navarro. Madrid: AKAL, 2004.

La bella y pérfida Albión.
Notas sobre la germanización de la estética británica en el siglo XVII

- ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. de E. Suárez. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Trad. de I. Villanueva y E. Ímaz. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Obras I/2*. Ed. de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, trad. de A. B. Muñoz. Madrid: Abada, 2008, p. 49-85.
- BRUGGER, Ilse M. de (ed.), *La rebelión de los jóvenes escritores alemanes en el siglo XVIII. Textos críticos del Sturm und Drang*. Buenos Aires: Nova, 1976.
- BURELLO, M. G., *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2012.
- DARNTON, Robert, "Los campesinos cuentan cuentos: el significado de Mamá Oca", en: *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. Trad. de C. Valdés. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 15-80.
- DE MAN, Paul, *La ideología estética*. Trad. de M. Asensi y M. Richart. Madrid: Cátedra, 1998.
- EAGLETON, Terry, *La estética como ideología*. Trad. de G. y J. Cano. Madrid: Trotta, 2006.
- ELIAS, Norbert, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Trad. de R. G. Cotarelo. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- FEDERICO II, Rey de Prusia, *Discurso sobre la literatura alemana*. Ed. de R. Rohland de Langbehn. Málaga: Universidad de Málaga (*Analecta Malacitana*, Anejo 50), 2004.
- GREINER, Norbert, "Shakespeare und seine Übersetzer", en: H. A. Glaser y G. M. Vajda (eds.), *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760-1820: Epoche im Ueberblick (Vol. 1)*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2001.
- HÄUBLEIN, Renata, *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*. Tübinga: Max Niemeyer, 2005.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte. Vol. II*. Trad. de A. Tovar y F. Varas-Reyes. Bogotá: Labor, 1993.
- HERDER, J. G., *Obra selecta*. Trad. de P. Ribas. Madrid: Alfaguara, 1982.

-
- , *Volkslieder. Übertragungen. Dichtungen*. Ed. por U. Gaier. Francfort d. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1990.
- , *Schriften zur Ästhetik und, Literatur. 1767-1781*. Ed. por G. Grimm. Francfort d. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1993.
- , *Sämtliche Werke. Bd. I*. Ed. por B. Suphan. Hildesheim: Olms-Weidmann, 1994. (a)
- , *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum. 1774-1787*. Ed. por J. Brummack y M. Bollacher. Francfort d. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1994. (b)
- JAUSS, Hans Robert, *La historia de la literatura como provocación*. Trad. de J. G. Costa y J. L. G. Aristu. Barcelona: Península, 2000.
- JAY, Martin, “‘La ideología estética’ como ideología o ¿qué significa estetizar la política?”, en: *Campos de fuerza*. Trad. de A. Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2003, p. 143-165.
- JURT, Joseph, “Das Konzept des literarischen Feldes und die Internationalisierung der Literatur”, en: H. Turk, B. Schultze, R. Simanowski (eds.), *Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen: Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus*. Gotinga: Wallstein, 1998, p. 84-103.
- KINSER, B., y Kleinman, N., *The Dream That Was No More a Dream: A Search for Aesthetic Reality in Germany, 1890-1945*. New York: Schenkman, 1969.
- KÖPKE, Wolf, “Nemesis und Geschichtsdialektik?”, en: K. Müller-Vollmer (ed.), *Herder today: contributions from the international Herder Conference Nov. 5-8, 1987, Stanford*. Berlín: Walter de Gruyter, 1990, p. 85-95.
- KRAUSS, Werner, *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*. Berlín: Rütten & Loening, 1963.
- KUNZE, Rolf-Ulrich, *Nation und Nationalismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005.
- LESSING, G. E., *Werke, 1758-1759*. Ed. por G. Grimm. Francfort d. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1997.
- LUKÁCS, Georg, *Nueva Historia de la Literatura Alemana*. Trad. de A. Leal. Buenos Aires: La Pléyade, 1971.
- MARÍ, Enrique, “Johann G. Herder y el movimiento del *Sturm und Drang*”, en: *Confines* 2 (1995): p. 85-102.

La bella y pérfida Albión.
Notas sobre la germanización de la estética británica en el siglo XVII

- MEINECKE, Friedrich, *Weltbürgertum und Nationalstaat. Studien zur Genesis des deutschen Nationalstaates*, 2ª ed. Munich / Berlín: Oldenbourg, 1911.
- , *El historicismo y su génesis*. Trad. de J. Mingarro y San Martín y T. Muñoz Molina. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- MINDER, Robert, *Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich*. Francfort d. M., Suhrkamp: 1977.
- MUSÄUS, J. J. A., *Volksmärchen der Deutschen*. Leipzig: Mayer und Wigand, 1842.
- PALTI, J. E., "Nación. El enfoque genealógico de la nación y sus descontentos: el dilema hobsbawmiano", en: *Aporías. Tiempo, Modernidad, Historia, Sujeto, Nación, Ley*. Madrid / Buenos Aires: Alianza, 2001, p. 193-232.
- PAULIN, Roger, *The Critical Reception of Shakespeare in Germany 1682-1914*. Hildesheim: Georg Olms, 2003.
- SCHILLER, Friedrich, *Werke und Briefe. Gedichte*. Ed. por G. Kurscheidt. Francfort d. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992.
- SCHMIDT, Jochen, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 1750-1945* (2ª ed.). Bd. I. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988.
- SIDNELL, Michael *et al.* (eds.), *Sources of Dramatic Theory. 1: Plato to Congreve*. Cambridge: Cambridge U. P., 1991.
- SONTAG, Susan, "Fascinating Fascism", en: *The New York Review of Books*, 6 de febrero, 1975.
- STOLNITZ, Jerome, "On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory", en: *Philosophical Quarterly*, Vol. 11, N. 43 (1961), p. 97-113.

ESTRATEGIAS MULTILINGÜES EN ALGUNAS TRADUCCIONES DE SHAKESPEARE AL CASTELLANO (LOS CASOS DE MIGUEL ÁNGEL MONTEZANTI, ALFREDO MICHEL MODENESSI Y NICANOR PARRA)

Belén Bistué

CONICET, Universidad Nacional de Cuyo
mbbistue@conicet.gov.ar

Resumen

La actividad de traducir implica con frecuencia la posibilidad de que una palabra del texto de partida tenga múltiples significados y de que pueda ser traducida de distintas maneras en el texto de llegada. Sin embargo, se espera normalmente que el traductor elija una sola entre las distintas opciones disponibles. Además, en general, existen otros requisitos asociados que apuntan a mantener la unidad de sentido del texto traducido, tales como el que el mismo presente unidad de estilo. Esta demanda es particularmente visible en la historia de la traducción de Shakespeare al castellano, a pesar de que sus obras juegan constantemente con la plurisemia y combinan múltiples registros y estilos. En gran medida, la convención de dar unidad lingüística y estilística a las traducciones de Shakespeare puede entenderse como un legado del contexto histórico neoclasicista en el que se comenzaron a traducir sus obras a nuestro idioma. Tras delinear brevemente esta tradición, el presente artículo indica algunos casos relativamente recientes de traducciones de Shakespeare (las versiones de Los Sonetos de Miguel Ángel Montezanti, las de Love's Labour's Lost realizadas por Alfredo Michel Modenessi, y la traducción del Rey Lear de Nicanor Parra) que desafían esta convención y desarrollan estrategias traductorales para lograr un

Boletín de Literatura Comparada

ISSN 0325-3775

Año XLII, 2017, 67-82.

Recibido: 05/05/17 **Aceptado:** 02/08/17

rescate de la multiplicidad lingüística que caracteriza a las obras del poeta y dramaturgo inglés.

Palabras clave: *William Shakespeare; traducciones al castellano; multiplicidad lingüística; Miguel Ángel Montezanti; Alfredo Michel Modenessi; Nicanor Parra.*

Abstract

Multilingual Strategies in Spanish Translations of Shakespeare (The Cases of Miguel Ángel Montezanti, Alfredo Michel Modenessi, and Nicanor Parra)

The activity of translating frequently implies the possibility that a word in the source text has multiple meanings and that it can be translated in different ways in the target text. Yet, it is normally expected that the translator will choose only one option among the different possibilities. In addition, there are usually other associated requirements that aim at maintaining unity of meaning in the text, such as the call for stylistic unity in the translation. This requirement is particularly visible in the history of Spanish translations of Shakespeare, even when his works constantly play with polysemy and combine multiple register and styles. To a large extent, the convention of giving linguistic and stylistic unity to Shakespeare's translations can be understood as a legacy of the neoclassicist context in which his works began to be translated into Spanish. After briefly delineating this tradition, the present article signals some relatively recent translations of Shakespeare (the versions of The Sonnets made by Miguel Ángel Montezanti, those of Love's Labour's Lost by Alfredo Michel Modenessi, and the translation of King Lear by Nicanor Parra) that challenge this convention and develop translation strategies that can rescue the linguistic multiplicity that characterizes the works of this English poet and playwright.

Key Words: *William Shakespeare; translations into Spanish; linguistic multiplicity; Miguel Ángel Montezanti; Alfredo Michel Modenessi; Nicanor Parra.*

A pesar de que la posibilidad de traducir una misma palabra de distintas maneras es una situación a la que los traductores se enfrentan con frecuencia, una traducción que ofreciera múltiples versiones de una misma frase o palabra no se adecuaría al modelo de traducción al que estamos acostumbrados. No es frecuente encontrar, por ejemplo, un texto que presente tres versiones alternativas de un mismo poema, una después de otra, ni uno en el que una frase o palabra esté traducida con dos o tres opciones distintas —a pesar de que dichas estrategias de traducción fueron utilizadas con frecuencia por traductores medievales y renacentistas—. ¹ La expectativa es, en general, la de leer una sola versión que funcione como si fuera el texto original y en la que el lenguaje de la traducción “sustituya” y “reemplace” el lenguaje de partida (Grutman, 1998: 157). ² Así, mientras que en la base misma de la actividad de traducir nos encontramos con la posibilidad de que una palabra, una frase o incluso todo un texto tengan múltiples acepciones, y de que puedan ser leídos e interpretados de distintas maneras, al traductor se le impone el requisito de elegir una sola entre estas posibilidades y de dar unidad y univocidad de sentido a la traducción. Este requisito representa de alguna manera una reducción de los significados que podría transmitir la traducción, e implica la adaptación de la traducción a la manera en que funcionan los textos que no son traducciones. Sin embargo, es considerado como un principio fundamental y casi incuestionable a la hora de realizar una traducción literaria. Además, el mismo implica otras condiciones con las que debe cumplir la traducción, tales como la de poseer unidad de estilo.

Esta última condición es particularmente visible en la historia de la traducción de Shakespeare al castellano. Uno de los principales legados del contexto histórico en el que se comen-

Estrategias multilingües en algunas traducciones de Shakespeare al castellano

zaron a traducir las obras de Shakespeare a nuestro idioma es justamente la idea de que las mismas tienen que ser traducidas con un estilo uniforme. Las traducciones más tempranas fueron hechas a partir de versiones francesas. La primera de la que se tiene noticia es una traducción de *Hamlet* de 1772, atribuida a Ramón de la Cruz y realizada a partir de la versión francesa que Jean-Francois Ducis había hecho en 1769. Este tipo de traducción indirecta continuó siendo usado a lo largo del siguiente siglo (Campillo Arnaiz, 2005: 466-453). Algunas de estas versiones eran, además de traducciones, adaptaciones de las obras de Shakespeare a los principios neoclásicos de unidad y decoro, los cuales constituían un requisito fundamental en el teatro francés de la época. Este contexto de traducción tuvo una influencia tan fuerte en la recepción de Shakespeare en España que inclusive cuando Leandro Fernández de Moratín tradujo *Hamlet* directamente del inglés, en 1798, sintió la necesidad de justificar su traducción como una especie de ejemplo negativo, cuyo propósito era dar a los lectores españoles una idea directa del “monstruoso” estilo dramático de Shakespeare y del mal gusto del público inglés. En particular, Moratín critica la “variedad de estilo” de la obra: “unas veces fácil y suave, otras enérgico y sublime, otras desaliñado y torpe, otras oscuro, ampuloso y redundante, [hasta el punto que] no parece producción de una misma pluma” (reproducido en Pujante y Campillo, 2007: 35-35). Y es precisamente esta falta de unidad estilística la que algunas de las traducciones neoclásicas buscaron compensar.

De hecho, la necesidad de dar unidad estilística a las traducciones de las obras de Shakespeare continuó siendo un principio para sus traductores inclusive después de que los estándares neoclásicos fueran reemplazados por las nuevas ideas románticas y de que Shakespeare comenzara a ser considerado un “genio”. Por ejemplo, Joseph Blanco White, uno de los primeros en abrazar esta nueva valoración de Shakespeare y el primero en traducir fragmentos de algunas de sus obras para audiencias hispanoamericanas, recomienda al traductor no preo-

cuparse por la riqueza del lenguaje shakespeareano. Blanco White reconoce que “[u]na expresión, una palabra sola de este hombre extraordinario dice más, a quien lo entiende, que un tomo entero de otros”, pero explica que, en realidad, lo más importante para el traductor no es reproducir el lenguaje particular de Shakespeare sino el tono general de su pensamiento, lo que de alguna manera todavía constituye un principio para dar unidad y decoro a la traducción.

En efecto, por mucho tiempo, la principal justificación para traducir a Shakespeare no fue su variedad y riqueza lingüística sino su valor universal —lo cual ha implicado la búsqueda de un estilo de traducción que refleje esta universalidad—. La estrategia más usada en este sentido es, como lo explica Blanco White, la de alejar la traducción de la particularidad del lenguaje de Shakespeare. Cuando en 1929 Luis Astrana Marín realiza su canónica traducción de las *Obras Completas*, nos presenta a Shakespeare como “el autor dramático más grande de todo el universo”, para decirnos acto seguido que su obra será accesible ahora en “la lengua más hermosa del mundo” (Astrana Marín, 1961: 13). En el contexto de una ideología nacionalista que busca resaltar el prestigio del idioma español, Astrana entiende la universalidad de Shakespeare como la posibilidad de separarlo de la localidad de su lengua original. Y en la tradición hispanoamericana, la universalidad y belleza lingüística de las traducciones al español de Shakespeare se han entendido también, no como una transposición de las características lingüísticas y estilísticas del autor, sino de su prestigio, el cual ha sido generalmente asociado con el uso de un registro “culto” y “elevado” del castellano, que se siga acercando, en lo posible, al vocabulario y a las normas de “hermosura” del castellano peninsular (Modenessi, 2015: 77-78; Zaro, 2015: 221). Esta postura, que en gran medida también se relaciona con la lucha de los traductores hispanoamericanos por acceder a la “universalidad”, está sintetizada en las reflexiones metodológicas del prestigioso traductor argentino Rolando Costa Picazo, quien explica su elección de una “variante culta” del español, que tenga

un carácter “universal y a la par correcto, elegante”, y que se acerque dentro de lo posible a la corrección del lenguaje escrito y a las normativas de la lengua, como una estrategia para que la traducción pueda ser “comprensible en la mayoría de los países hispanohablantes” (Costa Picazo, 14-15).

Es en este contexto donde podemos ver el valor innovador de los casos de traducción que señalaré brevemente en el presente trabajo. A través de distintos acercamientos, estos casos nos muestran cómo el recurso a la multiplicidad lingüística (a la multiplicidad de registros e inclusive de idiomas) es una estrategia renovadora que permite nuevos acercamientos a importantes aspectos de la obra de Shakespeare.

El traductor argentino Miguel Ángel Montezanti delineaba ya la necesidad de prestar atención a la plurisemia de los textos de Shakespeare en su múltiple traducción del poema “The Phoenix and the Turtle” (la cual incluye tres distintas versiones castellanas en verso, además de una versión literal en prosa presentada como nota al pie). En la introducción, Montezanti explica que “ni siquiera la más dura literalidad puede asegurar la monosemia del texto”. Esto es particularmente relevante para un texto como este poema alegórico de Shakespeare. El mismo trata básicamente sobre el funeral de dos aves enamoradas (el palomo y el ave fénix) y ha dado lugar a muchas interpretaciones alternativas sobre el significado de la alegoría y sobre la posible identidad del par de amantes al que podría hacer referencia en su contexto histórico. Pero inclusive en el nivel más inmanente de su traducción, Montezanti justifica el ofrecimiento de versiones alternativas con carácter de “ensayos”, que pueden ser corregidos, y que permiten una particular libertad de interpretación. Por ejemplo, explica que “cuando una palabra tiene dos interpretaciones (por ejemplo right – rite) [él se ha] permit[ido] emplear una en una traducción y otra en otra”. Además, sugiere que en las distintas versiones se pueden percibir los distintos niveles de

significación del poema y que las mismas formalizan la invitación a que se hagan distintas lecturas del mismo (Shakespeare, 1989: 16-23).

Es interesante tener también en cuenta otra instancia en la que Montezanti ha hecho más de una versión de una obra de Shakespeare, como es el caso de su traducción de *Los Sonetos*, de los cuales hizo una primera versión de carácter tradicional y estilo “culto” (Shakespeare 1987) y luego una segunda versión, publicada casi quince años después, en la que vierte los sonetos al registro rioplatense (Shakespeare, 2011). Lo interesante es que, inclusive en este caso, las dos versiones no consisten en textos que se reemplazan o excluyen mutuamente, sino en *lecturas* que de alguna manera se complementan para poder dar cuenta de las distintas dimensiones que la traducción puede rescatar. Por ejemplo, mientras que en el prólogo a la versión de 1987, Montezanti explica que su traducción responde a la búsqueda de las “resonancias más profundas” del lenguaje poético (Montezanti, 2003: 5-6), en la versión rioplatense se interesa por el uso de coloquialismos, anacronismos y giros propios del lenguaje popular, con la consecuencia de que en algunos sonetos se hace más patente la dimensión cómica que los mismos poseen.

Por ejemplo, en el *Soneto 130*, donde Shakespeare hace una presentación de la rareza de su amada en comparación con los estándares poéticos renacentistas, la versión de 1987 propone la siguiente opción para los primeros versos:

No son soles los ojos de mi amada,
junto al coral su boca es bien modesta
la albura de sus pechos no es nevada
negros cordones crecen en su testa.³

En esta versión, solo la traducción del difícil cuarto verso denota cierto grado de humor en el contraste que se genera entre el resto del vocabulario y la palabra “testa” (una palabra que parece referirnos más a un animal que a la amada). Sin embargo, en la

*Estrategias multilingües en algunas traducciones de
Shakespeare al castellano*

versión de 2011, el humor surge ya desde el segundo verso, en el uso de giros coloquiales como “hay buena brecha”, “tirando a morochones” y el uso de “mechas” para referirse a los cabellos:

Los ojos de mi amada no son soles
de su labio al coral hay buena brecha
sus pechos son tirando a morochones
sus pelos negros son... son casi mechas.

En este soneto de Shakespeare el humor tiene un papel clave en la crítica de las fórmulas poéticas usadas en la época renacentista para describir a la amada ideal, y anticipa la conclusión del soneto en la que se delata la falsedad de las comparaciones frente al amor que el poeta tiene por su amada. Por lo tanto, podemos decir que ambas versiones enfatizan aspectos clave del juego crítico: la primera, al resaltar el lenguaje poético de las fórmulas de comparación para los ojos, la boca, los pechos y el pelo, y la segunda, al enfatizar el humor que sirve de base para la crítica de estas fórmulas. Es en este sentido que la necesidad de Montezanti de recurrir a más de una versión y a más de un registro para traducir los sonetos se relaciona intrínsecamente con la riqueza de significados del poema traducido y con las posibilidades implícitas en la tarea de la traducción literaria.

Otro ejemplo de un traductor que ha recurrido a la producción de versiones dobles de la misma obra shakespeariana es el de Alfredo Michel Modenessi, quien ha traducido activamente las obras de Shakespeare para la escena mexicana y quien ha sido también invitado a colaborar en el proyecto de traducción de las obras completas de Shakespeare del reconocido traductor peninsular Ángel Luis Pujante. En sus traducciones para el proyecto español, Modenessi se ha mantenido dentro del estilo y las estrategias propuestas por Pujante, que enfatizan la correlación de la traducción con la forma y la métrica del original

(Modenessi, 2015: 78). Por otro lado, en sus traducciones para audiencias mexicanas, Modenessi parece haberse interesado más en experimentar con el uso de coloquialismos, vocabulario, giros idiomáticos y juegos verbales que le permiten traspasar la variedad de registros y estilos del texto shakespeariano al habla local.

Como nota Juan Jesús Zaro, una de las diferencias que puede verse entre la versión destinada a audiencias peninsulares y la destinada al escenario mexicano, es que en esta última hay juegos de palabras que Zaro asocia con el estilo de enredos verbales cómico característico de personajes mexicanos populares tan conocidos como Cantinflas o El Chavo. Por ejemplo, en la versión peninsular de *Love's Labour's Lost* de Modenessi, traducida como *Afanes de amor en vano*, uno de los personajes jura en forma de sofisticado verso de la siguiente manera:

Pues juro entonces estudiar con brío
para alcanzar lo que [me] esté prohibido:
dónde encontrar maravillosas viandas
cuando me estén vedados los banquetes,
saber ganarme alguna bella dama,
donde el saber común no es suficiente;
o tras haber jurado lo imposible,
romper mi voto y mantenerlo firme.
De ser tal lo que el estudio me conceda,
nada sabe el estudioso aunque algo sepa.
(citado en Zaro, 2015: 232)

Por su lado, la versión destinada a audiencias mexicanas (con el título de *El vano afán del amor*) juega en prosa con la repetición de algunas palabras ('conocer', 'romper') y, en especial, con las vueltas y más vueltas en torno a la palabra estudiar:

Pues bien, juro entonces estudiar así, para conocer
lo que me está prohibido conocer; esto es: estudiar

*Estrategias multilingües en algunas traducciones de
Shakespeare al castellano*

cómo puedo cenar bien cuando me están expresamente prohibidos los banquetes; o estudiar dónde puedo encontrarme con una hermosa dama cuando para ello no basta el ingenio común; o bien, habiendo jurado cumplir un voto imposible de cumplir, estudiar cómo romperlo sin romper la promesa. Si eso es lo que se gana al estudiar, el estudio sabe lo que todavía no sabe. (citado en Zaro, 2015: 232)

En este caso, también podemos ver que, mientras la traducción peninsular en verso destaca el sabor académico y cortesano del parlamento cómico, la segunda versión se enfoca más en la dimensión humorística y un poco ridícula del personaje. Sobre todo, las distintas versiones permiten a Modenessi establecer relaciones locales con sus distintas audiencias y enriquecer las versiones con estas perspectivas. En particular, Modenessi ha explicado que, en su versión mexicana de esta obra, incorpora la perspectiva postcolonial de la audiencia, por ejemplo, cuando la obra se burla del personaje del español Don Adriano, no desde el punto de vista de cómo se burlaría el público inglés del Renacimiento de un enemigo español, sino desde el punto de vista de cómo se burlaría un mexicano de nuestro siglo de un español peninsular del periodo colonial (Modenessi, 2004: 242-250).

Una última traducción que me gustaría mencionar como ejemplo de ruptura con los lineamientos tradicionales sobre unidad estilística es la que el poeta chileno Nicanor Parra hizo de la tragedia del *Rey Lear*, por encargo de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile. Esta traducción, puesta en escena en 1992 y publicada en 2004, ha sido considerada, tanto por los críticos como por Parra mismo, parte integral de su labor *antipoética*. Parra ve importantes conexiones entre su antipoesía y el lenguaje dramático de Shakespeare, sobre todo en la importancia que tiene el ritmo del habla en los parlamentos

shakesperianos y en la combinación de distintos registros que se da dentro de su verso blanco: un verso que, en palabras de Parra, “se alarga y se acorta, y que oscila entre la academia, la calle y la feria” (Hurtado, 1992: 26). Es tal vez la conceptualización de esta conexión lo que permite a Parra entrar en contacto con la particularidad y variedad del lenguaje de Shakespeare.

La tragedia original combina en su texto distintos registros, incluidos el lenguaje usado en la corte y los discursos retóricos, junto con dialectos de regiones inglesas rurales, refranes y bromas populares, insultos y la forma de hablar de los locos y los mendigos. Como señala Catherine Boyle, la traducción de Parra sigue estos cambios de registro con gran cuidado, por ejemplo, cuando en el segundo acto, el Conde de Kent, disfrazado como sirviente del rey, pasa de un estilo de habla “simple”, como él mismo la define, y en que utiliza insultos vulgares, a asumir un estilo cortesano marcado por el uso de figuras retóricas (Boyle, 2005: 125). Parra también emplea estrategias que transgreden las normas tradicionales y le permiten representar el efecto de yuxtaposición de registros que se da en la obra de Shakespeare. Esto sucede cuando su traducción combina términos que parecen más cercanos al registro peninsular, como “bellaco” y “lacayo”, con vocabulario propio de variantes hispanoamericanas, como “carajo”, “cabrón”, “quiltro”, “tata”, “huasca”, “coscachos” y “laucha” (Kristal, 2014: 124; Zaro, 2015: 232-233), o cuando alterna el uso de la forma peninsular del pronombre de segunda persona (“vosotras”) con la forma americana “usted”, para luego pasar al registro informal del “tú”, en un mismo parlamento (Shakespeare, 2014: 15-19).

Pero sobre todo, me interesa destacar que en algunos puntos de la obra, Parra, de manera similar a lo que hace Montezanti, tiene la necesidad de recurrir a más de una versión para traducir un pasaje o frase. En el caso de Parra, no son dos versiones en castellano las que se ofrecen, sino que se presentan la versión inglesa y la castellana una al lado de la otra. Por un lado, esto bien puede verse como parte de la intención expresada por Parra de hacer que el público tome conciencia del

*Estrategias multilingües en algunas traducciones de
Shakespeare al castellano*

la condición ficcional de la obra y del hecho de que fue escrita en otro idioma (Hurtado, 1992: 29-30). Pero por otro, la inclusión de la doble versión también parece tener una conexión profunda con la interpretación que Parra hace de estos pasajes.

Los pasajes doblados aparecen en la cuarta escena del primer Acto y son parte del intercambio entre Lear y el Bufón, quien le critica al rey la decisión de haber renunciado a su poder y haberlo delegado en sus hijas. En general, corresponden a las adivinanzas y refranes del Bufón:

FOOL

<i>That lord that counsell'd thee</i>	<i>Aquel que te aconsejó</i>
<i>To give away thy land,</i>	<i>Que regalaras tu lar</i>
<i>Come place him here by me.</i>	<i>Que comparezca a mi lado</i>
<i>Do thou for him stand.</i>	<i>O ponte tú en su lugar</i>
<i>The sweet and bitter fool[s]</i>	<i>Entonces</i>
<i>Will presently appear;</i>	<i>Ambos locos: el amargo</i>
<i>The one in motley here,</i>	<i>Y el dulce podránse ver</i>
<i>The other found out there.</i>	<i>Uno en traje de payaso</i>
	<i>Y el otro... en traje de Rey.</i>

(Shakespeare, 2014: 46)

O, un poco más adelante:

FOOL

.....

<i>Fools had ne'er less grace in a year,</i>	<i>Hoy por hoy no hay cuerdo que</i>
<i>For wise men are grown foppish,</i>	<i>no sea loco de atar</i>
<i>And know not how their wits to wear</i>	<i>En un año como este</i>
<i>Their manners are so apish</i>	<i>Los locos están de más</i>
	<i>No hallan qué hacer con su</i>
	<i>ingenio</i>
	<i>Pues sólo saben copiar.</i>

(Shakespeare, 2014: 47)

Y lo mismo pasa con algunos otros parlamentos similares del Bufón. Pero los dos citados más arriba me interesan en particular porque tratan sobre situaciones en las que se confunden e intercambian la posición del rey con la del bufón y la posición del loco con la del cuerdo. De alguna manera, la doble versión repite esta posibilidad de intercambio de identidad (lingüística) a nivel formal.

Y esto mismo vuelve a suceder en el último pasaje ofrecido en doble versión, el cual corresponde esta vez no a un parlamento del bufón sino al del rey. Tras haber abandonado su posición y haber sido rechazado por sus hijas, Lear se pregunta en la doble versión de Parra: “Quién podría decirme quién soy yo? / Who is it that can tell me who I am?” (Shakespeare, 2014: 50). En este sentido, aquí también quiero proponer una posible conexión entre la incertidumbre que siente Lear sobre su identidad (‘¿quién soy?’ ‘¿un rey o un mendigo?’) y la breve sensación de incertidumbre que se genera para el lector de la traducción sobre la identidad lingüística del texto (‘¿leo este texto en inglés o en castellano?’).

De esta forma, podemos ver que las estrategias de Parra para incorporar una multiplicidad de estilos y registros, y para generar una multiplicidad lingüística aun mayor en su texto, están en conexión con algunos de los problemas y cuestionamientos más profundos que nos presenta esta tragedia, como lo son el del intercambio de posiciones sociales y el de la pérdida de la identidad.

Ahora, para concluir, solo me gustaría agregar que, aunque las brevísimas discusiones que he desarrollado no hacen justicia a la riqueza de aspectos que cada traducción logra rescatar a través de distintas estrategias de multiplicidad estilística y lingüística, espero haber podido dar una idea del importante cambio que estos ejemplos indican en los estándares de traducción dentro de la historia de las traducciones de Shakespeare al castellano. Los acercamientos de estos traductores —al humor

*Estrategias multilingües en algunas traducciones de
Shakespeare al castellano*

del lenguaje poético de Shakespeare, a las perspectivas locales que pueden abrirse en sus obras, a la importancia que los distintos registros de la oralidad y las distintas identidades lingüísticas tienen en las mismas— se basan en la destreza con que logran incorporar la multiplicidad a sus textos de manera integral. Podemos ver que, en cada uno de estos casos, la clara ruptura con los requerimientos de traducir a Shakespeare en un estilo uniforme y “elevado” permite una revalorización de distintas dimensiones de la obra del autor inglés.

Notas

¹ Ver, por ejemplo, los estudios de Prince 1995 y de Bistué 2009, 2013 y 2016-2017.

² Inclusive en el caso de ediciones académicas de textos canónicos en las que el original va a veces acompañado de una traducción instrumental, esta última no suele ofrecer múltiples opciones para cada frase o palabra, sino que funciona como un texto unificado paralelo.

³ “My mistress’ eyes are nothing like the sun; / Coral is far more red than her lips’ red; / If snow be white, why then her breasts are dun; / If hairs be wires, black wires grow on her head” (Sonnet 130, 1-4).

Bibliografía

- ASTRANA MARÍN, Luis, “Estudio preliminar,” en: William Shakespeare, *Obras completas*, vol. 1. Madrid: Aguilar, 1961.
- BISTUÉ, Belén, *Collaborative Translation and Multi-Version Texts in Early Modern Europe*. Farnham, Reino Unido: Ashgate, 2013.
- , “Juegos de sinonimia en el *Quijote*: Una intersección entre la narrativa de ficción y la historia de la traducción”, en: *Letras* 74-75 (2016-2017): 29-49.
- , “Multilingual Translation and Multiple Knowledge(s) in Alfonso X’s *Libro de la ochava esfera* (1276)”, en: *Comitatus* 40 (2009): pp. 99-122.

-
- BOYLE, Catherine M., "Nicanor Parra's Transcription of King Lear: The Transfiguration of the Literary Composition", en: *Latin American Shakespeares*, ed. by Bernice W. Kliman and Rick J. Santos. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2005. pp. 112-129.
- CAMPILLO ARNAIZ, Laura, "Estudio de los elementos culturales en las obras de Shakespeare y sus traducciones al español por Macpherson, Astrana y Valverde". Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2005.
- COSTA PICAZO, Rolando, "Traducir a Shakespeare," en: *Actas del II Simposio Nacional Ecos de la Literatura Renacentista Inglesa, 3/5 de noviembre de 2004*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2006. pp. 12-21.
- GRUTMAN, Rainier, "Multilingualism and Translation", en: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ed. por Mona Baker. Londres: Routledge, 1998, p. 157-160.
- HURTADO, María de la Luz, "Parra traduce a Shakespeare", en: *Apuntes* 103 (1992): 24-35.
- KRISTAL, Efraín, "Soneto XVIII, *Hamlet* y *El Rey Lear*: Los Shakespeare de Nicanor Parra", en: *Estudios Públicos* 136 (2014): 111-136.
- MODENESSI, Alfredo Michel, "A Double Tongue within your Mask: Translating Shakespeare into Spanish Speaking Latin America", en: *Shakespeare and the Language of Translation*, ed. Ton Hoenselaars. London: Thomson Learning, 2004.
- , "'Every like is not the same': translating Shakespeare in Spanish today," en: *Shakespeare Survey 68: Shakespeare, origins and originality*, ed. by Peter Holland. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, pp. 73-86.
- MONTEZANTI, Prólogo, en *Sonetos completos*, de William Shakespeare. [primera edición publicada por la Universidad Nacional de La Plata, 1987] Buenos Aires: Longseller, 2003.
- Miguel Ángel, "Solo vos sos vos. Los sonetos de Shakespeare en traducción rioplatense", en: *Letra Urbana, al borde del olvido: Revista digital de cultura, ciencia y pensamiento* 33, <<http://letraurbana.com/articulos/solo-vos-sos-vos-los-sonetos-de-shakespeare-en-traduccion-rioplatense>>.
- PRINCE, Dawn Ellen, "Negotiating Meanings: The Use of Diatopic Synonyms in Medieval Aragonese Literary Translations," en: *La traducción en España ss. XIV – XVI*, ed. Roxana Recio, León, Universidad de León, 1995, pp. 79-90.

*Estrategias multilingües en algunas traducciones de
Shakespeare al castellano*

- PUJANTE, Ángel-Luis / CAMPILLO, Laura, eds. *Shakespeare en España: textos, 1764-1916*. Granada: Universidad de Granada; Murcia: Universidad de Murcia, 2007.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, *Lear Rey & Mendigo*, trad. de Nicanor Parra, 5^a ed. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2014.
- , *Sólo vos sos vos. Los sonetos de Shakespeare en traducción rioplatense*, trad. de Miguel Ángel Montezanti. Mar del Plata: EUDEM, 2011.
- , *Sonetos Completos*, trad. de Miguel Ángel Montezanti. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1987.
- , *El tórtolo y la fénix. Tres ensayos poéticos*, trad. de Miguel Ángel Montezanti La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1989.
- ZARO, Juan Jesús, "La traducción de Shakespeare en la América de lengua española: entre la tradición y la transculturación," en: *Traducción y representaciones del conflicto desde España y América. Una perspectiva interdisciplinar*, ed. By Icíar Alonso Araguás, Alba Páez Rodríguez and Mario Samaniego Sastre. Salamanca: Universidad de Salamanca; Temuco, Chile: Universidad Católica de Temuco, 2015, pp. 219-240.

MOVIMIENTO Y ESTASIS EN LOS VIAJES INTERAMERICANOS DE JOSÉ MARTÍ

Marilyn Miller

Tulane University
mgmiller@tulane.edu

Resumen

Tanto por su prolífico récord de publicación en las Américas, como por su centralidad en el discurso latinoamericano, podríamos decir que José Martí estuvo y está presente en todo el ámbito americano. Mientras los estudiosos han examinado sus deportaciones a España, su prolongado exilio en Estados Unidos o sus viajes y estadías en Centroamérica, también ocupan un lugar primordial en su obra los viajes no considerados físicamente sino experimentados a través de las notas que leía en la prensa estadounidense. A través de la lectura, síntesis y traducción de estos textos norteamericanos publicados en inglés, Martí invita al público latinoamericano y latino a “viajar” a zonas geográficas e ideológicas que todavía desconoce y se ofrece como testigo ocular alternativo, como un mediador que ha presenciado lo que narra a través del relato de otro. Al adoptar (y hasta cierto punto inventar) la crónica periodística como el género más apto para estas tareas, Martí crea lazos y espacios interamericanos de enorme influencia social, política, y discursiva.

Palabras clave: José Martí; crónica; viajes; relación Estados Unidos-América Latina

Abstract

Movement and Stasis in the Inter-American Travels of José Martí

Because of his prolific publication record through the Americas and his centrality in Latin American discourse, we could

Boletín de Literatura Comparada
Año XLII, 2017, 83-106.

ISSN 0325-3775

Recibido: 18/11/16 **Aceptado:** 02/01/17

say that José Martí was and still is everywhere in the American realm. While scholars have examined his deportations to Spain and his long exile in the United States, or his travels and stays in Central America, there is also another type of travel that has a fundamental place in his work: the travels he did not experience physically but through the notes he read in the North American press. Through the reading, synthesis, and translation of these texts, which had originally been published in English, Martí invites Latin American and Latin audiences to “travel” to geographical and ideological zones that are still unknown for them, presenting himself as an alternative ocular witness, a mediator who has seen what he narrates through the accounts of others. By adopting (and to some extent inventing) the journalistic chronicle as the most suitable genre for these tasks, Martí creates inter-American links and spaces of enormous social, political, and discursive influence.

Palabras clave: José Martí; chronicle; travels; relations between the United States and Latin America.

Itinerarios martianos

El viaje ocupa un lugar paradigmático en la vida del cubano José Martí (1853-1895) y ha sido uno de los focos de la crítica y análisis de su obra durante más de un siglo. Tanto para sus biógrafos como para los estudiosos empeñados en utilizar sus escritos para defender las interpretaciones más dispares, desde el marxismo leninista hasta el anticastrismo *avant la lettre*, los viajes y desplazamientos del líder independentista constituyen claves vitales.¹ Al haber pasado gran parte de su vida fuera de su isla natal, y al haber producido muchos de sus textos más influyentes durante la década y media que vivió en Estados Unidos —desplazado de su contexto lingüístico materno—, Martí se ofrece como uno de los mayores representantes de una

literatura comparatista interamericana, cuya obra ha relevado “las relaciones triangulares entre Europa y sus distintas líneas de descendencia imperial en América” (Belnap y Fernández, 1998: 4). Fue a la vez *heredero* de una variedad de formulaciones transnacionales de la primera parte del siglo XIX y *precursor* de tendencias críticas tales como los estudios hemisféricos y transatlánticos, que emergieron después en el XX (Brickhouse, 2004:31).² Sin embargo, la vida y obra de Martí no solo se caracterizan por los destierros y desarraigos, sino también por la tensión entre movimiento y estasis. Particularmente en su uso de la “carta noticia”, género en el cual Martí pinta para un diverso público de lectores latinoamericanos sus *escenas norteamericanas*, puede verse una notable negociación entre traslados físicos y transportes literarios, así como una superposición de itinerarios corporales y textuales.

Por cierto, guiándonos por el itinerario que incluye el crítico argentino Ezequiel Martínez Estrada en *Martí Revolucionario* (1967: 224-229), parecería que la vida de Martí, desde su infancia, se caracteriza mucho más por el movimiento que por la estadía en cualquier lugar específico. Cuando es pequeño, la familia viaja a España (1857). Luego, todavía adolescente, es encarcelado en el territorio cubano de la Isla de Pinos por su militancia independentista, y de allí es desterrado a España en 1871. En suelo europeo, viaja a Cádiz, Zaragoza y París. Y es desde Europa que se embarca rumbo a sus primeros viajes “interamericanos”, comenzando por México en 1875. Entre 1877-1878, se mueve entre Cuba, México, Belice, Guatemala y Honduras, antes de viajar nuevamente a las Antillas. También es desde España —a donde es nuevamente deportado desde la Habana en 1879— que volverá a París y conocerá a Víctor Hugo, para salir finalmente hacia Estados Unidos a fines del mismo año. A esta altura, Martí no ha cumplido todavía 25 años, pero ya tiene un pasaporte bastante manoseado, y le quedan por lo menos cincuenta viajes por delante antes de morir en combate en 1895. De hecho, Nueva York, a donde llega en los primeros días de 1880, se convertirá en la tierra más firme de la vida adulta de

Martí. Es desde allí que genera gran parte de los textos que asociamos con la idea de “Nuestra América”, ese pueblo latinoamericano cuya identidad no depende más de su vínculo colonial con España sino de su lucha por autodefinirse a través de su propia idiosincrasia mestiza y sus propios saberes antillanos y americanos.

Curiosamente, en la recopilación de los viajes de Martí que hace Martínez Estrada, se nota que entre 1882 y 1890 Martí reside en Nueva York, o por lo menos no se sabe que viajara durante este periodo (1967: 225). Este *no viajar* de Martí, o el no disponer de datos sobre sus viajes, nos va a servir como una clave para la lectura de algunos textos que tendremos en consideración. No obstante, pese a cualquier laguna en la información que se maneja sobre los viajes que hace Martí desde Nueva York, sí sabemos que desde allí circula por las Américas en el último periodo de su vida, presagiando otros importantes viajes interamericanos ligados a esfuerzos revolucionarios, como el de Ernesto “Che” Guevara, que tendrían lugar varias décadas después. Su itinerario incluye Venezuela, Haití, Jamaica y República Dominicana, pero también viaja dentro de Estados Unidos, sobre todo a zonas con una alta población cubana, como Tampa, Cayo Hueso, San Agustín y Filadelfia. En todos estos viajes, se presenta como una especie de evangelista de la causa independentista cubana. Repasa la historia colonial en que su patria ha languidecido más tiempo que cualquier otra colonia, salvo la isla hermana de Puerto Rico, y a la vez avisa sobre el nuevo peligro de las intenciones intervencionistas de Estados Unidos. La formulación más famosa de este peligro estadounidense se encuentra en la carta, considerada su testamento político, que escribe Martí a su amigo mexicano Manuel Mercado el día antes de morir en el combate en mayo de 1895:

Ya estoy todos los días en peligro de dar mi vida por mi país y por mi deber de impedir a tiempo que se extiendan por las Antillas los Estados Unidos y caigan con esa fuerza sobre nuestras tierras de América.

Cuanto hice hasta hoy y haré es para eso. En silencio ha tenido que ser y como indirectamente, porque hay cosas que para lograrlas han de andar ocultas y de proclamarse en lo que son levantarían dificultades demasiado recias para alcanzar sobre ellas el fin. Impedir que en Cuba se abra por la anexión de los imperialistas el camino que se ha de segar —con nuestra sangre estamos segando— de la anexión de los pueblos de nuestra América al Norte revuelto y brutal que los desprecia. Viví en el monstruo y le conozco las entrañas y mi honda es la de David.³

No es por nada, dada esa dedicación espiritual y acaso religiosa a la causa independentista, que el autor será apodado por los historiadores como “El Apóstol”.⁴

En los últimos dos años de la vida de Martí, el ritmo de esos desplazamientos acelera notablemente. Consciente del papel que tendrán las generaciones venideras en la instalación definitiva de la independencia en la Isla, incluye en unos de sus viajes a Panchito, el hijo todavía adolescente del general Máximo Gómez, que ya ha luchado por la misma causa por varias décadas (Ripoll 1992: 29-30).⁵ Para concluir esa larga odisea, Martí en los últimos nueve meses de su vida hace una especie de recorrido circuncaribeño, saliendo de Nueva Orleans para México y de allí siguiendo a Haití, para terminar finalmente en el campo de batalla en Cuba, donde, como dice Martínez Estrada, alzó 25 campamentos y recorrió 392 kilómetros en 38 días (1967:228). O sea, es como si muriera todavía en movimiento, viajando. Incluso, podemos ver el viaje como un motor y una lógica para Martí, como han postulado Iván Schulman (2003), Julio Ramos (1989) y Mayra Beatriz Martínez Díaz (2011).⁶ Es crucial entender que Martí no es solo portavoz y predicador de la Revolución cubana en esos viajes. También, por breves que sean sus visitas, es un curioso, un astuto observador, ávido de entender y explicar las relaciones entre las varias Américas. Como dice en “Nuestra América”, de 1891, “[l]os pueblos que no se conocen han de

darse prisa para conocerse, como quienes van a pelear juntos” (Martí, 1977: 26).

Martí estático

No obstante esa vertiginosa lista de lugares visitados y pueblos conocidos de primera mano, el Martí del presente es una imagen estática, inmóvil, carente de un fijo contenido semántico. Apropiado como un referente fundamental de la identidad nacional antes y después de la lucha revolucionaria de Fidel Castro, la semblanza de Martí ha sido (re)producida en bustos y otros monumentos a tal punto que ha logrado hoy una especie de omnipresencia simbólica a través de la Isla.⁷ Esa proliferación espectral se puede pensar en relación con la de otros símbolos recurrentes de lo latinoamericano, como por ejemplo la foto de Che Guevara sacada por Korda convertida después en la imagen más representativa de la historia latinoamericana, capaz de generar mitos por la carga afectiva que evoca, concentra y reproduce (Mandoki).

En bustos y estatuas que adornan plazas, patios escolares, y entradas de institutos y ministerios; en la identificación de referentes infraestructurales como el Aeropuerto Internacional José Martí y Biblioteca Nacional José Martí, ambos en la Habana, se monta una especie de *omnireferencia* material al autor en Cuba.⁸ Como nota Ottmar Ette,

[W]e should not forget that José Martí is the key figure, in Erich Auerbach's sense, of a figural interpretation of Cuban history: his life and his activities, and even more his specific myth, have been used and misused in many different ways to establish and reestablish a Cuban identity designed to serve the interests of the governments and regimes in power.

(en Font y Quiroz, 2006: 185)

El poeta revolucionario constituye también una temática constante en la obra de renombrados artistas visuales como Herman Norman (Estados Unidos), David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera (México) y Juan José Sicre, Estéban Valderrama, Ernesto Fernández, Carlos Enríquez, Jorge Arche, Eduardo Abela, Raúl Martínez, Ever Fonseca, René Portocarrero, Mariano Rodríguez, Manuel Mendive, Roberto Fabelo, Sandra Ramos (Cuba), entre muchos otros (Bermúdez 2004).

A partir del llamado Periodo especial, que empezó con la disolución del bloque soviético en 1989 y significó la pérdida del apoyo material y económico del mismo en Cuba, esta producción material de Martí, igual que otros artefactos de la vida cotidiana, se vio reconceptualizada y resuelta en medio de la falta. Es así que en las últimas décadas, Martí se ha fabricado no solo en el estudio de arte en medios y materiales “nobles”, sino también en la fábrica misma, utilizando un anacrónico plástico.⁹ De esa paradoja trata el documental *Héroe de culto* (2015) del cineasta cubano Ernesto Sánchez, que va registrando la producción actual de la figura martiana en la Isla: abaratada, mecanizada, seriada y empacada en cajas de cartón para la distribución. La pregunta para Sánchez, válida para cualquier lector o estudioso del escritor, es cómo devolverle vida y dinamismo a Martí. Por un lado, tenemos su vida de fervorosa actividad física y escritora ligada al viaje; por otro lado, tenemos la masificación o *petrificación* banal que convierten ese movimiento en estasis. ¿Qué ha pasado con el significado de “Martí” en ese paradójico (des)encuentro? La apropiación masiva y monumental de la figura de Martí como padre espiritual, autor intelectual de la nación o tema supremo de la estética republicana o revolucionaria tiene muchas implicaciones. No es poco irónico que la producción seriada de la figura de Martí en el período tardío de la Revolución cubana amenazara con vaciar su imagen de contenido radical o revolucionario. Como ha dicho Antonio José Ponte, “Lo que es José Martí como ideología es lo que lo convierte en aire. Al fin y al cabo, ideología y aire tienen esto en

común: que llenan cada vacío, que tratan de ocuparlo todo, de estar en todas partes” (citado en Rojas 2000: 9).

Vale aclarar que la prolífica representación de Martí en objetos de bronce, mármol, concreto, piedra, lienzo o plástico no solo ha servido a fines ideológicos en Cuba. Antonio López ha explorado los matices político-discursivos de la instalación en 1965 —en plena Guerra fría— de *Martí a caballo* en la intersección del Central Park South y la Avenida de las Américas, en Manhattan.¹⁰ El escultor ha captado a Martí en el momento en que cae de su caballo, mortalmente herido por una bala de las tropas españolas. La inscripción identifica esta figura fraguada con seis toneladas de bronce como el “Apóstol de la independencia de Cuba” y “guía de los pueblos americanos”, situando a Martí en la encrucijada de su propia visión transnacional y una “fantasía” estadounidense de control y dominio del resto de las Américas (en Font y Quiroz, 2006: 129-30).¹¹

Cronista mayor

¿Cómo resolvemos la aparente contradicción entre el Martí en constante movimiento durante su vida y el Martí materializado en una estatua de bronce o masificado en una línea de ensamblaje? Propongo que las mismas escenas norteamericanas ofrecen una posible respuesta. En ellas, como ya han demostrado los valiosos estudios de Rotker, Ramos y otros, Martí dialoga con diversos lectores latinoamericanos y difunde ideas fundacionales sobre la constitución de América Latina como entidad unida en cuanto a su historia y a la lucha en que se encuentra en ese momento. Nos interesa en particular un pequeño conjunto de estos textos en que el escritor habla sobre lugares y acontecimientos que *no* ha experimentado físicamente pero sobre los que ha leído en la prensa. Esta subcategoría de la obra periodística de Martí quizás dramatice la mayor tensión entre movimiento y estasis que encontramos en su obra. A base de leer, sintetizar y en muchos casos traducir estos textos, Martí

se traslada a esos otros planos (no necesariamente visitados), e invita a sus lectores de *La Nación* y otros periódicos latinoamericanos a estar también presentes en zonas y pueblos americanos antes desconocidos.

En una nota publicada en Nueva York en 1886, alude a esas labores notando que “[t]raducir es tanto como crear; ... el que traduce ha de salir de sí y ponerse donde el autor se puso, para dar a cada palabra el alma y fuego que la harán durable” (Martí, 1886: 243).¹² Es decir, el acto mismo de la traducción constituye un trasladarse, un estar donde el autor traducido ha estado, aunque no sea de forma material.

En un trabajo sobre las maneras en que Martí negocia la modernización de la cual es testigo en el entorno norteamericano y celebra los inventos tecnológicos en sus crónicas destinadas a los lectores hispanoparlantes, Beatriz González-Stephan aclara el papel *mediador* que ese género le ofrecía como “una plataforma traductora, al conducir el deseo de lo moderno a través del relato pormenorizado, minucioso y lúcido, de los más diversos aspectos y objetos que circulaban en la babélica escena norteamericana”:

Como cronista asumió la tarea de ver por los otros, de ver por los que no podían ver lo que él estaba viendo en pleno teatro moderno. Su escritura paradójicamente fue transmisora de cargas de intensidad moderna a las ciudades latinoamericanas ávidas de noticia e imágenes de proceso. Su responsabilidad de mirar por el otro, de co-responder a la necesidad de visibilidad que el lector lejano manifestaba, impregna de imperativo político a la crónica al transformarla en vehículo ético de esa modernidad.

(González-Stephan, 2008: 93)

La autora incluso describe la escritura de Martí como una “prótesis de visibilidad mediante la cual la letra in-vidente era capaz de asistir mediante la prosa densamente analógica a la

escena de los acontecimientos de la modernidad, y hacerlo visible al que no lo ve” (93).

Tanto en la correspondencia entre Martí y Bartolomé Mitre Vedia, editor del periódico bonarense *La Nación*, como en las *escenas norteamericanas* del cubano que Mitre publica en ese foro entre 1882-1891, encontramos casos ejemplares del drama interamericano que Martí presencia directa o indirectamente. En ambos géneros se pone en evidencia una compleja negociación de deberes y controles respecto la representación de Estados Unidos para los lectores latinoamericanos. Hacia 1882, Martí ya ha publicado la primera de sus crónicas en *La Nación*. Pero Mitre no ha reproducido el texto entero mandado desde Nueva York, sino que lo ha censurado —mutilado, para algunos críticos—, tildando de “radicales” las conclusiones del escritor cubano:

[L]a supresión de una parte de su primera carta al darla a publicidad ha respondido a la necesidad de conservar el diario la consecuencia de sus ideas en lo relativo a ciertos puntos y detalles de la organización política y social y de la marcha de ese país. Sin desconocer el fondo de verdad en sus apreciaciones y la sinceridad de su origen, hemos juzgado que su esencia, *extremadamente radical* en la forma absoluta en las conclusiones, se apartaba algún tanto de las líneas de conducta que, a nuestro modo de ver, consultando opiniones anteriormente comprendidas, al par de las conveniencias de empresa, debía adoptarse desde el principio en el nuevo e importante servicio de correspondencias que inaugurábamos.

(citado en Fernández Retamar, 2015: 7)

Aunque Martí ya ha renunciado a su corresponsalía con los editores de *El Nacional* de Caracas, que han rechazado sus escritos por el desfavorable retrato de los Estados Unidos que hace en ellos, acepta el reto que Mitre le ofrece para *La Nación*, pues valora el intercambio epistolar que han tenido al respecto.

En adelante practica un malabarismo con sus propios intereses, la independencia cubana central entre ellos, y los intereses de Mitre y su público de lectores más alineados con una postura favorable a Estados Unidos.¹³ Mitre, a su vez, se balancea entre los esfuerzos por proteger sus lazos implícitos con los inversionistas y el reconocer la verdad de los planteamientos “extremadamente radicales” de Martí. Le ofrece en *La Nación* un foro para seguir avisando sobre los peligros imperialistas que muchos de los lectores del periódico no perciben como amenaza. Como dice Julio Ramos, “ya con Martí, bajo la administración de Bartolomé Mitre y Vedia, *La Nación* establece en 1882 un claro precedente, convirtiendo las correspondencias en el lugar, no solo de un discurso informativo sobre el extranjero, sino también en el campo de una experimentación formal, literaria” (1908: 143).

Por supuesto, no es casual este compromiso cubano-argentino. El poeta cubano cede a las estipulaciones del editor argentino porque sabe del prestigio que posee *La Nación* en ese momento. Es un foro vanguardista, una suerte de ‘vitrina’ de la producción intelectual tanto europea como latinoamericana (Ramos, 1989: 105). El lazo con el periódico porteño es solo una parte de una compleja red de relaciones que mantiene Martí con periódicos y revistas en Estados Unidos, México, Centro y Sudamérica, pero es una parte crucial. Como nota Santa Cruz Achurra, en *La Nación* se consolida su figura como la de alguien que está en un lugar al que la gran mayoría de sus potenciales lectores no puede acceder para mirar los hechos, sentirlos y pensarlos por ellos, en una época donde el rol estrictamente mediador del periodista cobra plena vigencia y legitimidad social, dada la imposibilidad de una masa creciente de lectores de acceder directamente a la experiencia de los hechos.¹⁴ Martí acepta el desafío de Mitre, aún con las posibilidades de que sus cartas pasen por otra censura:

Y cada mes, como Vds. bondadosamente me lo piden, comenzando por el próximo de enero, y por el vapor directo, o el primero que en el mes salga,—le enviaré

Movimiento y estasis en los viajes interamericanos de José Martí

mi carta noticia, que procuraré hacer varia, honda y animada, de cuanto de importante por su carácter general, o especialmente interesante para su país, sucede en este. Lo pintoresco aligerará lo grave; y lo literario—alegrará lo político.

(Carta personal de José Martí a Bartolomé Mitre Vedia el 19 de diciembre, 1882)

Reconoce el valor de responder a intereses y gustos argentinos y promete textos mensuales, variados en tema e importantes “por su carácter general, o especialmente interesante para su país”. Lo curioso y quizás no suficientemente señalado en este desarrollo de Martí como figura vanguardista del periodismo profesional es su incorporación complementaria de vivencias propias y fuentes leídas. Martín llama a estos escritos concebidos de forma seriada *carta noticia*. La carta-noticia combinará esos dos géneros (el epistolar y el periodístico), combinará tonos (pintoresco y grave), y combinará política y literatura, una dupla que a su vez sugiere una mezcla de hechos reales con planteamientos ficticios. Y donde más claramente vamos a ver esta hibridez es en relación con sus *viajes interamericanos no realizados*. En una nota para el periódico *La América*, titulada “Darwin y el Talmud”, Martí hace una especie de presagio de esto cuando dice, “El viaje humano consiste en llegar al país que llevamos descrito en nuestro interior, y que una voz constante nos promete.” Aquí Martí parece afirmar que el viaje más importante es el abstracto, no el concreto, el que nos lleva a una tierra prometida interior.

¿Cómo debemos leer estas *cartas noticias*, género que Susana Rotker ha visto como el componente fundacional de la crónica? ¿Cuáles son los criterios que podemos aplicarles a unos textos destinados simultáneamente a un lector específico (en este caso Mitre) y una difusión interamericana? ¿Cómo se puede medir el valor documental o aún estético de textos que mezclarán hechos reales de los cuales su autor ha sido testigo con otros “datos” solo textuales, parafraseados o traducidos por Martí? Al

compaginar para lectores en distantes rincones de las Américas lo visto con lo leído, Martí negocia otras tensiones también: brega con las necesidades económicas que le obligan a escribir textos que *La Nación* y otros periódicos encuentren remunerables; brega con su propia sensación de insuficiencia respecto la “verdadera” actividad revolucionaria, la contradicción que se vislumbra entre ser un hombre de letras y un hombre de armas; y asume un papel pedagógico-informativo frente al público de lectores, sabiendo que lo que ellos aprenden y conocen a partir de sus escritos será siempre parcial y determinado en parte por prioridades locales en vez de las causas que más le apasionan a él. La contradicción que menos parece interesarle es la de distinguir entre lo que ha visto *en vivo* y lo que ha leído. A fin de cuentas, el que aporta como poeta y periodista está en la lucha, y el que lee y conoce también puede participar en esa lucha, porque la lucha principal para él es *conocer*. Al final de su vida, sin embargo, Martí experimenta una evidente crisis de conciencia respecto su propia gestión política, crisis que por cierto lo lleva a una participación militar en el campo de batalla en Cuba para la cual no tiene ninguna experiencia práctica y que termina siendo fatal en todos los sentidos, menos el heroico.

Viajes de segunda mano

A pesar de no haber visto en vivo todo lo que reportó, Martí escribió crónicas que no son obra de un *armchair traveller*, término inglés que designa al viajero cuyo conocimiento de un tema viene únicamente de haber leído o escuchado de ello, en vez de haberlo visitado en un viaje físico. Señalamos dos de los “viajes” en que Martí relata eventos que no ha visto de primera mano, pero en los que sí ha vivido (o convivido) con los estadounidenses a través de su lectura de la prensa en inglés. Traduce (literal y semánticamente) estas lecturas para sus diversas audiencias hispanoamericanas, sirviéndose del espacio que le ofrecen Mitre y otros editores. El primero de nuestros

ejemplos se titula “El terremoto de Charleston” y fue publicado en *La Nación* en septiembre de 1886:

Horror del primer choque. —Rompe el incendio. —
Extraordinarias escenas. — Escenas de la
madrugada. —Torres caídas. —Casas rotas: sesenta
muertos.

Nueva York, septiembre 10 de 1886

Señor Director de *La Nación*

Un terremoto ha destrozado la ciudad de Charleston. Ruina es hoy lo que ayer era flor, y por un lado se miraba en el agua arenosa de sus ríos, surgiendo entre ellos como un cesto de frutas, y por el otro se extendía a lo interior en pueblos lindos, rodeados de bosques de magnolias, y de naranjos y jardines... Se nota en todas las caras, a la súbita luz, que acaban de ver la muerte: la razón flota en jirones en torno a muchos rostros...

Aquí, como en otros casos en que no ha estado presente frente a las escenas descritas, Martí emplea un lenguaje visual muy gráfico que deja abierta la posibilidad de sí haberlo estado: crea grandes contrastes entre escenas pintadas con mucho drama, enfoca en cualidades cinematográficas como la luz y el ángulo, hace *close-up* en los rostros. Utiliza verbos testimoniales como *mirarse*, *ver*, *notarse*. Apela a los otros sentidos también, como el olor y el tacto. Y aprovecha para dar a sus lectores hispanoparlantes una lección de la historia estadounidense. En “El terremoto de Charleston”, por ejemplo, explica el rol de Charleston en la Guerra Civil, y habla de la paz precaria en que han convivido los negros y blancos de esa ciudad desde la terminación de esa guerra.

El escritor boliviano Edmundo Paz Soldán recurrió a este texto martiano después del fuerte sismo en Chile ocurrido en

febrero de 2010. Al relacionar la crónica de 1886 con lo ocurrido en Chile en el siglo XXI, Paz Soldán capta que “Martí, que vivía en Nueva York, no viajó a Charleston para reportear sobre el terremoto. Sin embargo, el texto está escrito como si hubiera estado ahí: 'Se nota en todas las caras, a la súbita luz, que acaban de ver la muerte: la razón flota en jirones en torno a muchos rostros...'. Hoy se busca una delimitación férrea entre la ficción y la no-ficción; la licencia de Martí muestra que se trataba de otro momento, cuando estaba claro que la literatura lo era todo y el periodismo ocupaba un lugar subordinado”. La “licencia” de Martí que observa Paz Soldán no solo se ejerce en la tensión entre literatura y periodismo, o aún entre ficción y no-ficción; es también evidente en la línea borrosa entre el viaje y la lectura como dos caminos posibles al conocimiento.

Tomando en cuenta las distintivas funciones de este género en la obra de Martí, podemos oír una especie de eco discursivo entre sus crónicas basadas en “viajes estacionarios” y el trabajo diplomático que va a ejercer en 1890 como cónsul de Argentina, Uruguay y Paraguay —sin haber pisado esos territorios—.¹⁵ Representar escenas y fenómenos norteamericanos para un público de lectores diversos en las Américas sin haberlos experimentado de primera mano funciona como una especie de ensayo para la tarea de representar intereses argentinos, uruguayos y paraguayos como cónsul, sin haber conocido esas zonas nacionales. Nuevamente, sirve el análisis de González-Stephan, cuando nota que la crónica “permitía una experiencia simulada de la modernidad, que suplía perversamente el goce impedido de una modernidad todavía no experimentada” (2008: 93). Precisamente porque *no* podía estar en todos lados y ver todos los acontecimientos del abrumador progreso de la modernización norteamericana, Martí va a depender de la prensa en inglés, de los textos de otros, para elaborar su propia crónica de la modernidad.

Encontramos otro ejemplo clave de la tensión entre movimiento y estasis en la obra de Martí en la última crónica que publica en *La Nación* el 20 de mayo de 1891, sobre el asesinato

de italianos que había ocurrido unas semanas antes en Nueva Orleans:

El asesinato de los italianos. —Las escenas de Nueva Orleans. —Los antecedentes y el proceso. —La Maffia y la política local. —El asalto a la cárcel. —La reunión, la marcha, las muertes.

Nueva York, 26 de marzo de 1891.

Sr. Director de La Nación:

. . . Y desde hoy, nadie que sepa de piedad pondrá el pie en Nueva Orleans sin horror. Por acá y por allá, como últimas bocanadas, asoma y desaparece un grupo de homicidas, con el fusil al hombro. Por allí va otro grupo, de abogados y de comerciantes, de hombres fornidos y de ojos azules, con el revólver a la cadera, y una hoja en la solapa, —una hoja del árbol donde han ahorcado a un muerto, —a un italiano muerto, —a uno de los diecinueve italianos que tenían en la cárcel como reos presuntos del asesinato del jefe de policía Hennessy.

La advertencia al lector de que “desde hoy, nadie . . . pondrá el pie en Nueva Orleans” puede sugerir que Martí sí lo ha puesto, pero no hay evidencia de esto. Describir a los mafiosos asomar y luego desaparecer “por acá y por allá” también sitúa al hablante dentro de la acción. Por cierto que sólo una persona que ha estado presente prestará atención a un detalle menor como una hoja que ha caído del árbol donde han ahorcado a un hombre, ¿no?

A casi una década de la carta que escribió a Mitre en 1882, vemos que Martí todavía está cumpliendo con lo prometido: mezcla de carta y noticia, mezcla de eventos de carácter general con los intereses particulares que pueden tener Mitre y sus lectores, y mezcla de literatura y política. Percibe que el

“problema” del inmigrante italiano es igual de importante en Argentina que en Estados Unidos a fines del siglo XIX, como lo son también los problemas de la xenofobia y los grupos parapoliciales. Y nosotros, como Paz Soldán con el texto sobre el terremoto, nos encontramos frente un texto martiano que parece absolutamente vigente, contemporáneo, sacado de los titulares de hoy: tensión entre grupos étnicos, conflictos entre “criollos” e inmigrantes, brutalidad policial frente a grupos marginales, las resultantes escenas de horror y miedo.¹⁶

A través de la publicación de crónicas como estas, Martí no solo imagina y construye América Latina como lector, sino también arma un espacio o terreno interamericano, comparatista. Y este espacio interamericano que inscribe desde el periodismo epistolar sirve como base para la labor diplomática que ejerce Martí después. En unas 20 crónicas acerca de la Conferencia Internacional Americana de Washington de 1889, destaca la postura argentina claramente opuesta a los designios hegemónicos de Estados Unidos, el país convocante del conclave. Y durante los meses que dura esa reunión, trata personalmente a Roque Sáenz Peña, quien encabeza la delegación de Argentina, y al delegado argentino Manuel Quintana. Unos meses después, en julio de 1890, el presidente Miguel Juárez Celman nombra a Martí cónsul para Argentina en la ciudad de Nueva York, cargo en el que el cubano se mantiene hasta su renuncia el 11 de noviembre del año siguiente. En la ocasión de esa renuncia, Martí advierte, “[s]i en mi persona desaparece el cónsul argentino en Nueva York, queda en mí siempre para la República Argentina un hijo agradecido”. Como vemos, todavía está burlando las delimitaciones entre estar presente o ausente, entre ser de o estar en un lugar u otro.

En resumen, sobran razones para considerar a Martí un intelectual comparatista, y para indagar en su vida y obra desde los estudios comparatistas. A los doce años, trató de traducir a Shakespeare, evidenciando ya su disposición como traductor. Y a los trece, guardó luto por Abraham Lincoln, indicando ya el profundo vínculo que iba a tener con Estados Unidos a través de

su vida. Incluso, hay quienes lo consideran un autor norteamericano, porque son pocos los que han estudiado y escrito tanto sobre las virtudes y los defectos de la sociedad norteamericana como él (Fernández Pardo, en Bruschtein 2002). El lente transatlántico ofrece otra herramienta útil con la que leer al Apóstol, quien, pese a su lucha por independizarse de España, hizo dos carreras universitarias en ese país y reconoció abiertamente la influencia peninsular en su formación intelectual y estética. A fin de cuentas, es en los intersticios de sus viajes físicos y sus viajes a través de la lectura y la traducción donde se encuentra la clave para experimentar y comprender los diversos contornos del espacio interamericano que él subraya.

Notas

¹ Bruno Bosteels ha reflexionado sobre la relación entre Marx y Martí en un ensayo de 2010 y en su libro de 2012 *Marx and Freud in Latin America*. Para una aguda mirada de la incorporación de Martí en el discurso postrevolucionario de la identidad nacional en Cuba, véase Rojas 2000.

² Señalamos como valiosa herramienta de acercamiento a este tema la guía que acompaña los 27 volúmenes de la edición digital disponible en línea de las *Obras Completas* de Martí, copia fidedigna de la segunda edición publicada por la Editorial de Ciencias Sociales del Instituto Cubano del Libro en 1975. Además de los Volúmenes 9-12, dedicados a las *Escenas norteamericanas*, algunas de las cuales estudiaremos aquí, grandes secciones de la *Obras* tratan explícita o implícitamente del tema del viaje, en particular el Volumen 19, que los editores prologan diciendo “Viajero acucioso a cuya penetrante mirada nada escapaba; provistos, además, de claro ingenio, los apuntes de Martí sobre los lugares visitados por él durante su forzoso peregrinar por tierras extrañas son especialmente sugestivos por el sello personalísimo que da a sus impresiones, por lo que ofrecen rico material para los que desean penetrar más en el estudio psicológico del grande hombre” (161). Martínez Díaz (2011) estudia todo el conjunto martiano de los textos relacionados con sus viajes. Para la relación del viaje en su obra con el discurso nacionalista, véase en particular Ramos, Schulman y Rotker. Estudios de

viajes y estadias específicos de Martí incluyen los de Pérez y Figueredo Antúnez (Estados Unidos); Cupull y González, Beatriz Martínez (Centroamérica); Mayra Beatriz Martínez et al, Almenas (Guatemala); Henríque y Lobetty Gómez (República Dominicana), Morales (Venezuela), Luis Martínez (Paraguay), De Armas et al. (Uruguay) y Bojórquez Uzaiz (Pueblo maya).

³ Esta y otras cartas de Martí están disponibles en jose-mart.org.

⁴ El estudio crítico clásico en esa línea es el de Cintio Vitier (2004). Recientemente se ha reeditado otro texto clásico de 1942 de Jorge Mañach, *Martí el apóstol* (Mañach 2015).

⁵ Francisco Gómez Toro morirá sin embargo en el campo de batalla al lado del general Antonio Maceo antes de cumplir 21 años.

⁶ Véase también Rodríguez 2014 y Colombi 2004.

⁷ Es interesante destacar que el más monumental de estos monumentos, el de la Plaza de la Revolución, no fue obra de la administración de Castro, como piensan los turistas contemporáneos, sino de la de Fulgencio Batista, que a su vez heredó un proyecto ya en camino desde antes del comienzo de su gobierno. Kirk cita al respecto un comentario de Carlos Alberto Montaner: “para los cubanos todo es discutible, todo es parcelable en antagonismos, menos la figura del Apóstol. Esta subordinación total y absoluta se explica en el fenómeno mencionado: negar a Martí es tanto como renunciar un ingrediente —tal vez el básico— de la cubanía” (en Kirk, 1980: 127).

⁸ Sobre la temática de Martí como símbolo monumental, véase el volumen editado por Font y Quiroz (2006), en particular los ensayos de Gonçalves, López y Ette.

⁹ Hemos visto en Cuba, incluso, lámparas Martí: bustos de plástico iluminados desde dentro de la cabeza del líder revolucionario con una bombilla.

¹⁰ Véase también Pavón 2016.

¹¹ Sobre la importancia de Martí en el contexto newyorkino, véase Allen 2017.

¹² Para Laura Lomas, Martí concibe la traducción como una herramienta de doble filo o utilidad: “Whereas translation as thinking-across stimulates a comparative imagination among the readers of Martí’s translations and promotes inclusiveness across differently racialized ethnic groups in the ‘hybrid’ and ‘mestizo’ imagined community of Martí’s America, translation as infiltration distributes information across borders

as a weapon of self-defense against ignorance, misinformation, and potential violence" (Lomas, 2011: 21).

¹³ Respecto de este intercambio, véase Bergese 2011.

¹⁴ Al revisar los temas que predominan en los textos periodísticos de Martí, Eduardo Santa Cruz Achurra (2015) hace hincapié en el periodismo y sus transformaciones, especialmente en cuanto a los cambios que ocurren en ese medio en Estados Unidos a fines del Siglo XIX.

¹⁵ En octubre de 1887, antes de asumir el mando consular, Martí escribe al uruguayo Enrique Estrázulas, que lo había acompañado en Nueva York, "*La Nación* me manda a buscar de Buenos Aires; claro está que no puedo ir, con mi tierra sufriendo a la puerta, que algún día pueda tal vez necesitarme..." (2011:188).

¹⁶ Por supuesto, *Creole* era un término que se usaba en la Nueva Orleans decimonónica para designar al habitante histórico de la ciudad, aunque no sea del todo equivalente al vocablo en castellano.

Bibliografía

- ALLEN, Esther, "He has not made himself known to me: José Martí, U.S. History, and the Question of Translation." En SPANGLER, Ryan y SCHWARZMANN, George, eds., *Syncing the Americas: José Martí and the New Modernity*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2017.
- ALMENAS, Egberto, "El guiño sonriente de José Martí en sus apuntes de viaje por Guatemala." *Cuadernos Americanos* 22(3 [125]) (2008): pp.131-139.
- BELNAP, Jeffrey y FERNÁNDEZ, Raúl, *José Martí's "Our America": From National to Hemispheric Cultural Studies*. Durham: Duke University Press, 1998.
- BERGESE, María Carolina, "El intercambio epistolar en el siglo XIX: el caso de José Martí y Mitre y Vedia". Cuarto Congreso Internacional CELEHIS de Literatura, Nov. 7-9, 2011. <<http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2011/actas/ponencias/bergesse.htm>>, 12 de noviembre, 2016.
- BERMÚDEZ, Jorge R., *Antología visual José Martí en la plástica y la gráfica cubanas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004.

-
- BOJÓRQUEZ URZAIZ, Carlos E., "José Martí, Viajes y apreciación del pueblo maya". *Americanía. Revista de Estudios Latinoamericanos* (2015): pp. 154-168.
- BOSTEELS, Bruno, "Marx and Latin America Revisited." http://blogs.newschool.edu/janey_program/files/2011/10/BOSTEELS-Janey-Fall-10-Lecture.pdf, 16 de noviembre, 2016.
- , *Marx and Freud in Latin America : politics, psychoanalysis, and religion in times of terror*. London and New York: Verso, 2012.
- BRICKHOUSE, Anna, *Transamerican Literary Relations and the Nineteenth-Century Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- BRUSCHTIEN, Luis, "Viví en el monstruo y le conozco las entrañas, y mi honda es la de David." *Página 12*, 16 de septiembre de 2002. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/elmundo/4-10212-2002-09-16.html>>, 12 de noviembre, 2016.
- COLOMBI, Beatriz Colombi, *Viaje intelectual: Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- CUPULL, Adys y GONZÁLEZ, Froilán, *Secretos de un viaje: itinerario de José Martí y Carmen Zayas-Bazán por Centroamérica*. La Habana: Editora Política, 2014.
- DE ARMAS, Ramón, et al., *Martí y el Uruguay. Crónicas y correspondencia*. Montevideo: Universidad de la República. Facultad de Humanidades y Ciencias, 1988.
- DÍAZ PERERA, Hilda Luis, "Biografía de José Martí", 1998. <http://www.jose_marti.org/jose_marti/biografia/viajesdemarti/viajesdemarti.htm>, 12 de noviembre, 2016.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, "The modernity of Martí." En Abel, Christopher y Nissa Torrents, eds. *José Martí. Revolutionary Democrat*. London: Bloomsbury, 2015, 1-15.
- FIGUEREDO ANTÚNEZ, Bernardo, *Yo dibujé a Martí: diario de un viaje Cayo Hueso-Nueva York*. La Habana: Casa Editora Abril, c2010.
- FONT, Mauricio y Alfonso W. Quiroz, eds., *The Cuban Republic and José Martí: reception and use of a national symbol*. Lanham, MD: Lexington Books, 2006.
- GONZÁLEZ-STEPHAN, Beatriz, "Saberes tecnológicos y cuerpos (pos)coloniales: Martí en la escena norteamericana." En: BOLAÑOS, Álvaro Félix, CLEARY NICHOLS, Geraldine y SOSNOWSKI, Saúl, eds., *Literatura, política y sociedad: construc-*

- ciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea. Pittsburgh: ILLI, 2008. pp. 77-98.
- HENRIQUE, Fernando Abel, *Primer viaje de Martí a la República Dominicana, y su única vista a la ciudad de Santo Domingo de Guzmán*. La Habana, 1956.
- “Héroe petrificado.” Entrevista con Ernesto Sánchez, realizador del documental *Héroe de culto*. *El Toque*. 16 de enero de 2016. *Youtube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=d62F7ooS6Ak>>, 12 de nov. de 2016.
- KIRK, John, “From ‘Inadaptado Sublime’ to ‘Lider Revolucionario’: Some Further Thoughts on the Presentation of Jose Marti.” *Latin American Research Review* 15.3 (1980): pp.127-147.
- LAMRANI, Salim, “José Martí y las conferencias internacional y monetaria: Alegato por la independencia económica de Nuestra América”. <http://www.josemarti.cu/dossier/jose-marti-y-las-conferencias_internacional-y-monetaria-alegato-por-la_independencia-economica-de-nuestra-america/>, 12 de nov. de 2016.
- LOBETTY GÓMEZ de MOREL, Olga. *José Martí en Montecristo*. Santo Domingo: Editoria Centenario, 1999.
- LOMAS, Laura, “Thinking-Across, Infiltration, and Transculturation: José Martí’s Theory and Practice of Post-Colonial Translation in New York.” *Translation Review* 81:1 (2011): pp.12-33.
- MANDOKI, Katya, “Chemanía: del ícono al mito.” *DeSignis* 9 (2006): pp. 221-230.
- MAÑACH, Jorge, *Martí, el apóstol*. [1942] Madrid: Editorial Verbum, 2015.
- MARTÍ, José, “Carta a Bartolomé Mitre Vedia”, 19 de diciembre de 1882. <http://www.josemarti.cu/wpcontent/uploads/2014/06/12A_BARTOLOME_MITRE_VEDIA._Nueva_York_19_de_diciembre_de_1882._pdf>, 12 de noviembre, 2016.
- , “El terremoto de Charleston” *La Nación*, 19 de septiembre de 1886. <<http://www.josemarti.cu/publicacion/el-terremoto-de-charleston/>>, 12 de noviembre, 2016.
- , “Dos Palabras.” *La America* nov. 1886, en: *Obras completas* (Editorial Nacional) vol. 28: 243.
- , “El asesinato de los italianos”. *La Nación*, 26 de marzo, 1891. <<http://www.josemarti.cu/publicacion/el-asesinato-de-los-italianos/>>, 12 de noviembre, 2016. Versión en inglés: “Mob Violence in New Orleans”. <<http://www.historyofcuba.com/history/marti/NewOrleans.html>>, 12 de noviembre, 2016.

-
- , *Argentina y la primera conferencia panamericana*. Ordenación y prólogo por Dardo Cúneo. Buenos Aires: Ediciones Transición, 1955.
- , *Apuntos de un viaje*. La Habana: Casa Montalvo Cárdenas, 1938.
- , *Nuestra América*. Prólogo Juan Marinello. Selección y Notas, Hugo Achugar, Cronología Cintio Vitier. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- , *Escenas norteamericanas y otros textos*. Edición de Ariela Schnirmajer. Buenos Aires: Corregidor, 2010.
- , *Obras completas*. Versión digital. La Habana: Centro de Estudios Martinianos, 7 de noviembre de 2001. <http://www.metro.inter.edu/cai/jose_marti/Guia.pdf>, 12 de noviembre, 2016.
- , *Obras completas. Volumen 20 epistolario*. Versión digital. La Habana: Centro de Estudios Martinianos, 2011, <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Cuba/cemcu/20150114054555/Vol20.pdf>, 18 noviembre 2016.
- MARTÍNEZ, Beatriz, et al., *130 años de Martí en Guatemala. Conferencia Científica "José Martí y los Desafíos del Siglo XXI para Centroamérica y el Caribe."* Guatemala: Armar Editores, 2009.
- MARTÍNEZ, Luis María, *José Martí en Paraguay*. Asunción: Servilibro, 2011.
- MARTÍNEZ, Mayra Beatriz, "Las mujeres 'naturales' en los textos de viaje de José Martí por Centroamérica." En FRADE, José M. Oliver. *Escrituras y reescrituras del viaje: Miradas plurales a través del tiempo y de las culturas*. Berlin: Peter Lang, 2007, pp.347-350.
- MARTÍNEZ DÍAZ, Mayra Beatriz. *Convivencias de El Viajero*. La Habana: Letras Cubanas, 2011.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Martí Revolucionario*. La Habana: Casa de las Américas, 1967.
- MONTANER, Carlos Alberto, *El pensamiento de Jose Martí*. Madrid: Plaza Mayor Ediciones, 1971.
- MORALES, Salvador, *Martí en Venezuela. Bolívar en Martí*. Caracas: Ediciones Centauro, 1985.
- PAMPÍN, María Fernanda, "Ese don raro de asir la música y el espíritu de las lenguas". Los mecanismos implícitos en el proceso de traducción en la obra de José Martí". *Anclajes*, 16.2 (2012): pp. 59-71.

- PAVÓN, Geandy, "José Martí, el jinete sin cabeza." *Diario de Cuba*, 12 de noviembre de 2016, http://www.diariodecuba.com/cuba/1478889007_26658.html, 17 de noviembre de 2016.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo, "Opinión: La crónica y el terremoto." *Latercera.com*, 15 de marzo, 2010. <<http://www.latercera.com/noticia/opinion-la-cronica-y-el-terremoto-2/>>, 12 de noviembre, 2016.
- PÉREZ, Jr. Louis A, ed., *José Martí in the United States: The Florida Experience*. Tempe: ASU Center for Latin American Studies, 1995.
- RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura, 1989.
- RIPOLL, Carlos, *José Martí: A Biography in Photographs and Documents. José Martí: Una Biografía en Fotos y Documentos*. Coral Gables: Senda Nueva de Ediciones, 1992.
- RODRÍGUEZ, Pedro Pablo, "José Martí, el viajero." *Verbiclara*, 12 de marzo, 2014. <<https://verbiclara.wordpress.com/2014/03/12/jose-marti-el-viajero/>>, 12 de noviembre, 2016.
- ROJAS, Rafael, *José Martí: La invención de Cuba*. Madrid: Editorial Colibrí, 2000.
- ROTKER, Susana, *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*. La Habana: Casa de las Américas, 1992.
- SANTA CRUZ ACHURRA, Eduardo, "Las crónicas de José Martí y el origen del periodismo moderno latinoamericano." *Lit. lingüíst.* 31 (2015): pp.51-68. <<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112015000100004>>, 16 noviembre, 2016.
- SCHNIRMAJER, Ariela, "Minorías sociales y heterogeneidad: José Martí y la inmigración europea". *Anclajes* 15.1, enero/junio 2011. <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-46692011000100004>, 12 de noviembre, 2016.
- SCHULMAN, Iván, "José Martí: Migraciones, viajes y la creación de la nación cubana." *Revista Iberoamericana* 69 (2003): pp. 927-933.
- SUÁREZ, Carmen, *La alegría de traducir*. La Habana: Instituto Cubano del Libro. Editorial de Ciencias Sociales, 2007.
- VITIER, Cintio, *Vida y obra del apóstol José Martí*. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2004.

ENTREVISTA

LA AUTOTRADUCCIÓN EN LA POESÍA MAPUCHE CONTEMPORÁNEA

Entrevista a la autora Liliana Ancalao

por Melisa Stocco



Liliana Ancalao. Fotografía de Morena Aimé Martínez

Introducción

La autotraducción, es decir, la traducción de una obra por su propio autor, se ha convertido en los últimos tiempos en un área de estudios de creciente relevancia dentro de la Traductología y la Literatura Comparada. Si bien las investigaciones sobre el tema comenzaron centrándose mayoritariamente en autores europeos bilingües como Samuel Beckett o Vladimir Nabokov, la autotraducción es practicada por un amplio espectro de autores de diversas procedencias geográficas y lingüísticas. En Latinoamérica, por ejemplo, existe una vasta producción literaria de

Boletín de Literatura Comparada

ISSN 0325-3775

Año XLII, 2017, 109-115.

Recibido: 18/09/17 Aceptado: 02/10/17

autores de pueblos originarios que escriben en español y en su lengua vernácula. En efecto, la autotraducción es una práctica extendida, entre otros, en el campo de la poesía mapuche contemporánea, ya que cuenta con numerosos escritores que han publicado sus textos poéticos en ediciones bilingües mapuzungun-español, desde finales de la década del setenta hasta la actualidad. Destacan Elicura Chihuailaf, Leonel Lienlaf, Rayen Kvyeh, María Isabel Lara Millapán, Graciela Huinao, entre otros. Todos los poetas mencionados provienen de familias y comunidades mapuche situadas en el actual territorio chileno.

Liliana Ancalao (Comodoro Rivadavia, 1961), por su parte, es poeta y ensayista, profesora de Letras por la Universidad de la Patagonia y la primera autora mapuche de Puel Mapu —la región del territorio ancestral mapuche perteneciente a Argentina— que ha editado sus textos poéticos tanto en lengua española como en lengua mapuche. Es autora de los poemarios *Iñchiu* (2006), *Tejido con lana cruda* (2001) y *Mujeres a la intemperie* (2009). Este último libro es su primera obra bilingüe mapuzungun-castellano. El acercamiento a la autotraducción, recién en su tercer poemario, responde al hecho de que Ancalao aprendió el mapuzungun tardíamente, como muchos otros mapuche en Argentina, a través de una metodología similar a la del aprendizaje de una segunda lengua. El desconocimiento del mapuzungun en su infancia tiene su origen en lo que la propia autora ha denominado “la política del avergonzamiento” aplicada por el Estado argentino a la generación de sus abuelos respecto de su lengua y cultura, lo que supuso la estigmatización social del uso del mapuzungun y la consecuente decisión de los mayores de no transmitirlo a sus descendientes.¹

¹ “A nuestros abuelos les tocó ir a la escuela rural y hacerse bilingües a la fuerza [y] los maestros enseñaron a los niños a avergonzarse del idioma que hablaban en su hogar” (“El idioma silenciado”, en Ancalao, Liliana. *Kúme Miawmi/Andás Bien. Ensayos*. Comodoro Rivadavia: Edición personal de la autora, 2016, pp. 10-12).

Entrevista

En esta entrevista con la poeta, nos enfocamos en preguntas relacionadas con la experiencia de la autotraducción de *Mujeres a la intemperie* a la lengua mapuche, los hallazgos y dificultades del proceso, y el lugar que ocupa el aprendizaje del mapuzungun en la recuperación de la cosmovisión mapuche que lleva adelante la autora.

Entrevista

1. Usted ha relatado en otras ocasiones cómo ha sido su proceso de aprendizaje del mapuzungun, e incluso lo ha planteado como el proceso de aprendizaje de una segunda lengua. ¿Cuál es hoy su vínculo con el mapuzungun? ¿Sigue aprendiéndolo? ¿De qué manera? ¿Está en sus planes continuar con la escritura bilingüe?

LILIANA ANCALAO: El aprendizaje del mapuzungun para mí ha sido como el aprendizaje de una segunda lengua, en condiciones precarias. La primera lengua se aprende en el hogar, con la familia, tomando como referencia la vida cotidiana, es decir, a toda hora, todo el tiempo y con varios maestros. Las segundas lenguas suelen aprenderse en la escuela, o en institutos, durante una cantidad de horas semanales, con profesionales en enseñar segundas lenguas, y con materiales didácticos que se actualizan permanentemente.

De mi lengua “materna”, de mi segunda lengua, aprendí algo de vocabulario con mi abuela y con mi mamá. Algunas frases con mujeres hablantes que dispusieron de alguna hora de su tiempo una vez por semana. Y aprendí algo de la estructura del idioma con un profesor que dispuso unas horas de su dedicación universitaria a ese proyecto. La parte de este proceso de aprendizaje que compartí con mi comunidad *Namkulawen* fue la más productiva; hasta nos animamos a enseñar lo que íbamos aprendiendo, y eso reafirmó lo aprendido.

Mi vínculo con el mapuzungun sigue siendo amoroso y va unido al aprendizaje de la cultura y de la historia del pueblo

mapuche. Lo sigo aprendiendo, afinando el oído en las ceremonias dirigidas por hablantes, dándome una vuelta por Internet, yendo a los libros de gramática y diccionarios. Lo aprendo, también, cada vez que traduzco mis poemas del castellano al mapuzungun.

Mi proyecto de vida es continuar aprendiéndolo y difundiéndolo. Por una cuestión de salud, de equilibrio. Recuperar lo que nos pertenece, recuperar lo que tan traumáticamente nos fue arrebatado, me restaura, sana y alegre.

2. Ha declarado en su ensayo “Oralitura” que “las traducciones van y vienen, desde la primera a la segunda lengua y viceversa, y en las vueltas las palabras se pulen entre sí como piedras” ¿Considera que, cuando traduce su poesía al mapuzungun, la frontera entre texto original y versión se vuelve difusa? ¿Podría recordar algún momento del proceso de escritura-autotraducción de *Mujeres a la Intemperie* en que el trabajo con el texto mapuche le haya llevado a “pulir” el texto castellano?

L. A.: Escribí “Oralitura, una opción por la memoria”, al tiempo de participar en el “Taller de escritores: Lenguas Indígenas de América” que se realizó en 1997, en Temuco. Yo estaba iniciando recién, con algo de sistematicidad, el aprendizaje del mapuzungun; y me encontré allí con esta maravilla de escritores hablantes de sus lenguas originarias, que publicaban sus obras en su lengua materna y en la lengua impuesta. Conversando con ellos me hablaron de esta posibilidad que tenían de ir y venir por ambas lenguas.

No recuerdo ninguna situación de mi autotraducción en la que haya vuelto a pulir el castellano desde el mapuzungun. Debe ser porque no tengo el dominio de mi lengua originaria, entonces la traducción la hago una vez que terminé, que cerré el poema en castellano. Es que tampoco es simple para mí escribir poéticamente en castellano; también es un hallazgo la palabra o la idea en castellano. Imagino que un escritor bilingüe debe ir haciendo en simultáneo el trabajo en ambas lenguas. Sí me

sucede una cuestión de ambigüedad que es cultural, en un poema en el que me refiero —en occidental— a la sangre azul y traduzco literalmente “*kallfümollfuñ*”,² lo vivo raro, porque “*kallfü*”, —“azul” en mapuche— es un color sagrado. Aún así, no lo cambio; prefiero considerarlo en un nuevo poema.

3. ¿Por qué decidió traducir su poesía al mapuzungun? ¿Podría decir que, en algún sentido, ha sido un proceso colaborativo (con otros poetas, hablantes, etc.)? ¿Podría describir situaciones de descubrimientos enriquecedores para su poesía y otras que fueron frustrantes o limitantes?

L. A.: Yo me muevo en dos mundos: a uno de ellos lo conozco más, el otro se va abriendo y me seduce “con su profundidad azul”. Lo frustrante y limitante ha sido el poco tiempo que le he podido dedicar al conocimiento del mundo originario. Pude hacer elecciones “occidentales” de trabajo, de estudio, de tener una familia, de vida en la ciudad. Mi trabajo de aprendizaje y recuperación de la cosmovisión mapuche ha sido en el tiempo que me quedaba, después de cumplir con lo demás. Un tiempo muy animoso pero con el cansancio de la semana. Sin la fuerza de mi comunidad, creo que habría avanzado menos.

Ambos mundos, lo vivido, van a parar a mi poesía.

La poesía me ha llevado a conocer a otros poetas, no mapuche, mapuche y de otros pueblos originarios. En fin, he vivido experiencias maravillosas donde los mundos se encuentran en un proceso iluminativo, más que colaborativo.

4. He notado que en poemas como “las mujeres y la lluvia”, de Mujeres a la intemperie, hay varios momentos en que inserta palabras castellanas en el texto mapuche (“cebolla”, “febrero”, “tiza”, “moro zaino pangare tostado bayo”) y vocablos mapuche en la versión castellana (“cai cai”, “taill

²*Kallfümollfuñ*: “sangre azul”.

del cauelo”).³ ¿Cómo concibe la idea de “intraducibilidad” entre las dos lenguas que trabaja?

L. A.: Hay varias cuestiones que tengo en cuenta en el momento de no traducir algunas palabras. Unas tienen que ver con palabras en mapuzungun que se han ido introduciendo en los ámbitos en los que me muevo y cuyo uso se ha difundido, creo yo, desde 1992 a esta parte. Entonces las dejo ahí, tranquilas, entre las palabras en castellano. La palabra “*taill*” por ejemplo (que hoy escribiría “*taüll*”).

Otras son nombres propios como “*cai cai*” (que hoy escribiría “*Kay Kay*”).

Las palabras en castellano que no traduzco al Mapuzungun no tienen traducción, porque esos objetos (“tiza”) o calendarios (“Febrero”) o colores de caballos, vinieron con los conquistadores.

Hay otras como “*cauelo*”, que me parece tan bella, que es una “mapuchización” de la palabra “caballo”.

5. Un ejemplo desafiante a nivel de traducción cultural en sus poemas ha sido la tarea de traducir la palabra “dios”. En el poema “Las mujeres y la lluvia” tiene dos ocurrencias y dos traducciones distintas al mapuzungun: como *trañmaleufu* y como *kallfuwenu*. ¿Podría relatar cómo fue su proceso de elección de estos términos?

L. A.: “Dios” es una palabra que no estoy usando ahora en mi poesía; es contradictorio usar el nombre de un dios de género masculino y en número singular para referirse a la divinidad del pueblo mapuche. Aquella vez, terminé el poema en castellano “Las mujeres y la lluvia” y me dispuse a traducirlo al mapuzungun. No me parecía, para nada, dejar el nombre propio sin traducir. Entonces busqué en “Las memorias de Pascual Coña” cómo traducía él esta noción y las copié. Hoy me doy cuenta de que Pascual Coña ya había adaptado la noción del dios cristiano al idioma mapuche, así que no fue la mejor referencia.

³ *Cai cai*: serpiente mítica mapuche; *taill*: canción sagrada.

6. Finalmente, sus poemas han sido “retraducidos” al mapuzungun para algunas antologías de poesía mapuche. ¿Cómo vivió el proceso por el cual su traducción fue reemplazada? ¿Hubo algún tipo de acuerdo previo con el traductor respecto de los cambios o fue un trabajo más liberado a su criterio?

L. A.: Afortunadamente hay *kimche* (sabios) que dominan el mapuzungun y trabajan como traductores. No tengo ningún problema en que se reemplace mi traducción, porque sé que el idioma no cabe en los libros de gramática y en los diccionarios que consulto. Me reconozco como una aprendiz de mi idioma materno, idioma al que amo aunque siga siendo limitado mi conocimiento del mismo. No he tenido todavía intercambio con los traductores de estas antologías.

Melisa Stocco
CONICET
meli.stocco@gmail.com

RESEÑAS

Jorge Dubatti

Teatro- Matriz, Teatro Liminal

Estudios de Filosofía
del Teatro
y Poética Comparada

TEXTOS BÁSICOS
ATUEL

Dubatti, Jorge. *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel, Colección Textos Básicos, 2016. 192 pp. ISBN 978-987-1155-99-6.

En este libro, Dubatti realiza investigaciones instauradoras que redefinen lo teatral e indagan en la compleja problemática del teatro. Interpreta que, especialmente a par-

tir de la postdictadura, el teatro no puede ser encerrado en definiciones que ahora de ningún modo lo abarcan. Por ello propone el concepto de teatro-matriz: una estructura formal ontológica-histórica mayor, fundante, generadora, de la que se desprenden otras a lo largo de la historia y que las incluye a todas. El teatro matriz sería constante, desde su surgimiento en la cultura hasta hoy y de él se desprenderían prácticas, usos, concepciones diversas a través de la historia que exigen un estudio particular. Para definir la idea de teatro-matriz debe reconocer los conceptos de *teatralidad*, *teatro* y *transteatralización*.

La teatralidad es la capacidad humana de organizar la mirada de otro, de producir una óptica política o una política de la mirada. El mundo humano se sostiene en una red de miradas (lo que puede verse, lo que debe verse y lo que no puede ni debe verse), genera acción social y sostiene el poder, el mercado, la totalidad de las prácticas sociales. El teatro tardíamente se apropia de la teatralidad para darle un uso específico. El teatro propone un uso singular de la organización de la mirada que exige convivio, poiesis corporal y expectación.

Transteatralización es la exacerbación y sofisticación del dominio de la teatralidad a través del control y empleo de estrate-

Boletín de Literatura Comparada
Año XLII, 2017, 119-124.

ISSN 0325-3775

Recibido: 07/08/17 Aceptado: 18/09/17

gias teatrales, en la mayoría de los casos, para que no se perciban como tales. Para cultivar el control de la teatralidad se recurre a las estrategias y procedimientos del teatro. Políticos, pastores, abogados, docentes, se valen de los saberes y destrezas del teatro para conseguir un mayor dominio de la teatralidad social en sus campos específicos. Organizar la mirada de las vastas audiencias implica construir opinión pública, vender productos, etc. La Retórica desde la antigüedad estudió las formas de dominar la organización de la mirada del otro. En la transteatralización, el teatro borra su carácter poético y por eso hoy el teatro poético dialoga y fricciona con esa tendencia cuando utiliza, por ejemplo, escenografía computarizada, redes ópticas, digitalización, proyecciones (teatro neotecnológico), etc.

A partir de esa ampliación de teatro a teatro–matriz, se considera teatro tanto a las formas convencionales como a la narración oral, el mimo, el *stand up*, el *music hall*, las intervenciones urbanas, es decir, todas aquellas prácticas en que se verifique de manera completa o fragmentaria, continua o discontinua, la matriz de convivio + poiesis corporal + expectación. La matriz es tan abarcadora que las combinaciones internas resultan ilimitadas e incluyen los fenómenos que Dubatti define como *teatro de la liminalidad*. Los fenómenos de liminalidad son los que llevan a preguntarnos “¿es esto teatro?” Llamamos liminalidad a la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte/vida, ficción/no ficción, cuerpo natural/cuerpo poético, enunciación/representación, presencia/ausencia, convivio/tecnovivio, dramático/no dramático. Él viene sosteniendo que la tensión de campos ontológicos es uno de los atractivos más relevantes del acontecimiento teatral. Por eso ha definido al teatro como “observatorio ontológico” en su *Filosofía del teatro*. Por eso pide no identificar drama con teatro, éste es más amplio que aquél: teatro sería la suma de dramático y no dramático. Así la idea de liminalidad incluye muchos fenómenos teatrales no prototípicos ni canónicos: la magia, el circo, etc, amén de que permite redescubrir la liminalidad en el pasado, en actividades tales como las prácticas de los mimos grecolatinos y

los histriones medievales, configurándose en precuela teórica para nombrar no solo los fenómenos contemporáneos sino también los más remotos. Esta enorme conquista epistemológica, logra un gran acercamiento a la realidad del teatro y a la complejidad de sus vínculos con otras actividades humanas.

En definitiva, Dubatti propone un programa de investigación en el que se vale de las nociones de teatro–matriz, liminalidad e imaginística corporal en relación con las prácticas artísticas desde la antigüedad a nuestros días. Por eso, en el meduloso capítulo que se referencia en numerosas autoridades estudiosas de la Antigüedad y el Medioevo, entra de lleno en el teatro medieval y sus prácticas de liminalidad que, desde el novedoso concepto precuela, permite ingresar al campo teatral innúmeras prácticas que entre los siglos V al VIII no fueron consideradas “teatro”, o bien aquellas que entonces y posteriormente fueron rechazadas por impugnación moral.

La filosofía del Teatro es una filosofía de la praxis teatral en la que el pensamiento de los artistas se constituye en la base teórica de las investigaciones, articulado con el pensamiento académico. Dubatti se apropia libremente del concepto de “artista radicante”, acuñado por Nicolás Bourriaud en 2009 y aplicado por éste como atributo a los artistas plásticos, en referencia a las plantas radicantes, que, como la hiedra, sientan raíces mientras crecen y se adaptan al suelo que las recibe. El artista radicante realiza una apropiación productiva de técnicas diversas provenientes de múltiples contextos. Dubatti afianza una actitud radicante frente al teatro, no aplicando el principio radical a priori, sino reconociendo el territorio, sus detalles y accidentes. La diversidad asiste también a las trayectorias internas de los artistas que, aunque manifiestan líneas de continuidad de una obra a otra, han acentuado su dinámica de metamorfosis. Diversidad, pluralismo, multiplicidad, exigen —según él— evitar las generalidades y producir conocimiento sobre y desde lo particular, teniendo en cuenta, como dice Peter Brook, “el detalle del detalle del detalle”. Dubatti insta a desarrollar una razón pragmática, surgida de la observación del acontecimiento, de lo

Reseña

que acontece en la praxis. Destaca que solo del conocimiento del teatro concreto y particular surgirán las visiones de conjunto; opina que es época del pensamiento cartografiado y que no podemos pensar el todo sino conjuntos en territorialidad, tendencias, conexiones entre fenómenos particulares que nos permitan diseñar una cartografía radicante. Fundamentalmente considera la dramaturgia no como territorio literario sino como producción específica que surge del acontecimiento escénico, de los cuerpos produciendo estructuras rítmicas y relatos de intensidades en el espacio, como es el “teatro de estados” de Ricardo Bartís, que analiza en su recorrido desde *Postales argentinas* a *La máquina idiota*, como creador de una biopolítica alternativa a través de un trabajo de investigación, búsqueda y experimentación organizado por la rigurosa ética Bartisiana que logra configurar el espacio teatral como micropolítica generadora de libertad, sabiendo, sin embargo, que no alcanza para producir una alternativa macropolítica emancipadora.

En el capítulo siguiente Dubatti sostiene que el cuerpo del actor es el espacio de observación de liminalidad, auténtico observatorio ontológico. En él observamos acontecer tres cuerpos: el cuerpo natural/social, el cuerpo afectado y el cuerpo poético. El espectador ve vivir al actor, lo ve trabajar/representar y ve lo representado en su cuerpo. El espectador, a su vez, interactúa con el actor y configura poiesis con sus intervenciones, sea a través del silencio, la risa o el llanto, los aplausos o el rechazo. Por eso Dubatti señala una poiesis productiva, la del actor, y otra receptiva, la de los espectadores, así como una tercera convivial, que se genera en la dinámica imprevisible del convivio y lo muestra en obras argentinas como *Actriz* de Bárbara Molinari, un verdadero modelo de filosofía de la praxis actoral, como lo son también las artistas investigadoras que conforman el Grupo Piel de Lava en el espectáculo *Museo*.

En *Melancolía y manifestaciones*, Lola Arias realiza un biodrama sobre la depresión de su propia madre, donde concreta re-presentación, presentación y sentación: ese mundo como acontecimiento presente, con el que demuestra que vivimos en

postdictadura en cuanto sus consecuencias están, se prolongan. Luego Dubatti analiza *Cineastas* de Mariano Pensotti y el grupo Marea y su obra anterior, *El pasado es un animal grotesco*, para mostrar cómo el colectivo de artista ahonda las relaciones entre arte y vida entre otras valiosas búsquedas. Sigue con el trabajo escénico de Romina Paula, el de Bernardo Cappa en *Svaboda*, un novedoso drama rural que da respuesta a la teatralidad social y a la transteatralización mediática. Sigue con *Fidel, Fidel. Conflicto en la prensa*, teatro épico de Manuel Santos Iñurrieta y el bachín teatro que busca la verdad como acontecimiento histórico.

La mujer puerca de Santiago Loza, una fusión directa de “lo alto” y de “lo bajo” de notable opacidad en la narración del martirologio de una mujer humilde, le permite vislumbrar un palimpsesto de textos fundantes de la mitología cristiana. En *Café irlandés* de Eva Halac, el teatro cumple la función política de reconstruir y comprender el pasado entre la historia y la ficción. Otro exponente del nuevo teatro político lo brinda *Mecánicas* de Celina Rozenwurcel, donde también se produce un interesante juego de tensiones de género y, asimismo, entre rumor y verdad. Dubatti seguidamente analiza las conexiones del presente con el pasado teatral argentino en el espacio del Teatro Cervantes donde se dieron nuevas versiones de *El conventillo de la Paloma*, *Mateo*, *Así es la vida* y *Juan Moreira...* Como ejemplo de Teatro de los Muertos analiza *Manzi, la vida en orsaí*, que logra condensar la mitología del poeta popular. Este recorrido por los mejores espectáculos del teatro porteño de esta década, culmina con *Spam*, la ópera hablada de Spregelburg y Zyipce; obra que traza una cartografía compleja de territorialidades supranacionales y aún planetarias.

Finalmente, con la Poética Comparada como herramienta, estudia los procedimientos de la vanguardia teatral histórica (1896-1939) y de la postvanguardia en la dramaturgia de Alejandro Finzi, donde primero analiza las relaciones entre teatro y poesía y revela que el simbolismo con el que se identifica o etiqueta la obra de Finzi no proviene de los grandes referentes del simbolismo sino de su relación con la vanguardia y la

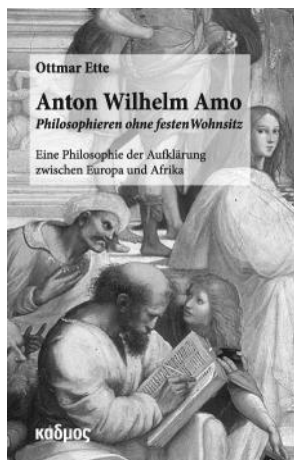
Reseña

postvanguardia en campos no solo literarios sino también musicales y plásticos. Dubatti sitúa la dramaturgia de Finzi entre tradición e innovación y considera que prolonga la productividad de la posvanguardia —Beckett, Ionesco— en el teatro de hoy. Se detiene finalmente en el análisis de la poética de *La isla del fin de siglo* y desliza la posibilidad de un libro futuro: relacionar las poéticas de Alejandro Finzi y Arístides Vargas.

Este es un libro indispensable tanto para los estudiosos del teatro como para los espectadores que deseen alcanzar relevante experticia en la nueva Epistemología teatral. El análisis de los más diversos textos espectaculares, donde Dubatti organiza su mirada sobre directores, actores y técnicos de la escena, nos hace familiarizar con el uso de técnicas investigativas del Teatro y las Poéticas Comparadas, la Filosofía del Teatro y, fundamentalmente, nos inspira su enorme pasión por el Teatro.

Nidia Burgos

Universidad Nacional del Sur



Ottmar Ette, *Anton Wilhelm Amo. Philosophieren ohne festen Wohnsitz. Eine Philosophie der Aufklärung zwischen Europa und Afrika*. Berlin: Kadmos, 2014. 169 pp. ISBN 978-3-86599-263-5.¹

Junto a la bibliografía seleccionada y a un índice de nombres, el libro de Ottmar Ette sobre el filósofo africano en tiempos de la Ilustración lleva como subtítulo la expresión "sin domicilio fijo" (*ohne festen Wohnsitz*), acuñada por el crítico alemán para designar el fenómeno de la movilidad, el desarraigo y la desterritorialización, hoy habituales en la cultura de la globalización. Desde ese ángulo es que Ette recupera la vida y la obra de esta figura singular tanto para la filosofía alemana del siglo XVIII como para la historia de los intelectuales africanos, y al hacerlo destaca en esa existencia los múltiples traslados (de África a Europa, entre varias universidades alemanas y, por último, de Europa a África) para reflexionar especialmente sobre las consecuencias intelectuales y hermenéuticas de dicha movilidad en su producción filosófica "ilustrada". Así como en el caso del escritor Amin Maalouf el foco estaba puesto en "el escribir entre varios mundos", *Zwischen Welten Schreiben*,² en el caso de Anton Wilhelm Amo se trata del filosofar entre varios mundos y desde allí considerar sus manifiestas consecuencias.

El libro ofrece once capítulos, entre los cuales tres de ellos abordan centralmente la cuestión de la identidad y de la pertenencia del filósofo de origen africano. Se trata de: "Vom

¹ La traducción del título es: *Anton Wilhelm Amo. Filosofar sin domicilio fijo. Una filosofía de la Ilustración entre Europa y África*.

² Es el título del libro de Ottmar Ette *Zwischen Welten Schreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz* (ÜberLebenswissen II). Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2005.

Philosophieren ohne festen Wohnsitz" (Acerca del filosofar sin domicilio fijo), "Afrika oder die Reise in eine unbekannte Herkunft" (África o el viaje a un origen desconocido) y el capítulo final del libro, "ZwischenWeltenSchreiben" (Escribir Entremundos).

Ette sostiene que, junto a los nombres Anton y Wilhelm, con los que había sido bautizado en 1707 en la religión evangélica, el filósofo expresamente había elegido añadir la designación latina de "Afer", es decir, "el africano" junto al apellido Amo, nombre que había sido aparentemente conservado desde Guinea por sus captores holandeses. Alrededor de la voluntad del filósofo de manifestar su doble pertenencia a través de la carta de presentación que significa el nombre, Ette discute el perfil jánico de Amo desde su propia autoconciencia: por un lado los nombres recibidos de sus "benefactores": Anton y Wilhelm, por otro el de su proveniencia. También el uso del latín en sus obras, frente al alemán, griego, hebreo, francés, inglés y holandés que hacían de él un poliglota, reafirma el impulso del filósofo por sobrepasar las fronteras circundantes de los principados alemanes para llegar con sus textos a otros espacios europeos y extraeuropeos, como lo eran las colonias.

Para explicar la presencia de Amo entre los príncipes sajones de Wolfenbüttel, Ette aborda la cuestión del tráfico de esclavos en el siglo XVIII a través de la Compañía de las Indias Occidentales, la *West-Indische Kompanie*. Junto con su hermano, Amo es raptado siendo muy niño por comerciantes holandeses desde Guinea y luego de un largo viaje por el Caribe, en el que su hermano quedó en Surinam, es regalado a los nobles de Wolfenbüttel en un gesto no inusual para la época que Ette designa como de "esclavos sin esclavitud" ("Sklaven ohne Sklaverei"). La cuidadosa educación ofrecida por los príncipes y las propias condiciones del niño "negro" lo llevaron seguramente a las puertas de la Universidad de Halle a inscribirse en 1727 para estudiar filosofía y derecho. En 1729 culminó estos estudios con un examen sobre "El derecho de los moros en Europa". Las reseñas de *De iure Maurorum in Europa* en la época dan cuenta del contenido, es decir la situación jurídica de "libertad" o "sometimiento" de los moros o negros en el continente. Por otra parte el texto de esta disertación hasta ahora nunca ha sido hallado, si es que por otra parte alguna vez llegó a ser impreso. Ette concluye señalando la precariedad legal de la posición del

propio Amo, quien había sido deportado a Europa en el marco del colonialismo institucionalizado, unido a una esclavización masiva.

Sin embargo Amo eligió en lo sucesivo otros temas filosóficos, en lugar del que le tocaba tan de cerca, temas que eran de la agenda de la Ilustración contemporánea, con el objetivo de lograr un lugar como docente en la universidad de la época. Con estos planes volvió a inscribirse en la Universidad de Wittenberg en 1730; al poco tiempo obtuvo allí el reconocimiento de Magister en Filosofía y Artes liberales y preparó una disertación inaugural sobre la relación entre el cuerpo y el alma, partiendo del dualismo entre lo material y lo inmaterial que le valió en 1734 el título de “magister legens”: con ello quedaba habilitado para ejercer la docencia universitaria.³ En razón de virulentas disputas académicas entre distintas facciones religiosas (pietistas y racionalistas), Amo eligió volver a Halle, desarrollarse en dicha universidad como docente y hacer crecer al mismo tiempo su obra filosófica. En 1738 concluyó el *Tractatus de arte sobre et accurate philosophandi*, donde se movió principalmente en el terreno de la lógica. De esta obra, Ette destaca que en el campo de los cruces entre filosofía y teología, Amo reconoce la existencia de tantas teologías como ofrece la diversidad de los pueblos, sin ningún tipo de desvalorización frente a la cristiana. Otro aspecto que sobresale en el discurso de Amo es la simultaneidad de diversos puntos de vista y, de allí, el pensamiento, el filosofar sobre la base de las diferencias tanto dentro como fuera de la ortodoxia occidental. La última estación en la universidad alemana la cumple en Jena, donde desarrolla tareas docentes hasta comienzos de 1750, con el registro de algún episodio sórdido a su nombre que linda con la calumnia y el racismo.

La interpretación que Ette propone que la vuelta al África del filósofo es desconcertante, ya que a primera vista, y según la tradición crítica que lo había abordado, el último viaje de Amo se corresponde perfectamente con el diseño “odiseico” del retorno al hogar, a la patria de origen, cuando no del hijo pródigo. Sin embargo Ette deconstruye paso por paso este circuito para poner de relieve la ausencia por parte de Amo de recuperaciones:

³ Se trata de *Dissertatio inauguralis philosophica de humanae mentis APATHEIA seu sensionis ac facultatis sentiendi in mente humana absentia et earum in corpore nostro organico ac vivo praestantia*. Wittenberg: Schlomacher 1734.

recuperación de una lengua o lenguas africanas, así como de una cultura y aun vida cotidiana que le era extraña absolutamente luego de cuarenta años de vida en Europa. De allí que Ette sostenga que “el filósofo emprendió un viaje hacia un origen en gran medida desconocido para él mismo” (“Der Philosoph trat eine Reise in eine ihm selbst weitgehend unbekannte Herkunft an”) (149). Lo que ha quedado de esa última etapa de su vida parte del propio relato oral, recogido por un viajero circunstancial: existencia solitaria, cambio de lugar, consideración social y destino final en una fortaleza holandesa.

Anton Wilhelm Amo, se pregunta finalmente Ette, ¿fue un filósofo africano o un integrante más de la historia intelectual alemana de la Ilustración? Al negar ambas opciones, también lo hace respecto de la simple adición de ambas aseveraciones, para optar por la caracterización a través del movimiento: el vaivén entre tradiciones, culturas y lenguas que no se dejan reducir a una única perspectiva ni pertenencia. Deshecha Ette la determinación de una pertenencia o patria para Amo: la problemática existencia universitaria en Alemania preludia la partida final hacia otro destino ajeno e incierto. Su filosofía, cruzada por los múltiples puntos de vista constitutivos de la inexistencia de un enclave vital único, es la que puede denominarse “sin domicilio fijo”, ya que hasta la lengua escogida por Amo —el latín— no estaba atada en la época a ningún lugar ni territorio. Además, parte de la admiración que genera el filósofo negro se desprende de su tenacidad y perseverancia para avanzar, a través de las condiciones más difíciles de esclavitud y marginación, en un pensamiento propio, sereno y objetivo.

La bibliografía de múltiple procedencia ya existente manifiesta la fascinación por Amo el africano desde comienzos del siglo XX. El libro de Ottmar Ette es capaz de proponer las claves de dicha fascinación en el marco de una mirada transcultural que no resulta anacrónica, sino, por el contrario, tan prospectiva como la vida y la obra del filósofo negro.

Lila Bujaldon de Esteves
Universidad Nacional de Cuyo/CONICET
lilabujaldon@gmail.com



Valeria Mozzoni, *Teatro tucumano y cultura española: entre dramaturgos y puestas escénicas*. Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Colección Tesis, 2015. 223 pp. ISBN 978-950-554-962-7.

Entre las contribuciones más relevantes de la Teatología argentina al Teatro Comparado —disciplina con treinta años de estudios sistemáticos en el país y ya extendida a toda la cartografía universal nacional—, hay

que destacar el libro de Valeria Mozzoni *Teatro tucumano y cultura española: entre dramaturgos y puestas escénicas*, resultado de su tesis doctoral en Letras (Orientación Literatura), defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. Mozzoni se pregunta por la potencia de la conexión entre la cultura hispánica y el campo teatral tucumano contemporáneo. Rastrea las raíces de esa relación en el pasado (la presencia de compañías españolas en gira por las provincias y las expresiones de los grupos de aficionados españoles en Tucumán) y articula un complejo corpus de análisis en seis áreas vinculadas a manifestaciones escénicas del siglo XXI, en la capital y otros diversos centros de la provincia: clásicos de los Siglos de Oro; adaptaciones teatrales de la novela *Don Quijote*, de Miguel de Cervantes; obras de Federico García Lorca; la tradición barroca en tres puestas de tema religioso; espectáculos de zarzuela, música y danzas españolas; obras del dramaturgo español contemporáneo Juan Mayorga.

En el apartado “Acerca de la hispanidad del corpus” (pp. 28-32), Mozzoni reflexiona sobre la identidad multicultural de Tucumán —tanto en su historia como en su presente— y afirma lo siguiente:

No podemos soslayar nuestra ascendencia occidental y, más aun, hispánica. Al haber sido colonizados por las potencias europeas que orgullosamente detenta-

Reseña

ban su posición privilegiada de occidentales frente a orientales, pasamos a ser parte de ese mundo dividido, como una suerte de 'occidentales subalternos' pero occidentales al fin. Así, se nos impusieron, entre otras cosas, el idioma, una historia universal de la que no formábamos parte y una manera de ver el mundo (p. 28).

A partir del reconocimiento de esa matriz cultural ancestral y vigente en la contemporaneidad, Mozzoni propone un análisis decolonial, de base teórica y metodológica en la Sociosemiótica y la Poética, que observa las apropiaciones, transculturaciones y reescrituras que la cultura tucumana contemporánea, en su complejidad, opera sobre aquellos legados. En términos de la teórica Zulma Palermo, desempeña un "regionalismo crítico" para el que se vale de conceptos teatrológicos específicos para pensar las conexiones interculturales: adaptación, traducción, transducción, puesta en escena, escritura escénica. No se trata de priorizar la influencia española ni de reconocer en las prácticas tucumanas una "esencia" de lo hispánico, sino de observar cómo los procesos de territorialización en la cultura tucumana se absorben y transforman en complejas relaciones interculturales (atravesadas a su vez por otros componentes de otros orígenes culturales) y de proponer una identidad pluriversa, polifónica, heterogénea. A través de Elizabeth Jelin, Mozzoni sostiene que "la memoria tiene un papel altamente significativo como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades (2002: 9-10)". Y agrega, todavía citando a Jelin, que "[e]n el marco de esa memoria común —espacio de la cultura— la memoria hispánica se destaca como una de las memorias compartidas, superpuestas, producto de interacciones múltiples, encuadradas en marcos sociales y relaciones de poder (Jelin, 2002: 22)". "Estas múltiples memorias", concluye Mozzoni, "hacen que nuestra identidad se dibuje sobre contradicciones, encuentros y desencuentros" (p. 29).

En primer lugar, Mozzoni trabaja dos puestas de clásicos áureos realizadas en San Miguel de Tucumán por teatristas de esa ciudad: *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, dirección de Ricardo Salim (Sala Orestes Caviglia, 2000) y *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, dirección de María Angélica Robledo, quien firma con el nombre artístico María Marías

(Compañía Teatro del Ángel, 2003, en los jardines de la Casa Histórica de la Independencia). Luego se detiene en dos espectáculos que circularon por Tucumán en 2005 pero provienen de teatristas de Salta y de Catamarca: *Quijote Títeres*, del Grupo La Faranda (Salta), ofrecido en distintas escuelas tanto de la capital como de otras ciudades y pueblos de la provincia, y *Don Quijote*, puesta de la Comedia Municipal de Catamarca, realizada en el Parque 9 de Julio en el marco de la Fiesta Regional del Teatro Región NOA del Instituto Nacional del Teatro. De esta manera, Mozzoni no solo piensa el teatro de Tucumán (hecho por agentes radicados en la territorialidad tucumana), sino también el teatro de la región noroeste que se presenta en la capital tucumana. Sin duda San Miguel de Tucumán es el campo teatral de mayor desarrollo de la región, si se lo considera comparativamente con los centros teatrales de las provincias de Jujuy, Salta y Catamarca.

Luego es el turno de la presencia de la obra de Federico García Lorca, a través de *Doña Rosita la soltera*, dirección de Oscar Barney Finn (2006, Teatro San Martín, por el Teatro Estable de la Provincia, con producción del Gobierno de Tucumán y el Teatro Nacional Cervantes), y de *La casa de Bernarda Alba*, dirección de Mariano Quiroga Curia, por el Grupo Gente Común, de la cárcel de mujeres Instituto de Rehabilitación Santa Esther (Unidad N° IV, Banda del Río Salí), en el marco del proyecto Nuevos Territorios de Expresión dedicado a instituciones de encierro (presentado en 2010 en el Teatro Alberdi, en capital). Mozzoni estudia, además, dos espectáculos basados en textos de Lorca (no sólo en su teatro): *¡...dejad el balcón abierto!*, dirección de María Angélica Robledo (María Marías) en 2004, y *Federico*, dirección de Naira González (2006).

En el apartado de "teatro de tema religioso", Mozzoni se detiene en tres expresiones de teatro liminal conectadas con la fiesta popular y el rito cristiano, realizadas en 2005 en ocasión de la Semana Santa y la Pascua de Resurrección: *La Pasión*, puesta que se viene montando en Tafí del Valle, en los Valles Calchaquíes, desde hace veinte años, *Vida y Pasión de Dios Hombre*, que se lleva a cabo por décimo tercer año en el Parque 9 de Julio de San Miguel de Tucumán y *La Resurrección. El testimonio de Cristo*, en el frontispicio de la Honorable Legislatura de Tucumán. Es este uno de los apartados más valiosos del libro, ya que está todavía pendiente en los estudios teatrales

Reseña

argentinos el reconocimiento de estos espectáculos que provienen del “largo teatro medieval” y constituyen una tradición en diversos puntos del país. Mozzoni analiza, inmediatamente después, expresiones del teatro musical: las zarzuelas *Luisa Fernanda* (2004, Teatro San Martín, dirección teatral de Rolo Andrada) y *La verbena de la Paloma* (2007, Teatro San Martín, dirección general de Jorge Lhez). Finalmente, estudia dos puestas de un dramaturgo contemporáneo, Juan Mayorga: *El chico de la última fila* (2007-2008, Círculo de la Prensa) y *Hamelin* (2011, bar cultural El árbol de Galeano), ambas con dirección de Leonardo Goloboff.

En el prólogo, el especialista en teatro tucumano Juan Antonio Tríbulo (quien figura en el volumen, además, tanto en las citas por sus aportes en calidad de investigador como por su trabajo como actor) destaca la rigurosidad teórica con que Mozzoni abarca un espectro tan diverso de manifestaciones escénicas, del teatro de sala a la fiesta en espacios abiertos, del elenco profesional al integrado por presidiarias, y cómo las vincula a la materia hispánica. Coincidimos con su valoración. Un detalle importante es que el volumen incluye un dossier con reproducciones en color de programas de mano, afiches y documentos de las puestas analizadas. Y hay que destacar la riqueza de las conclusiones (pp. 209-216), en las que Mozzoni desglosa los diversos aspectos que implica la afirmación inicial: “Tucumán, límite extremo-sur de la cultura andina, con fuerte arraigo en la conformación de la identidad de la Región NOA, mantiene intensamente la tradición hispánica en su sistema identitario” (p. 209). *Teatro tucumano y cultura española: entre dramaturgos y puestas escénicas* es una contribución fundamental a la cartografía de los “teatros argentinos” e invita, como modelo de práctica investigativa, a realizar estudios semejantes en otros centros y regiones de la Argentina.

Jorge Dubatti

Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires
jorgeadubatti@hotmail.com

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO

Belén Bistué es Doctora en Literatura Comparada por la Universidad de California, Davis. Se desempeña como Investigadora Adjunta del CONICET, con sede de trabajo en el Centro de Literatura Comparada de la Universidad Nacional de Cuyo, y como Profesora Adjunta de Literatura Inglesa y Norteamericana en dicha universidad. Se especializa en el campo de la Historia de la Traducción, con énfasis en el estudio de prácticas traductoras colaborativas y multilingües utilizadas en Europa renacentista e Hispanoamérica colonial. Es autora del libro *Collaborative Translation and Multi-Version Texts in Early Modern Europe* (Ashgate, 2013; Routledge, 2016) y co-editora de la colección de ensayos *Disobedient Practices: Textual Multiplicity in Medieval and Golden Age Spain* (Juan de la Cuesta, 2014). Sus trabajos también incluyen publicaciones sobre la historia de la traducción de la poesía de Shakespeare al español.

Lila Bujaldón de Esteves es Doctora en Letras, Profesora de Literatura Alemana y Austriaca en la Universidad Nacional de Cuyo y miembro de la Carrera del Investigador Científico del CONICET. Dirige el Centro de Literatura Comparada de la UN Cuyo y su publicación, el *Boletín de Literatura Comparada*. Ha sido presidenta de la Asociación Argentina de Germanistas (2006-2008) y de la Asociación Argentina de Literatura Comparada (2005-2007) y también se ha desempeñado como vicepresidente de la misma (2014-2017). Sus campos de investigación incluyen las interrelaciones culturales argentino-germanas, la literatura de exilio, la historia de la Germanística, la imagología y la producción escrita de viajeros argentinos al Japón. Ha publicado libros y artículos sobre estos temas en revistas nacionales e internacionales.

Marcelo Burello es Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires, donde actualmente se desempeña como investigador y docente en las Facultades de Filosofía y Letras y Ciencias

Sociales. Ha recibido becas del DAAD y de la Universidad de Buenos Aires. Sus áreas de investigación incluyen la teoría literaria, los estudios comparatistas y la historia de la estética, y es autor de los libros *Gilgamesh, o del origen del arte* (2013) y *Atenas y Jerusalén. Perspectivas, Itinerarios, Debates* (2015).

Nidia Burgos es Doctora en Letras por la Universidad Nacional del Sur y se desempeña como Profesora de Literatura Latinoamericana y Literatura Argentina en dicha institución, donde también dirige la editorial universitaria EDIUNS. Es Miembro del Consejo Asesor de GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano) de la Universidad de Buenos Aires y presidió la Asociación Argentina de Teatro Comparado entre 2005 y 2007. Ha publicado libros y artículos de investigación literaria, es autora del poemario *La miel y la ceniza* y ha integrado la antología *A contraluz* del Salón Literario “Mario laquinandi”.

Jorge Dubatti es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como investigador, docente y director del Instituto de Artes del Espectáculo. Coordina el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) en el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini y es fundador y director de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, así como Director General del Aula de Espectadores de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Sus aportes a la teatrología incluyen sus propuestas teóricas sobre Filosofía del Teatro, Teatro Comparado y Cartografía Teatral, disciplinas en las que ha sido pionero. Entre sus numerosas publicaciones, figuran sus libros *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, *Del Centenario al Bicentenario: Dramaturgia. Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010*, *Cien años de teatro argentino y Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*, así como sus ediciones del teatro de Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Rafael Spregelburd, Daniel Veronese, Alejandro Urdapilleta y Alberto Vacarezza, entre otros.

Marilyn Miller es Profesora Asociada de estudios caribeños y latinoamericanos en la Facultad de Español y Portugués de la Universidad de Tulane, en Nueva Orleans. Su investigación se enfoca en los discursos sobre esclavitud y raza, en la cultura popular, los estudios interamericanos y la traducción. Es autora de *Rise and Fall of the Cosmic Race: The Cult of Mestizaje in Latin America* (University of Texas Press, 2004) y editora de *Tango Lessons: Movement, Sound, Image, and Text in Contemporary Practice* (Duke University Press, 2014). Ha publicado sobre literatura y cultura cubana, y en especial sobre el poeta-esclavo Juan Francisco Manzano y sobre la relación entre poesía y emancipación en Cuba y Estados Unidos. Actualmente trabaja en un libro sobre colaboraciones cubano-argentinas antes y después de Ernesto “Che” Guevara, proyecto para el cual ha recibido una beca de la Comisión Fulbright.

Christoph Rodiek. Profesor en el Instituto de Literaturas Románicas de la Technische Universität Dresden. Su carrera de investigación se ha enfocado en el estudio de la Literaturas Española e Hispanoamericana desde una perspectiva comparatista. Es autor de numerosas publicaciones, entre las que se encuentran *Del cuento al relato híbrido. En torno a la narrativa breve de Camilo José Cela* (2008) y *Untersuchungen zur spanischen Kurzgeschichte der Gegenwart 1980–2010* (2012).

Melisa Stocco es Becaria Doctoral de CONICET y miembro del Centro de Literatura Comparada de la Universidad Nacional de Cuyo. Ha recibido becas del DAAD y el Goethe Institut. Su área de investigación es la autotraducción, específicamente en el campo de la literatura indígena contemporánea. Ha publicado diversos artículos en revistas especializadas de España, Italia, Chile, Colombia, Argentina y Estados Unidos sobre temáticas tales como las motivaciones de la autotraducción en autores indígenas, el rol de la autotraducción en las literaturas menores, la narración del yo y las representaciones del territorio, las prácticas post-monolingües en la literatura mapuche, entre otras.

ÍNDICE

EDITORIAL

Lila Bujaldón de Esteves	7
--------------------------------	---

ARTÍCULOS

Del arte a la narración gráfica: Hieronymus Bosch (el Bosco) y Francesc Capdevila (Max) [On the Art of Graphic Narration: Hieronymus Bosch (El Bosco) and Francesc Capdevila (Max)] Christoph Rodiek	11
---	----

La bella y pérfida Albión. Notas sobre la germanización de la estética británica en el siglo XVII. [The Beautiful and Perfidious Albion. Notes on the Germanization of British Aesthetics in the 18 th Century] Marcelo G. Burello	35
---	----

Estrategias multilingües en algunas traducciones de Shakespeare al castellano (los casos de Miguel Ángel Montezanti, Alfredo Michel Modenessi y Nicanor Parra). [Multilingual Strategies in Spanish Translations of Shakespeare (The Cases of Miguel Ángel Montezanti, Alfredo Michel Modenessi, and Nicanor Parra)] Belén Bistué	67
---	----

Movimiento y estasis en los viajes interamericanos de José Martí [Movement and Stasis in the Inter-American Travels of José Martí] Marilyn Miller	83
---	----

ENTREVISTA

La autotraducción en la poesía mapuche contemporánea. Entrevista a la autora Liliana Ancalao por Melisa Stocco	109
--	-----

Índice

RESEÑAS

- Nidia Burgos. Dubatti, Jorge. *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel, Colección Textos Básicos, 2016. 192 pp. ISBN 978-987-1155-99-6. 119
- Lila Bujaldón de Esteves. Ottmar Ette, *Anton Wilhelm Amo. Philosophieren ohne festen Wohnsitz. Eine Philosophie der Aufklärung zwischen Europa und Afrika*. Berlin: Kadmos, 2014. 169 pp. ISBN 978-3-86599-263-5. 125
- Jorge Dubatti. Valeria Mozzoni, *Teatro tucumano y cultura española: entre dramaturgos y puestas escénicas*. Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Colección Tesis, 2015. 223 pp. ISBN 978-950-554-962-7. 129
- COLABORADORES DE ESTE NÚMERO** 133