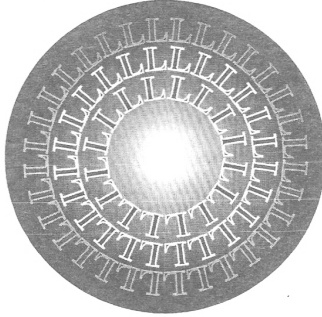


ISSN 0325-3775



Boletín de Literatura Comparada



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



EDIFYL

Año XLI
2016

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. XLI, 2016 Mendoza (Argentina) ISSN 0325-3775



©2016 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, elguet@gmail.com, mbbistue@gmail.com

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. XLI, 2016

136 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 con referato, abierta a la publicación de trabajos comparatistas escritos por especialistas del país y el extranjero. Se encuentra indexado en el Catálogo 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 journal open to the publication of original research in the field of comparative literature by national and international specialists. It is indexed in the Latindex Catalog, 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. XLI, 2016 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)

Secretarías de Redacción

Lía Mallol (U. N. de Cuyo, Argentina)

Paula Simón (CONICET / 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

Claudia Garnica de Bertona, U. N. de Cuyo

Melisa Stocco, CONICET

Mara Troiano de Eche garay, U. N. de Cuyo

EDITORIAL

Para adherirnos a los innumerables homenajes organizados en el año 2016 por el cuarto centenario de la muerte de William Shakespeare abrimos el volumen 41 con un original aporte de su más reconocido traductor actual en lengua castellana, Ángel Luis Pujante. La polifacética tarea de un traductor tiene entre sus ganancias el conocimiento exhaustivo y puntual de los textos a que ha dedicado sus desvelos y es así que el traductor español pone la lupa sobre un personaje shakesperiano, Tersites, en el marco de la galería homérica que le aseguró su pervivencia de una vez para siempre.

Así como Ángel Luis Pujante recorre uno de los caminos más tradicionales y atrayentes de la Literatura Comparada, la así llamada temalogía literaria, el artículo de Ricardo Ibarlucía se mueve en otro capítulo propio de la disciplina: el de la búsqueda de los intercambios y los intermediarios que explican fenómenos estéticos extendidos y todavía vigentes, como es el caso de las vanguardias en Europa y en Latinoamérica. De una forma más puntual, Nora Sforza pone en relación una de dichas vanguardias europeas, el futurismo, con uno de los productos culturales más peculiares de la Argentina, el tango.

Los enfoques de la recepción, de tan probada productividad en los estudios literarios de las últimas décadas, establecen un puente entre las penosas experiencias concentracionarias y testimoniales de ambos lados del Atlántico en el siglo XX a través de un autor y texto canónicos como nos lo brinda la obra de Primo Levi en la contribución de Paula Simón a este número 41 del *Boletín de Literatura Comparada (BLC)*.

Luego de un viaje temporal desde los textos homéricos a la narrativa actual, les hemos propuesto uno transfronterizo de la cultura entre Francia y Alemania, de la mano del surrealismo, para luego abordar otro transoceánico, desde Italia hasta la Argentina y Mendoza. Con este marco local María Troiano se dedica a la novela *El tiempo diablo del Santo Guayama* del mendocino Rolando Concatti para reflexionar sobre los problemas de la novela histórica, con los que se enfrentó ya en su época el escritor italiano Alejandro Manzoni en su más célebre obra.

Ciertamente, la temalogía, la recepción, los intermediarios y la reflexión sobre los géneros y sus tradiciones constituyen algunos de los caminos epistemológicos comparatistas a nuestro alcance para desplazarnos hacia diversas aventuras intelectuales

con certeras expectativas de éxito. Partiendo de este mismo gesto y premisa, las próximas XII Jornadas Nacionales de Literatura Comparada, a realizarse en la Universidad de Córdoba entre el 27 y el 30 de julio de 2017, eligieron como lema “Cruzando las fronteras”, el cual tiene en cuenta sobre todo el fluido y creciente mundo coetáneo signado por la comunicación y los contactos culturales. Los invitamos conocer a la institución organizadora que nos convoca, la Asociación Argentina de Literatura Comparada, cuya página es <https://aaliteraturacomparada.wordpress.com>.

En el 2016, el órgano bibliográfico de la ICLA/AILC (International Comparative Literature Association / Association Internationale de Littérature Comparée) publicó la reseña “Uptading a Tradition: Comparative Literature Studies in Argentina”, dedicada a los últimos números del *BLC* y en cuya última frase se resumen los objetivos de nuestra revista: “The mandate of the *BLC* lies in connecting different cultures and in disseminating literary works outside their narrow space, time, medium and language” [El *BLC* tiene como misión conectar diferentes culturas y promover obras literarias más allá de sus acotados espacios, tiempos, medios y lenguas].¹ Para seguir cumpliendo con este cometido, aspiramos a brindarles desde el año 2017, junto a la habitual edición anual, dos números en formato electrónico, para poder albergar todas las propuestas interesantes y enriquecedoras que constantemente nos hacen llegar.

Lila Bujaldón de Esteves

¹ Marcelo Burello, “Uptading a Tradition. Comparative Literature Studies in Argentina”, *Recherche Littéraire / Literary Research* 32 (2016): 149-152

ARTÍCULOS

EL TROILO Y CRÉSIDA DE SHAKESPEARE. EL PAPEL DE TERSITES Y LA DEGRADACIÓN DEL MITO DE TROYA¹

Ángel-Luis Pujante
Universidad de Murcia
apujante@um.es

Resumen

La Iliada presenta el mito de Troya en un característico estilo épico: los personajes principales son héroes y merecen respeto y admiración. Sin embargo, este tono homérico desaparece en las sucesivas versiones de la historia, que en la Edad Media se reescribe con nuevos temas como el de Troilo y Crésida, el cual a su vez queda abierto a un tratamiento ambiguo. Shakespeare, que toma de las versiones medievales esta historia amorosa, da un paso más en la degradación del mito de Troya con su particular tratamiento de la alcahuetería de Pándaro, las rencillas internas de los guerreros griegos, el antiheroísmo de Aquiles y, muy especialmente, con la presentación del que tal vez sea su personaje más grosero y mordaz: Tersites. Sobre él y su papel en este drama se ha escrito bastante, pero apenas se ha observado que, aunque en la Iliada sea un personaje muy fugaz, tiene en ella un papel significativo que Shakespeare parece haber captado y desarrollado extensamente en su Troilo y Crésida. Examinar y explicar la naturaleza y función del Tersites de Homero y su desarrollo en Shakespeare es el objetivo de este artículo.

Palabras clave: Shakespeare; Troilo y Crésida; crítica literaria; literatura comparada; uso de fuentes.

Boletín de Literatura Comparada
Año XLI, 2016, 11–26.

Recibido: 03/06/16 Aceptado: 12/09/16

ISSN 0325-3775

Abstract

Shakespeare's Troilus and Cressida, the Role of Thersites and the Degradation of the Troy Myth

The myth of Troy is presented in the Iliad in a characteristic epic style: the main characters are heroes and deserve respect and admiration. However, this Homeric tone disappears in subsequent versions of the story, which is rewritten in the Middle Ages with new subjects like that of Troilus and Cressida, which in turn is open to ambiguous treatment. Shakespeare, who borrows this love story from the medieval versions, takes a step further in the degradation of the Troy myth through his treatment of Pandarus' pimping, the inner strife among the Greek warriors, Achilles' antiheroism and, very particularly, through the presentation of what is probably his grossest and most scathing character: Thersites. A good deal has been written on him and his role in this play, but it has scarcely been noted that, despite being a fleeting character in the Iliad, he has significant role in it which Shakespeare seems to have grasped and developed extensively in his Troilus and Cressida. The aim of this article is to examine and explain the nature and function of Homer's Thersites and his development in Shakespeare.

Keywords: *Shakespeare; Troilus and Cressida; literary criticism; comparative literature; use of sources.*

I

Hacia 1825, Manuel Herrera Bustamante, el primer español que escribió sobre el *Troilo y Crésida* de Shakespeare, hizo la siguiente observación:

Yo no se que juicio haria Shakespear del poema de Homero cuando compuso esta comedia ó tragico-media, pues no es creible que si el hubiera apreciado

en lo que vale aquella incomparable producción del entendimiento humano, no se hubiera jamás atrevido a convertir en personajes dramáticos y de mala especie los caracteres singularmente heroicos del Padre de la poesía. No se si Shakespear se propuso ridiculizar los personajes de Homero; pero de todos modos el ridículo recae sobre su extravagante composición.

(Pujante 2001: 94)

Herrera y otros no sabían que entre la *Iliada* y *Troilo y Crésida* mediaron versiones antiépicas de la historia troyana que determinarían el tratamiento satírico de Shakespeare. Dejando aparte el Ciclo Épico propiamente dicho (es decir, los poemas no homéricos), las narraciones de Dictis Cretense y de Dares Frigio que aparecieron en los siglos IV y VI, respectivamente, influyeron en el carácter que se dio a la guerra de Troya en la Edad Media. En efecto, las versiones medievales presentan la contienda como un conflicto entre mortales sin ninguna intervención de los dioses y abundan en detalles cotidianos que dan a las historias más realismo que la *Iliada*. Por tanto, los personajes ya no aparecen como divinos o semidivinos: Aquiles es ahora un amante afligido y Ulises, un intrigante despreciable.

Algunas de estas versiones medievales (Chaucer, Caxton, Lydgate) están generalmente aceptadas como las fuentes del *Troilo y Crésida* de Shakespeare (1601-1602), sobre todo en lo que respecta a la historia de los jóvenes amantes y a algunos personajes principales a ambos lados de las murallas de Troya. Sin embargo, el personaje de Tersites, que no figura en estas versiones, aparecía en el libro II de la *Iliada* en un breve incidente interrumpido brutalmente por Ulises. Basándose en esta presencia y en otros aspectos, algunos críticos y editores no han dudado de que Shakespeare hubiera conocido y utilizado la obra de Homero. J.S.P. Tatlock sugirió que Shakespeare podría haber usado cualquiera de las ocho traducciones en latín o en francés de todo el poema o parte de él (1915: 742). En su compilación de

*El Troilo y Crésida de Shakespeare.
El papel de Tersites y la degradación del mito de Troya*

fuentes shakespearianas, Geoffrey Bullough (1966) incluyó como fuente probable la traducción parcial de la *Ilíada* realizada por George Chapman, publicada en 1598. G. K. Hunter (1977) opinaba que el *Troilo y Crésida* de Shakespeare se explica, al menos en parte, como resultado del “shock” que experimentó al leer a Homero alguien que sólo conocía las historias medievales de Troya. En cambio, Robert Kimbrough ya había apuntado que Shakespeare pudo conocer la *Ilíada* tan sólo indirectamente. Hablando de Tersites, observó que su presencia en Homero, aunque breve, era lo bastante fuerte como para asegurarle un lugar en los libros latinos de Retórica como ejemplo del detractor regañón y recordó que los isabelinos lo equiparaban con “a rhetorical mode of violent railing” [una modalidad retórica de la invectiva violenta] (1964:173). Añadamos que Shakespeare también podría haber descubierto al personaje de Tersites en las *Metamorfosis* de Ovidio, en cuyo libro XIII Ulises confirma el relato del incidente de Tersites tal como aparece en el libro II de la *Ilíada*.

Sin embargo, hay más razones para creer que Shakespeare había leído y utilizado la epopeya homérica que para negarlo. En su edición de *Troilo y Crésida*, Kenneth Palmer estima que nuestra opinión sobre el alcance de la deuda de Shakespeare con la *Ilíada* está condicionada por nuestra idea de la traducción que manejase. Palmer observa que hay una serie de detalles que confluyen y cobran peso en Shakespeare por estar ya presentes en la *Ilíada* traducida por Chapman (Shakespeare, 1982: 36). Aparte de otros paralelismos verbales, Palmer señala algunos de los que se refieren a Tersites. Dos de ellos parecen resonar en las palabras del propio personaje:

... whose ravenlike voice a tuneless jarring kept.
(Homero/Chapman)²

[... cuya voz de cuervo emitía un chirrido disonante.]

Ángel Luis Pujante

I would croak like a raven: I would bode.

(*Troilus*, 5.2.197-198)³

[Graznaría como un cuervo; haría de agorero.]

The filthiest Greeke that came to *Troy*.

(Homero/Chapman)

[El griego más inmundo que llegó a Troya.]

I am a rascal, a scurvy railing knave, a very filthy rogue.

(*Troilus*, 5.4.27-28)

[Soy un pícaro, un ruin maldiciente, un granuja inmundo.]

Los demás paralelismos podrían ser aún más significativos. En Shakespeare, Tersites aparece por primera vez en 2.1, pero Agamenón y Néstor lo mencionan antes en 1.3, una escena centrada en el primer debate del campamento griego, en el cual no está presente Tersites. Al estar ausente, no puede, claro está, dirigirse a los generales y protestar contra la guerra como hace en Homero, pero en Shakespeare la referencia que hace Agamenón a Tersites en esta escena parece un eco de su presencia en la *Iliada* según la versión de Chapman:

... when rank Thersites opes his mastic jaws ...

(*Troilus* 1.3.73)

[... cuando abre las quijadas el soez Tersites ...]

... who in his ranke mind copy had of unregarded wordes

(Homero/Chapman)

[... cuyo espíritu soez abundaba en palabras groseras ...]

Igualmente, el comentario de Néstor sobre Tersites en esta misma escena podría estar basado en la *Iliada* de Chapman:

*El Troilo y Crésida de Shakespeare.
El papel de Tersites y la degradación del mito de Troya*

— ... whose gall coins slanders like a mint—
To match us in comparison with dirt;

(*Troilus* 1.3.193-194)

[—cuya hiel inventa calumnias sin parar—
lo pone a compararnos con la mugre;]

... that rashly and beyond all rule us'd to oppugne the
Lords [...]

against the state of Agamemnon he would rayle.

(Homero/Chapman)

[...que con vehemencia y sin decoro atacaba a los
señores (...)]

renegaba contra la majestad de Agamenón.]

Palmer también señala detalles verbales en Shakespeare que podrían ser un eco de otros tantos en la versión de Chapman. Así, el “tuneless jarring” [chirrido disonante] de Tersites podría haberle sugerido a Shakespeare el comentario de Agamenón sobre la ausencia de música en este personaje (1.3.74). A este respecto, no parece haberse observado que, en esta escena de Shakespeare, cuando Agamenón anima a Ulises a dar su opinión, lo hace como si quisiera tranquilizarlo, asegurándole que no hay presente ningún Tersites que pueda ofenderlo:

Speak, Prince of Ithaca; and be't of less expect
That matters needless, of importless burden,
Divide thy lips, than we are confident,
When rank Thersites opes his mastic jaws,
We shall hear music, wit and oracle.

(*Troilus* 1.3.70-74)

[Habla, príncipe de Ítaca; y nadie espere
que asunto alguno inútil o trivial
salga de tus labios, como bien sabemos

que, cuando abre las quijadas el soez Tersites,
no oímos ni música, ni ingenio, ni oráculo.]

Esta precisa referencia a Tersites por parte de Agamenón puede ser un eco deliberado de la asamblea homérica, lo cual apoyaría la tesis de que Shakespeare había leído a Homero y se había basado en él para crear su Tersites. Ahora bien, si contextualizamos todas estas alusiones a un personaje socialmente inferior que no está presente en la asamblea de los jefes griegos ni aún ha aparecido en escena, comprobaremos que todas ellas *están fuera de lugar y son totalmente prescindibles en el marco del debate*. Si las vemos retrospectivamente, podemos deducir que Shakespeare las ha insertado para anunciar a un personaje al que va a darle un notable papel en la obra.

II

Los paralelismos verbales citados sugieren que, efectivamente, Shakespeare leyó la *Ilíada* en la versión de Chapman y que la epopeya homérica fue la fuente de su Tersites. Ahora bien, ¿cómo utilizó a este personaje homérico? Antes de dar una respuesta, habría que preguntarse cómo Homero presenta a su Tersites y qué pudo ver Shakespeare en él y en su conducta que le llevara a dar tanta presencia a quien aparece tan fugazmente en la epopeya griega. En el marco de los estudios shakespeareanos no parece que se hayan planteado estas preguntas o que se haya preguntado y respondido adecuadamente qué significado puede tener en Homero el incidente mismo de Tersites. En la introducción a su excelente edición de *Troilo y Crésida*, David Bevington sólo dice que la *Ilíada* denuncia la insubordinación en Tersites (Shakespeare 2001: 21). Pero, ¿es cierto que la denuncia? Es decir, ¿insertó Homero el brevísimo incidente de Tersites en su largo poema sólo para denunciar la insubordinación? Examinemos en primer lugar lo que otros han dicho a este respecto, sean helenistas o estudiosos de la literatura en general.

*El Troilo y Crésida de Shakespeare.
El papel de Tersites y la degradación del mito de Troya*

Empecemos por los detalles del incidente en Homero — un incidente, precisemos, que ocupa sólo sesenta y tres versos en una traducción inglesa que llega a los quince mil—. El conflictivo personaje se opone agriamente a la continuación de la guerra y es reprendido y golpeado severamente por Odiseo (Ulises) para risa y alegría de todos los presentes. Además de ser un guerrero sin rango, desvergonzado e insolente, es sumamente feo y deforme. En la traducción de Chapman es descrito así:

The filthiest Greeke that came to *Troy*: he had a goggle eye:
Starcke-lame he was of eyther foote: his shoulders were contract
Into his brest and crookt withall: his head was sharpe compact,
And here and there it had a hayre.

[El griego más inmundo que llegó a Troya: era bizco y cojeaba mucho de ambos pies; los hombros se le contraían sobre el pecho y estaban encorvados; la cabeza era puntiaguda y tenía el pelo raro.]

Aparentemente, Tersites sería un bocazas repulsivo que proporciona alivio cómico —por cruel que pueda ser la comicidad—. Pero entonces deberíamos preguntarnos qué hace este antihéroe en esa asamblea de reyes heroicos. Según Peter Scheckner (2009), el Tersites homérico es el primero de una lista de personajes antibelicistas que reaparecen en su homónimo de *Troilo y Crésida* y en el Falstaff de *Enrique IV* de Shakespeare, en el Josef Svejik de *Las aventuras del buen soldado Svejik* de Jaroslav Hašek, en Madre Coraje y en el capitán John Yossarian de *Catch-22*, de Joseph Heller. A este respecto, Robert Graves opinaba que la *Ilíada* está impregnada de un odio inveterado a la guerra y que el discurso más sensato y contundente de la asamblea de Agamenón es el del plebeyo antimonárquico Tersites. Sin embargo, Graves señalaba que, al incluirlo, Homero se obligaba a afirmar constantemente su adhesión a la aristocracia dominante, por necia, cruel o histórica que ésta fuese (1961: xxii-

xxiii). Y Kenneth Burke estimaba que Homero empleó el incidente de Tersites para expresar oposición cuando las prioridades de su obra la dejarían sin efecto: “the author must *get this objection stated in the work itself*. But the objection should be voiced in a way that in the same breath disposes of it” (1966: 110) [el autor tiene que *dejar constancia de la objeción en la obra misma*. Pero la objeción debe expresarse de tal modo que acto seguido se elimine]. En opinión de Burke, Homero planteó una posible protesta inconsciente por parte de su público (en este caso, una protesta contra la heroicidad que conformaba el repertorio de la epopeya), pero haciendo que la expresara un personaje con quien nadie querría estar asociado (111).

También se ha opinado (Postlethwaite) que la razón por la que Homero introduce a Tersites en la asamblea de Agamenón se encuentra paradójicamente en una serie de paralelismos significativos entre él y Aquiles, exactamente entre el discurso que Tersites dirige a Agamenón y los anteriores discursos de Aquiles y Agamenón en su disputa del libro I de la *Ilíada*. Por diferentes que puedan ser en casi todo, ambos son personajes aislados que se pronuncian contra el *establishment* “heroico” que representan Agamenón y los demás reyes griegos. Tersites emplea los mismos argumentos que Aquiles contra la continuación de la guerra, defiende el regreso a la patria y protesta contra su posición dentro de una jerarquía que permite a un Agamenón no combatiente apropiarse de los despojos capturados por quienes luchan y se arriesgan. Lo que distingue a Tersites de Aquiles es el modo absurdo en que él se incluye entre los valientes. En cuanto a la risa de los presentes ante el golpe humillante que le inflige Odiseo, Postlethwaite la explica como un alivio —Tersites ha expresado el desengaño y frustración que sienten todos los soldados— y concluye que su discurso expresa la moral del ejército griego y a la vez aporta un juicio de valor sobre el tema central de la obra (1988: 133-135).

Parece, pues, que, aunque sea un personaje fugaz y secundario, Tersites cumple una función significativa en la *Ilíada*

El Troilo y Crésida de Shakespeare.
El papel de Tersites y la degradación del mito de Troya

—una función ambigua y cuidadosamente elaborada—. En efecto, él expresa en la asamblea la protesta de Aquiles contra la guerra y sus señores, pero difiere de éste en cuanto que antihéroe bravucón y repulsivo *que sin embargo tiene razón*, y funciona como inconsciente portavoz de la frustración de los soldados. Queda ahora por ver si podemos decir o no lo mismo del Tersites de Shakespeare, y en qué medida éste se basó en Homero para crear su personaje.

III

La primera diferencia observable entre el Tersites de Homero y el de Shakespeare es cuantitativa. En *Troilo y Crésida* aparece en siete escenas, en las que tiene el 8% del texto, es decir, más que Héctor o Aquiles. Evidentemente, al emplear principalmente fuentes medievales y una historia de amor situada en medio de una guerra indeseable y corrupta, Shakespeare disponía de mayor margen de maniobra para desarrollar a este personaje, ya fuese basándose en Homero, independientemente de él o de ambos modos. Según William Lawrence, Shakespeare quiso darle importancia a Tersites y vio que lo fundamental del personaje puede encontrarse en la *Iliada*: podía desarrollarlo fácilmente como bufón, coro cómico, comentador satírico o fanfarrón cobarde (1944: 433). Sin embargo, Lawrence no se extendió en su observación ni entró en detalles y precisiones que aquí son pertinentes, ya que el Tersites de Shakespeare puede resultar bastante más complejo si tenemos en cuenta otras consideraciones. También dijo Lawrence que la cuestión no estaba en el efecto de Tersites sobre los personajes de la obra, sino sobre los espectadores del teatro, y que los héroes griegos no le toman en serio. Sin embargo, esto es sólo parcialmente cierto. Habría que observar bien la manera como Tersites se relaciona con los demás personajes y la percepción que éstos tienen de él, ya que ambas cosas pueden influir en nuestra propia percepción

de los personajes y en nuestra lectura de la obra. Examinemos estos extremos.

Los comentarios que hacen de él Agamenón y Néstor en 1.3 no dejan lugar a dudas: ambos consideran a Tersites un incordio insoportable, sobre todo el viejo Néstor. Y Tersites no es menos insufrible para Áyax, como puede verse en 2.1, cuando ambos entran en escena por primera vez. Quien no lo toma en serio es Aquiles. Tersites es su bufón, su “cheese” [queso], su “digestion” (2.3.39), es decir, un gracioso que le alivia y entretiene. Lo defiende (2.3.55) porque, como el bufón profesional, goza del privilegio de expresarse libremente —o, para decirlo por boca de otro personaje de Shakespeare, tiene la prerrogativa de “speak wisely what wise men do foolishly” [decir con cordura las bobadas que hace el cuerdo]⁴—. Pero no es sólo que Tersites sea gracioso, aunque también pueda serlo, sino que cumple una función dramática: la de decir verdades reveladoras, especialmente las que no quieren oírse. Shakespeare empleó con éxito este tipo de personaje en sus comedias —recordemos a Feste en su *Noche de Reyes* [*Twelfth Night*]—, pero más tarde lo convirtió en el bufón amargo de una tragedia como *El rey Lear*, en la que la amargura de sus verdades cuenta mucho más que sus bromas. Visto desde esta perspectiva, Tersites sería un primer ensayo en la dirección del bufón de *El rey Lear*.

En su primera aparición en *Troilo y Crésida*, Tersites ya dice sus verdades cuando insinúa que Áyax y Aquiles, lejos de ser héroes, no son más que soldados mercenarios. A Áyax le dice a la cara: “Thou scurvy-valiant ass, thou art here but to thrash Trojans, and thou art bought and sold among those of any wit, like a barbarian slave” [¡Pollino de héroe! Tú no estás aquí más que para zurrar a los de Troya, y la gente de juicio te compra y te vende como un rudo esclavo.] (2.1.44-46) Y a Áyax y Aquiles les dice sin rebozo: “There’s Ulysses and old Nestor [...] yoke you like draught-oxen and make you plough up the wars” [Ahí están Ulises y el viejo Néstor (...) que os uncan como a bueyes para tirar del arado de la guerra.] (2.1.101-104) Al gran Aquiles puede

*El Troilo y Crésida de Shakespeare.
El papel de Tersites y la degradación del mito de Troya*

hacerle gracia, pero Áyax y los demás tienen motivo para ofenderse con los serios comentarios de Tersites.

Una ventaja particular del Tersites de Shakespeare sobre el de Homero es que se le han dado amplios monólogos (en 2.3.1-20, 5.1.47-64, 5.1.86-96, 5.4.1-16, además de bastantes apartes). De este modo actúa como una especie de coro uniper-sonal: desempeña la función narrativa que asociamos con el coro de la tragedia griega, no tanto advirtiendo de peligros a los personajes o sugiriendo y anunciando el curso de los acontecimientos, sino más bien denunciando sin cesar a los torpes guerreros griegos, las disputas internas entre ellos y el desorden y la corrupción en el campamento griego —recordemos que para él todo el conflicto de Troya es por “a whore and a cuckold” [una puta y un cornudo] (2.3.69-70)—. Como Tersites es una voz contundente en la obra, podemos dudar si lo recordamos más bien por sus monólogos y apartes o por sus diálogos con los demás personajes. Es frecuente leer que disfruta renegando e insultando y que es muy eficaz con su retórica: si el tono insultante ya estaba en el de Homero, en el de Shakespeare es irrefrenable.

Sin embargo, hay que precisar que el Tersites de Shakespeare no sólo emplea su retórica con un fin condenatorio, sino muy especialmente en respuesta a provocaciones que inician otros. Por lo general los insulta respondiendo al trato que le dan. Tal vez no sea más que una técnica del autor para hacerle renegar y revelar su carácter, pero también pone en evidencia a los demás y da de ellos una imagen muy negativa. Tersites insulta a Áyax sin piedad en 2.1, pero es Áyax quien ha empezado el intercambio de ofensas y el que persiste en ellas como si ambos estuvieran en un concurso de insultos. Áyax llama a Tersites “dog” [perro], “bitch-wolf’s son” [hijo de loba], “vinewed’st leaven” [fermento agriado], “toadstool” [hongo venenoso], “porpentine” [puercoespín], “cobloaf” [pastelucho], “whoreson cur” [puto perro], “stool for a witch” [letrina de bruja] y, por si no fuera bastante, “mistress Thersites” [señora Tersites], dando así a entender su posible afeminamiento y cobardía. Tersites no puede dejar de

contestarle, pero Áyax se empeña en llevar hasta el final lo que ha empezado. Más parco que Áyax, en 5.1 Aquiles también empieza dirigiéndose a Tersites con insultos: lo llama “core of envy” [quiste de malicia], “crusty botch of nature” [costra de la naturaleza] y continúa con “fragment” [pingajo]. Resulta, pues, evidente que si Tersites es malhablado, aquí está en buena compañía y que su agresividad verbal opera en una dinámica que revela y confirma el estado del campamento griego, en el cual él no es el peor personaje.

Nos queda un aspecto decisivo. Según Scheckner, Tersites, que figura convencionalmente como el más grosero de los personajes, “rises above the real depravity of those war lovers for whom life is trivial” [se eleva por encima de la verdadera deprecación de los amantes de la guerra para quienes la vida es trivial] (2009: 201). Pero esto no es del todo cierto, y se diría que, en su defensa de los antibelicistas literarios, este crítico no ha advertido el recurso empleado por Homero examinado antes. Si, como se ha argumentado en este artículo, Shakespeare basó su Tersites en su antecedente homérico, tuvo que reparar en la técnica de Homero para presentarlo tal como la explicaron Graves y Burke, es decir, de modo que tenga razón, pero que resulte un personaje con quien nadie querría verse asociado. En efecto, y por si nos han cegado Tersites y sus verdades como para no ver sus lacras, Shakespeare lo sitúa hacia el final de la obra en las escenas de guerra para dejar fuera de toda duda su egocentrismo, su mezquindad y su cobardía: revela una curiosidad morbosa como espectador de ciertas peleas y, habiendo abominado tanto de la omnipresente lujuria, disfruta como *voyeur* del encuentro entre Diomedes y Crésida, del que pretende sacar partido cuando informa a su odiado Patroclo, quien le dará cualquier cosa “for the intelligence of this whore” [por información sobre esta puta] (5.2.199-200). Enfrentado a Héctor, logra que éste le perdone la vida tras confesarle que es “a rascal, a scurvy, railing knave: a very filthy rogue” (5.4.27-28) [un pícaro, un ruin maldiciente, un granuja inmundito], pero, lejos de quedarle agradecido a Héctor, le

*El Troilo y Crésida de Shakespeare.
El papel de Tersites y la degradación del mito de Troya*

desea la muerte por haberle asustado. Por último, también evita luchar contra el bastardo Margarelón alegando que, como éste, él es también “bastard in mind, bastard in valour” [bastardo de alma, bastardo de bríos] (5.8.9-10) y abandona la obra con el grito de cobarde a sus espaldas. Si, como observa Burke, Homero expresa una oposición a la guerra por boca de un personaje del cual acto seguido nos distancia, Shakespeare aplicó por extenso este recurso permitiendo a Tersites protestar una y otra vez contra la corrupción de esa guerra, pero reservando para el final la presentación del deshonor que lo aleja definitivamente de su público.

IV

Podemos, por tanto, proponer las siguientes conclusiones: (1) que Shakespeare leyó la *Ilíada* y creó a su Tersites basándose en la función que observó en su antecedente homérico, pero dándole a su personaje una presencia mucho mayor y más explícita que en Homero; (2) que, ampliadas de este modo su presencia y su función, su Tersites encajaba perfectamente en el tono antiépico y realista de las versiones medievales de Troya en las que Shakespeare basó su *Troilo y Crésida*; y (3) que, con su amplia y corrosiva presencia, su Tersites contribuía decisivamente al implacable carácter satírico que Shakespeare imprimió a la leyenda de Troya y su guerra. Como el de la *Ilíada*, el Tersites de *Troilo y Crésida* debe quedar deshonorado, pero su deshonra no merma el efecto de sus continuas imprecaciones. Desde luego, el personaje no es tan importante como para alterar el curso de la acción, pero reitera visible e intensamente el conflicto entre guerra y honor que recorre toda la obra, influye en nuestra opinión sobre los héroes griegos, condiciona la “verdad” de la Guerra de Troya y confirma la degradación del mito troyano. Por eso Frank Kermodé (1955: 183) dijo de él que es el portavoz temático de la obra. Podemos pensar que los guerreros griegos no necesitan que nadie les ayude a desacreditarse, pero es difícil imaginar su presentación satírica sin la ayuda de Tersites, cuyo

germen ya estaba en Homero. Si fuéramos a sacarlo de *Troilo y Crésida*, el resultado sería otra obra.

Notas

¹ El presente artículo forma parte del proyecto de investigación I+D nº FFI2014-53587-P subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España.

² Cit. en Bullough (1966: 120), en la cual figuran igualmente los demás versos de esta traducción inglesa que se citan.

³ Se cita según la edición inglesa de David Bevington (Shakespeare, 2001).

⁴ *As You Like It* [Como gustéis], 1.2.84-85 (Shakespeare, 1988).

Bibliografía

- BULLOUGH, Geoffrey, ed., *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. 6. London & New York: Routledge & Columbia University Press, 1966.
- BURKE, Kenneth, *Language as Symbolic Action. Essays on Life, Literature and Method*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1966.
- CAXTON, William, *The Recuyell of the Historyes of Troye written in French by Raoul Lefrèvre, translated and printed by William Caxton*, ed. H. Oskar Sommer. London: David Nutt, 1894.
- CHAUCER, Geoffrey, *Troilus and Cryseide*, ed. B.A. Windeatt. London: Longman, 1993.
- , *Troilo y Criseida*, trad. Ana Sáez Hidalgo. Madrid: Gredos, 2001.
- GRAVES, Robert, *The Anger of Achilles. Homer's Iliad*, trans. Robert Graves. London: Cassell, 1961.
- HUNTER, G.K., "Troilus and Cressida: A Tragic Satire", *Shakespeare Studies* (Tokyo) 13 (1977): 1-23.
- KERMODE, Frank, "Opinion, Truth and Value", *Essays in Criticism* V,2 (1955): 181-187.
- KIMBROUGH, Robert, "The Problem of Thersites", *The Modern Language Review* 59, 2 (1964): 173-176.

*El Troilo y Crésida de Shakespeare.
El papel de Tersites y la degradación del mito de Troya*

- La Ilíada Latina. Diario de la Guerra de Troya de Dictis Cretense. Historia de la destrucción de Troya de Dares Frigio*, eds. M^a Felisa del Barrio Vega y Vicente Cristóbal López. Madrid: Gredos, 2001.
- LAWRENCE, William Witherle, "Troilus, Cressida and Thersites", *The Modern Language Review* 37, 4 (1942): 422-437.
- LYDGATE, John, *Troy Book* [recurso electrónico]. Cambridge: Chadwyck-Healey, 1992.
- POSTLETHWAITE, N., "Thersites in the *Iliad*", *Greece and Rome* xxxv, 2 (1988): 123-136.
- PUJANTE, Ángel-Luis, *El manuscrito shakespeariano de Manuel Herrera Bustamante*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 2001.
- SCHECKNER, Peter, "Renegades in the Literature of War: From Homer to Heller", *War, Literature and the Arts. An International Journal of the Humanities* 21, 1 & 2 (2009): 197-206.
- SHAKESPEARE, William, *As You Like it*, en *The Complete Works*, gen. eds. Stanley Wells & Gary Taylor. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- , *Troilus and Cressida* (The Oxford Shakespeare. World's Classics), ed. Kenneth Muir. Oxford & New York: Oxford University Press, 1982).
- , *Troilus and Cressida* (The Arden Shakespeare), ed. Kenneth Palmer. London and New York: Routledge, 1982.
- , *Troilus and Cressida* (The Arden Shakespeare. Third Series), ed. David Bevington. London: Thomson Learning, 2001.
- TATLOCK, John S.P., "The Siege of Troy in Elizabethan Literature, Especially in Shakespeare and Heywood", *PMLA* XXX (1915): 673-770.

**EL PROBLEMA DE LA NOVELA HISTÓRICA.
LA HERENCIA DE ALESSANDRO MANZONI EN *EL
TIEMPO DIABLO DEL SANTO GUAYAMA*,
DE ROLANDO CONCATTI**

María Troiano de Echegaray
Universidad Nacional de Cuyo
matmariatroiano@gmail.com

Resumen

El *Tiempo diablo del Santo Guayama*, del escritor mendocino Rolando Concatti, ha sido considerada una novela histórica, género literario que aún hoy es objeto de inconciliables polémicas. El presente trabajo muestra algunas de las estrategias narrativas de las que se vale el autor para dilucidar, así, los dos aspectos que conforman el texto: la historia y la ficción—los elementos históricos validados por los registros historiográficos y la construcción ficcional—. Se parte de una discusión de la categoría literaria “novela histórica” y de las ideas de Alessandro Manzoni para desarrollar un análisis del texto de Concatti en su aspecto discursivo (estructura, modalización y estilo) y delimitar la posición del autor con respecto a la problemática que la categoría plantea. En especial, se tiene en cuenta su incorporación de la memoria popular como contrapunto a la Historia oficial y su utilización de múltiples voces y perspectivas.

Palabras clave: novela histórica; narrativa argentina; narrativa mendocina; Alessandro Manzoni; Rolando Concatti.

Abstract

The Problem of the Historical Novel. Alessandro Manzoni's legacy in *El tiempo diablo del Santo Guayama* by Rolando Concatti.

El problema de la novela histórica. La herencia de Alessandro Manzoni en El tiempo diablo del Santo Guayama, de Rolando Concatti

El Tiempo diablo del Santo Guayama, a novel by Mendocinian writer Rolando Concatti, is considered a historical novel, a literary genre that is still the subject of irreconcilable controversy. This paper shows some of the author's narrative strategies, in order to elucidate the two aspects that shape up the text: history and fiction—the historical elements validated by historiographical records, on one hand, and the fictional construction, on the other. Starting with a discussion of the literary category "historical novel" and of Alessandro Manzoni's ideas, the work develops an analysis of Concatti's text in its discursive aspect (structure, modalization, and style) and delineates the author's position regarding the problem that this category raises. In particular, the focus is placed on his incorporation of popular memory as a counterpoint to the official History, and on his use of multiple voices and perspectives.

Key Words: *historical novel; Argentinian narrative; Mendocinian narrative; Alessandro Manzoni; Rolando Concatti.*

El problema de la “novela histórica”

La novela histórica puede definirse como una forma híbrida, mixta, mezcla de verdad y de fantasía. Responde al interés idealista por la Historia y por el culto romántico de las tradiciones patrias, como así también a la necesidad de constituir una obra útil para el pueblo —el público lector—. Es evidente que en el sintagma "novela histórica" existe una antinomia interna, una contradicción, ya que en este se vincula una especie que necesita de la documentación precisa y explícita con otra cuyo estatuto ontológico es enteramente imaginario. El escritor se ve en la exigencia de ser fiel a la verdad y fiel a la poesía, lo cual implica, aparentemente, principios irreconciliables. Sin embargo, nos parece más acertada la afirmación de Domingo Miliani

cuando dice que “historia y novela son dos versiones diferentes de una misma realidad” (Miliani, 1976: XXXVII). En este esquema conceptual, tanto la novela como la Historia son verdad, pero cada una es una verdad de diferente índole. Los hechos y los personajes de la Historia son tan reales como reales son los de la ficción: una realidad histórica, una realidad poética.

También para Noé Jitrik la novela histórica es un oxímoron, en cuanto es la unión de dos elementos semánticamente opuestos: *novela*, que alude a la invención, e *Historia*, que se sitúa en el orden de los hechos efectivamente acontecidos (Jitrik, 1995). Por su parte, Amado Alonso define la novela histórica en relación con su principal característica, que es la de reconstruir la sociedad de una determinada época y de un determinado espacio, recreando figuras, usos y costumbres, ideología, etc. Para ejemplificar su teoría analiza dos novelas históricas clásicas, *Los Novios* de Alessandro Manzoni y *La gloria de don Ramiro* de Enrique Larreta. Nos interesa comentar brevemente el caso de la primera, la cual, a pesar de ser una novela histórica perfecta y de ser reconocida como una auténtica obra de arte, fue, curiosamente, negada como tal por su autor unos años después de su composición —proceso que duró 20 años—. Manzoni escribió un elocuente ensayo denostando a la “novela histórica” (Manzoni, 1928: 835-872). También para él constituía un género íntimamente contradictorio, al ser una composición en la que dos condiciones esenciales resultan inconciliables: la de la Historia junto a la de la novela, unión en la que se daba inevitablemente una “confusión repugnante” —según Manzoni— tanto en la materia como en la forma. Si Historia y fábula entraban juntas en tal composición, sin que se pudiese determinar qué relación establecían entre sí, al escritor italiano le parecía evidente que pedir a lo real que fuera reconocible y pedir a una narración que produjera sentimientos homogéneos significaba pedir dos cosas incompatibles. De ahí que el autor condenara ese género mixto de historia y de ficción, a pesar de que él mismo hubiera alcanzado en él alturas de excelencia. Las

ideas de Manzoni parten de Aristóteles y de que los conceptos de “lo realmente sucedido” y “lo que verosíblemente podría suceder” son los temas respectivos de la Historia y de la Poesía. Lo verosímil es incompatible con lo real; es lo conjeturable para una época y un lugar y no es más que lo que se aproxima a lo históricamente cierto. Lo verosímil es la materia del arte y es una verdad vista por el pensamiento. La Verdad real está en los hechos sucedidos mientras que la Verdad poética está en los inventados. Esta interpretación de la doctrina aristotélica hace que sea imposible conjugar Historia y Poesía, porque se pone el acento en la fidelidad y respeto absoluto a la verdad histórica.

Sin embargo, para el pensamiento moderno, Historia y Poesía no se diferencian necesariamente por la materia tratada (la Historia trata cosas sucedidas, la Poesía trata tanto cosas sucedidas como inventadas), sino que la diferencia reside en el “modo” de tratar la materia: el historiador se ocupa de lo particular con su sentido particular; el poeta extrae de lo particular su sustancia ideal y se eleva a lo universal. Si pensamos nosotros que la clave está precisamente en el hecho de poder establecer “en qué relación” están juntas Historia y fábula, en *Los Novios* de Manzoni podemos ver que la solución fue presentar por separado lo histórico y lo inventado: él usa la técnica de la digresión, que le permite narrar las historias verídicas de los personajes históricos —tomadas de las crónicas de la época—, que son secundarios en la novela y que generan extensas pausas discursivas en la línea de la acción principal. Los hechos de la diégesis quedan como en suspenso mientras se nos relatan situaciones históricas —la guerra de Monferrato, la llegada de los lansquenets, la difusión en Milán de la peste de 1630— o los antecedentes de figuras históricas hasta el momento en que “entran” a la novela —la Monja de Monza, el Cardenal Borromeo, el “Innombrable” Bernardino Visconti— y comienzan a relacionarse con los personajes ficticios protagonistas —Renzo y Lucía— y con otros como Don Abbondio, Agnese, etc. Además, el autor advierte repetidamente al lector cuáles son esas historias verídicas

tomadas de las crónicas e indica cuáles han sido los documentos fuente de información, de modo que el propio lector puede corroborarlas.

En este sentido, el escritor mendocino Rolando Concatti procede de forma parecida: su estrategia narrativa consiste en contar en secciones separadas los hechos históricos constatables y los hechos poéticos, o sea, aquellos procedentes de la propia invención pero también —y este es un elemento clave en su obra— de la leyenda popular. Las diferentes formas de disponer los materiales narrativos tienen que ver con la actitud del escritor frente a la Historia y a la Poesía. Para muchos escritores —y entre ellos Concatti— la documentación previa a la escritura forma parte de la materia de la cual se nutre su imaginario para la producción del relato. Pero, además, la tarea del narrador se vuelve más valiosa porque reconstruye el *sentido* de los acontecimientos. Y para ello se vale de dos estrategias metodológicas fundamentales y complementarias: por una parte, la recuperación del contexto y de la perspectiva de los agentes y testimonios mediatos e inmediatos; por otra, la construcción del sentido a través de la conciencia retrospectiva de intérpretes históricamente situados, que se traduce en una multiplicidad de voces y perspectivas narrativas.

Muy importante es el hecho de que, en general, en la novela moderna, la reconstrucción de sucesos que el narrador rescata de la Historia tiene por finalidad reconfigurar la historia del presente. Y tal actitud está revelando una ética del narrador. Cada escritor tiene una perspectiva diferente de la Historia; ese imaginario se proyecta, indefectiblemente, en la escritura de la ficción. En la nueva novela histórica, la que se escribe en el siglo XX y lo que va del XXI, hay un predominio de la idea fundamental de que la literatura tiene que conectarse con el presente, aunque las acciones de la obra estén ubicadas en el pasado. Es decir, que el interés principal es el de rever la Historia, revisarla con nuevos ojos, reescribirla desde la realidad actual, reinterpretando los hechos históricos y dando, a la vez, un nuevo sentido a la

El problema de la novela histórica. La herencia de Alessandro Manzoni en El tiempo diablo del Santo Guayama, de Rolando Concatti

realidad presente. En estos parámetros se ubica nuestro Rolando Concatti y su novela *El Tiempo diablo del Santo Guayama*, la cual, como intentaremos mostrar, nos invita a revisar, entre otros puntos, el silencio de la historiografía *oficial* con respecto a la memoria popular y a la Historia del pueblo anónimo.

El Tiempo diablo del Santo Guayama: cómo se organizan los materiales de la Historia

El libro presenta una “Nota preliminar” en la que el autor recoge la ya tradicional polémica sobre el tema “novela histórica” y parece llegar a la conclusión de que lo más oportuno es presentarlo de manera tal que el lector sea quien lo resuelva, para lo cual deja “las dos formas de relato, por largos períodos, en ‘estado puro’. [...] Creo que no se debe subyugar ningún estilo al otro, y que antes de diluirlos es preferible exasperarlos” (Concatti, 2003: 9). Es decir que, por un lado, encontramos los hechos históricos presentados como tales, sin interpretación de ellos por parte del narrador, que en esta circunstancia se muestra objetivo e impersonal. Por otro lado, está el relato inventado, los hechos ficcionalizados y narrados por diferentes voces y desde diferentes puntos de vista. Así que estamos ante una modalización variada o múltiple, una narrativa polifónica que permite conocer los hechos y a los personajes a través de distintas voces narradoras, como veremos más adelante.

Con respecto a su disposición, el libro está conformado por cuatro grandes partes o macrosegmentos y un Epílogo. Cada uno de ellos tiene títulos que introducen “subpartes” —por llamarlas de algún modo, ya que son una especie de capítulos, algunos encabezadas por fechas precisas— que contienen a su vez microsegmentos narrativos que van configurando la historia: retratos, escenas de costumbres, episodios.

María Troiano de Echegaray

PRIMERA PARTE: CIUDAD DE BARRO. *27 de octubre de 1867 - En la colina - Los registros - Juan Molina - 28 de octubre de 1867 - 29 de octubre de 1867 - Madrugada - Los artistas - Las jaurías - 23 de febrero de 1868 - La emboscada - Sorpresas - La novia.*

SEGUNDA PARTE: LA GRAN SEQUÍA. *Guaquinchay - El Tata Dios - Una mujer - Las dos Martinas - Encuentro - La sequía - La boca del infierno - Nicolás Villanueva - La Asunción - Los matadores - Por el conchabo - Incendios.*

TERCERA PARTE: DIARIO DE UN TESTIGO. *(El diario de José Ignacio)*

CUARTA PARTE: LAS NUEVE MUERTES DE GUAYAMA. *Primera muerte - Segunda muerte - Tercera muerte - Cuarta muerte - Quinta muerte - Muerte seis - Muerte siete - Muerte ocho - Última muerte.*

EPÍLOGO

El discurso en *El Tiempo diablo del Santo Guayama*: la recuperación de la Historia popular

¿Qué narra esta novela? Nos estamos preguntando por la diégesis, la *historia* ahora con minúscula, porque nos referimos a la sucesión de hechos, reales y/o verosímiles, que conforman la materia narrativa y que están verbalizados en el *discurso*. Concatti nos cuenta la vida y acciones de Santos Guayama, gaucho de origen sanjuanino, que lideró la “rebelión lagunera” en las Lagunas de Guanacache y resistió como bandolero durante

varios años, hasta su captura y fusilamiento. Tras su muerte adquirió caracteres míticos y es objeto de culto popular en la región que habitara. Se sabe poco y a la vez se dice mucho de este personaje. Hay referencias fragmentarias en artículos periodísticos entre mediados de 1860 y 1880, sobre todo en San Juan. Habría nacido de una familia huarpe acriollada, en torno a 1830. En la época de la “rebelión lagunera”, las lagunas de Guanacache comenzaban a secarse por las tomas de agua río arriba, en el piedemonte mendocino, hecho mencionado por Domingo Faustino Sarmiento en *Recuerdos de Provincia*. Durante muchos años —30 ó 40— la zona fue impenetrable para la policía. Santos Guayama luchó como lugarteniente del Chacho Peñaloza y de Felipe Varela y es nombrado en la “Zamba de Vargas” (una de las tantas versiones de esta canción folclórica): “A la carga, a la carga, / dijo Guayama: / marchen los laguneros, / lleven sus lanzas” (Concatti, 2003: 220). A la manera de un nuevo Robin Hood, robaba y “repartía”, protegía a los más pobres, como es común entre los bandoleros populares. Un dato curioso consiste en sus numerosas “muertes”: se han registrado por lo menos nueve comunicados oficiales sobre su muerte, lo que parece ratificar la obsesión que existía por librarse de él. El gobernador Arístides Villanueva puso en ello especial empeño, sin lograrlo. Habría sido efectivamente fusilado en San Juan a principios de 1879, mientras se encontraba prisionero. Otro aspecto destacable en su vida es su posible amistad con José Gabriel Brochero, “el cura gaucho”. Se dice que Guayama pasó por una intensa crisis religiosa que lo llevó a participar de los retiros en Traslasierra, Córdoba, y habría llevado también a sus amigos. En las ermitas del desierto (las *travesías* cuyanas) sobrevive su imagen y, aún ahora, en El Rosario y La Asunción, cuando las fiestas, los promesantes afirman que una figura de San Roque muy milagrosa en realidad es Santos Guayama.

Estos datos están ampliamente desarrollados en la novela y pueden rastrearse en páginas de Internet.¹ Históricamente son casi imposibles de verificar, al carecer de documentos válidos, así

que sus acciones se pueden ubicar en el tiempo solo conjeturalmente. Por ello el autor incluye la siguiente advertencia en la Nota preliminar:

[M]ucho de lo histórico o informativo de los tiempos que aquí se cuentan no nos ha llegado por la historiografía académica sino por relatos orales y recuerdos familiares, o por las polémicas periodísticas de aquellos tiempos, en todos los cuales no se sabe muy bien cuánto han influido la usura de la memoria y la creatividad inventiva de la misma memoria.

(Concatti, 2003: 9)

En efecto, las acciones narradas, que se insertan en una época concreta (centrada en los años 1867 y 1868 principalmente, pero que se extienden hacia el pasado —los huarpes, el terremoto de 1861— y hacia adelante hasta el año 1880), se conectan con importantes referencias a la Historia nacional, como la guerra de Paraguay y el accionar de las montoneras de los caudillos Chacho Peñaloza y Felipe Varela, y se entrelazan con las vidas de otros personajes históricos, como Carlos De la Cuesta, Luis Mayorga, Juan Molina, el gobernador Luis Molina y la familia Villanueva, entre otros, pero también con las de personajes legendarios, como Martina Chapanay.²

De las cuatro grandes partes en las que se configura la novela, la Primera, “Ciudad de barro”, es la que resulta ser “más histórica”, pero, inclusive en este caso podemos percibir que “atrás del estilo histórico hay [...] mucho de imaginación novelesca y en el entramado convencional de la novela, atrás de sus técnicas literarias, mucho de historia rigurosa, aunque ésta se nutra más de la intuición que de los documentos” (Concatti, 2003: 9). Estas palabras aluden directamente al proceso de ficcionalización que el narrador llevó a cabo al construir su texto y que recupera los silencios de la Historia sobre este personaje marginal, cuya existencia late, casi exclusivamente, en la

memoria popular. Podemos pensar que, a través de esa recuperación, se ofrece un homenaje al pueblo que lo acogió, que lo valoró y que en distintos momentos de su azarosa existencia también llegó a juzgarlo y a despreciarlo. En este sentido nos parece que es posible asociar esta actitud de Concatti a las intenciones de Manzoni, que colocó como protagonistas de su novela *Los Novios (I promessi sposi)* a dos humildes campesinos, rodeados de sus familiares y vecinos igualmente anónimos y ficticios, evidenciando su interés de elevar hacia la zona de luz de la Historia al pueblo anónimo, tradicionalmente relegado y/o ignorado por la Historia oficial, a pesar de que ese pueblo fue siempre el sujeto paciente de la Historia. Concatti rescata de la oscuridad de la Historia oficial a los humildes laguneros, cuyos nombres no registra esa Historia pero que, sin embargo, sufrieron las consecuencias de los actos de las clases dominantes, las que sí registra la historiografía.

El ofrecimiento de múltiples perspectivas es un mecanismo importante en relación a este trabajo. En las cuatro partes se repiten algunos de los mismos hechos narrados, pero en cada caso desde una perspectiva diferente. Mientras en la primera, "Ciudad de barro", se cuentan las historias de los personajes históricos, con amplios retrocesos en el tiempo que llegan al terremoto de 1861 y están centrados en la fiesta de las bodas de María Luisa y Benjamín, en la segunda parte, "La gran sequía", la mirada se centra en las Lagunas de Guanacache y sus habitantes, y desde allí se narran los hechos que incluyen los festejos. La tercera parte, "Diario de un testigo" presenta, como el título lo indica, la versión desde la intimidad del padre José Ignacio, quien en su diario personal también relata el casamiento, al que asiste, pero que además, en su narración, se inserta en el marco de otros de sus recuerdos tales como el encuentro con los bandoleros capitaneados por Martina Chapanay y su testimonio sobre la devastación provocada por el terremoto de 1861. Algo similar parece suceder dentro de la cuarta parte, "Las nueve muertes de Guayama". Esta consigna las distintas versiones

sobre cómo murió el personaje, tanto las versiones legendarias, como la que haría referencia al plano de la Historia, la cuarta muerte, cuando es fusilado por Taboada. Solo que en este caso, el juego discursivo de perspectivas está al servicio del entrelazamiento entre Historia y leyenda, ya que hace parecer como si fueran distintas versiones de la muerte de Guayama, pero en realidad son las “aparentes” y varias “supuestas” muertes, las que fueron configurando la leyenda de la inmortalidad y de la ubicuidad de Guayama. Por ejemplo, en “La primera muerte”, el personaje es dado por muerto en la batalla del Chacho Peñaloza pero después es visto vivo y con la marca del tajo en el cuello.

Por último, en el Epílogo, el narrador desaparece para dejar la palabra al autor, quien hace referencia otra vez a los hechos históricos desde la polémica desatada en los periódicos sobre la muerte de Guayama. Concatti destaca cómo la prensa habla de “fusilamiento preventivo” y cómo, además, “[i]mperterritó, el gobernador Gómez premió a Nicolás Sandes ascendiénolo de sargento mayor a teniente coronel”, tras lo cual “le llovían felicitaciones de gobernadores de provincia y ministros nacionales. En particular del general Julio Argentino Roca”. Hace, también, Concatti un sumario de lo que sucedió tras la muerte de Guayama: la venida del padre Brochero al año siguiente para predicar la novena de la virgen en El Rosario, la costumbre de vestir una imagen de San Roque con ropa gaucha y a la que la gente consideraba el “Santo Guayama” y que acompañaba las procesiones y la desaparición del nombre Guayama hasta de las cruces del cementerio, “reemplazadas por nombres en enigma”, que podrían verse en el hecho de que “[n]o hay ningún Guayama enterrado en el cementerio de El Rosario, pero hay repetidos Jofré” y de que “[i]a tumba de un Carmen Jofré tuvo por muchos años flores frescas”. Comenta también la oposición incontenible del obispo José Aníbal Verdaguer a la memoria de aquellos personajes populares. En su *Historia de Mendoza*, “dos gruesos tomos de 800 páginas, no figura el nombre de Guayama, de

El problema de la novela histórica. La herencia de Alessandro Manzoni en El tiempo diablo del Santo Guayama, de Rolando Concatti

Chapanay, del gaucho Cubillos. Dueño de la memoria, el obispo decidió que en esa memoria esos sujetos no existen” (Concatti, 2003: 247-9). Estas palabras hacen explícito el trabajo de recuperación, desde la oscuridad de la Historia oficial, de estos personajes populares que son sin duda protagonistas de gran parte de esa Historia.

Confrontación de Historias a través de la ficción

Como es posible ver en esa especie de índice detallado que he consignado más arriba, la Primera Parte ofrece fechas precisas: “27 de octubre de 1867”, “28 de octubre de 1867”, “29 de octubre de 1867”, lo cual parecería indicar el predominio de los elementos históricos —y en particular, los de la Historia oficial—. Sin embargo, una vez más, no todo lo que se narra en esas secciones sería estrictamente histórico. Por ejemplo, cuando al inicio de la novela se narran los preparativos de la fiesta de casamiento de María Luisa Molina, “la sobrina nieta del ex gobernador Luis Molina”, que tiene 18 años, y el joven teniente Benjamín Villanueva, “sobrino del también muy joven gobernador de la Provincia, Nicolás Villanueva” (Concatti, 2003: 25), se cuenta el rito mágico que lleva a cabo, a escondidas, una india con una muñeca de trapo:

vestida de gala como para un baile, [...] con un terrible tajo en el lugar que correspondería al sexo, con innumerables alfileres clavados en todas partes; uno sobre todo, teñido de negro, donde se presumiría el corazón. Una vara de ruda atravesaba la cabeza, de oreja a oreja; más la áspera hoja de ortiga bajo los trapos, en el lugar de los senos (Concatti, 2003: 11).

Este rito implica una especie de maldición que caerá sobre la novia, y que se retoma al final de esta primera parte, cuando se descubre la muñeca enterrada:

un obrero tal vez, al remover un canto rodado [...] descubrió lo increíble.[...] una muñequita de trapo, vestida con ropaje de novia, llena de alfileres ya oxidados por todas partes, uno de ellos pintado de negro en el lugar del corazón, y un pequeño palito, con olor a ruda, atravesando la cabeza de oreja a oreja (Concatti, 2003: 62-63).

La incorporación de este elemento representa nuevamente una inclusión de la historia popular, esta vez, por medio de esta especie de escena costumbrista. La misma nos parece significativa, como tantas otras que incluye la novela, porque recrea los usos y creencias de la sociedad de la época, datada “a mediados del otoño del 68”. Otro ejemplo puede verse cuando se menciona que “la casona de los Molina merecía una limpieza general. Las hojas, el viento, la proximidad del desierto, las salpicaduras de mosto por la reciente cosecha de uvas, todo justificaba un aseo de fondo” (Concatti, 2003: 62).

Pero por sobre todo, la fiesta de casamiento de María Luisa Molina y Benjamín Villanueva actúa como episodio aglutinante de todos los elementos históricos de la novela, a la vez que constituye un significativo cuadro de costumbres de la época. En él confluyen los personajes y situaciones históricas, confluencia justificada por el hecho de que los invitados a la fiesta eran “toda” la sociedad mendocina, formada por las veinte familias principales que se repartían el poder y las riquezas, la oligarquía mendocina. Los hombres hablan, por ejemplo, de la guerra del Paraguay, de la situación política del país, de los jóvenes que partirán a la guerra. En este contexto, resulta muy ingeniosa la estrategia ficcional de asociar a ese grupo a dos personajes marginales que son prácticamente los protagonistas

de la obra y que verosímilmente pueden haber estado presentes en la ocasión: la joven Martina, bella mestiza sirvienta, confidente y al fin amiga íntima de la novia, María Luisa Molina, y que al cabo resultará ser hija de la legendaria Martina Chapanay, y el propio Santos Guayama, camuflado con el nombre de Carmen Jofré como “custodio” —en ropa de etiqueta— de la joven esposa de Máximo Villanueva, el tío del gobernador Nicolás.

En la segunda sección de esta primera parte, titulada “En la colina”, nos sumergimos de lleno en la Historia en un ámbito más amplio. Por una parte está el panorama de la Mendoza agraria de aquella época, vista desde una altura:

Allá abajo, casi entre brumas, la ciudad, pequeña en la distancia; los alfalfares, los sembradíos o los nuevos viñedos que la rodeaban. Aquello era el espacio de las tímidas riquezas, las grandes codicias, de los esfuerzos y los sueños; aquello la heredad por la que se estaba dispuesto a sacrificar la vida, la propia y la de los seres queridos” (Concatti, 2003: 12).

Mendoza era, efectivamente, en esos años, una sociedad de oasis, eminentemente agropecuaria; los tres pilares de la economía eran la ganadería (producción de forraje y engorde de ganado), la producción cerealera y la vitivinicultura, menos desarrollada. Los planos topográficos de la ciudad de 1822 y de 1856 muestran claramente las zonas productivas y revelan una Mendoza *rural*, que responde perfectamente a la cita de la novela arriba consignada.

Por otra parte, está la realidad histórica de sus habitantes, las poderosas familias *reinantes* que fueron obligadas a demostrar su adhesión a la política nacional enviando a sus hijos, flor y nata de la sociedad lugareña, a la guerra del Paraguay: “el recién desposado [Benjamín Villanueva] más cinco compañeros de su edad y de su clase partían al día siguiente como miembros del ejército nacional a combatir en la Guerra del Paraguay”

(Concatti, 2003: 25). Y asimismo está presente la política nacional: “Destruir al Paraguay era un propósito del imperio inglés. Y los banqueros argentinos sabían que no habría ferrocarriles, ni empréstitos, ni inversiones, si no se complacían las exigencias de esos Señores” (Concatti, 2003: 13).

En la siguiente sección, “Los registros”, se hace referencia al terremoto de 1861. El personaje central es Luis Mayorga cuya historia se narra remontándose a aquel año (cinco o seis años atrás):

[P]recisamente cuando el terremoto del 61, terrible sismo que derrumbó la ciudad y sus alrededores, arrasó con todas las iglesias, los edificios públicos, las bibliotecas, los archivos. El espantoso incendio que siguió a la catástrofe natural tuvo focos en muchos lugares de la ciudad, pero se cebó en los papeles y los libros con especial premura, destruyendo documentos (Concatti, 2003: 14).

Entre ellos, están las Actas de bautismo, “piedra angular para identidades y trámites” y “base consolidada que se juzgaba eterna” (Concatti, 2003: 14). Este hecho lleva a considerar la importancia y el poder de la Iglesia que podía manipular esos documentos y la oposición que ejerció contra la instalación de un “registro civil” que se intentó crear, “anticipando lo que pasaría en el 65 cuando se rumoreó algo semejante” (Concatti, 2003: 16).

Ahora bien, una revisión exhaustiva de la historicidad de todos los hechos históricos consignados en la novela exigiría cientos de páginas. Por ello nos limitamos a señalar solo algunos que podemos confrontar rápidamente con los textos de la historiografía mendocina. Creemos que la estrategia discursiva empleada por el autor, la de contar en una sección separada lo real histórico (que, además, constituye la primera parte del libro), señala la importancia que el hecho histórico tiene para el escritor y su respeto por la historiografía. Para no cansar al amable lector,

El problema de la novela histórica. La herencia de Alessandro Manzoni en El tiempo diablo del Santo Guayama, de Rolando Concatti

proporcionamos solamente un par de ejemplos: el primero referido al terremoto de 1861 y la posterior reconstrucción de la ciudad y el segundo a la guerra con el Paraguay.

En la *Historia de Mendoza* (CUETO, ROMANO y SACCHERO, 1994) dice:

Producido el sismo, el gobernador con su familia se trasladó a Barriales, llevó consigo también las escasas fuerzas que se habían salvado del desastre. La ciudad destruida quedó sometida al saqueo y el pillaje, haciendo aún más dolorosa y trágica la situación. La actuación de los jefes militares Manuel J. Olascoaga y Juan de Dios Videla hizo posible la restitución del orden de la autoridad, la cual, de hecho, fue asumida por el mencionado Olascoaga. (Fasc.16, p.22)

Una vez producido el movimiento sísmico, éste motivó dos fenómenos que vinieron a aumentar aún más la desazón de los pobladores: el fuego y el desborde de las aguas. La ciudad destruida soportó un incendio que duró cuatro días. (Fasc.16, p.15)

La reconstrucción de la ciudad

Aparecieron los intereses en pugna de los distintos grupos sociales y económicos, motivaciones de índole partidaria de la clase dirigente del momento; todo esto se trasladará a los debates que tendrá como epicentro la Legislatura provincial y que acertadamente ha sido denominado como “el peregrinaje legislativo”.

(Fasc. 16, p.19)

Por su parte, el discurso de la novela narra en la Primera Parte, “Ciudad de barro”:

En 1861, cuando el terremoto, el gobernador Nazar abandonó la ciudad y se refugió con su familia más sus allegados en el pueblo de Los Barriales. Mendoza quedó desquiciada por las desgracias innumerables del sismo y muy pronto sometida al saqueo. Molina, con otros ciudadanos, organizó la sobrevivencia como se podía, [...] se encaminó a ver a los cuarteles al coronel Manuel Olascoaga, a convencerlo de que se pusiera al frente de la restitución del orden, de la autoridad (23).

Y también en la Tercera Parte "Diario de un testigo":

De todos modos, la visión y el espanto eran indescriptibles: a quince días parecía que el terremoto hubiera ocurrido hacía media hora. Todavía humeaban los incendios, que han sido más destructivos que el temblor mismo, el cual de todos modos no ha dejado nada en pie. El fuego, se asegura, tuvo mucho que ver con los faroles de gas hace poco inaugurados; lo que parecía señal de gran progreso hoy es motivo de acusaciones y culpas. [...] Triste papel también de varios políticos. El gobernador Nazar con su familia, varios ministros y la mayor parte de las fuerzas policiales huyeron y abandonaron la ciudad refugiándose en Los Barriales. Sin autoridad, sin policía, la ciudad fue tierra libre para la chusma y los aprovechados de la desgracia ajena, [...] fue preciso que interviniera el coronel Olascoaga con sus tropas para restaurar el orden (139-140).

La catástrofe del terremoto unió por un momento a casi todo el mundo, pero pronto puso al desnudo contradicciones, peleas que vienen de lejos. [...] En la sociedad se debate sobre grandes cambios que se están produciendo y nadie sabe explicar del todo,

El problema de la novela histórica. La herencia de Alessandro Manzoni en El tiempo diablo del Santo Guayama, de Rolando Concatti

agarrados en polémicas de unitarios o federales. El triunfo del general Mitre en una gran batalla, Pavón, parece haber decidido las cosas a favor de los que se llaman liberales, pero poca gente demuestra tener confianza en ese hombre. Además, todo se mezcla: la reconstrucción de la ciudad, la división de la tierra, las redes de riego (142-3).

La transcripción de estas citas permite apreciar, no solo la cuidadosa inclusión de sucesos históricos, sino también el mecanismo narrativo ya descrito en secciones anteriores, en el cual el mismo suceso aparece referido más de una vez, precisamente por la polifonía de la novela.

En cuanto al segundo ejemplo, la guerra del Paraguay, el texto histórico dice:

Esta guerra inicua y sin razón valedera, fue repudiada por el interior; éste la vería como un compromiso entre Mitre con el Imperio del Brasil [...] Es por ello que los contingentes del interior se negaron a ir al frente de batalla, no por cobardes, sino porque no aceptaban luchar contra un país hermano aliados al Brasil, considerado como un tradicional enemigo. [...] en Cuyo, como en otras provincias, los oficiales y soldados se resistían y negaban a ir a la guerra, [...] las desertiones se producían en masa” (Fasc.17, p.6).

En la novela leemos en la Primera Parte:

Nada le concernía casi a estas comarcas el remoto Paraguay, nada hacía presumir que les reportara beneficios aquella guerra lejana e incomprensible, que a todas luces aparecía sin ningún justificativo. Pero las cartas de Mitre habían sido claras, urgentes, y los énfasis de sus portadores más todavía. Como habían

sido inequívocas, perentorias las órdenes de Sarmiento, donde no se ocultaban advertencias de castigos para los que se hicieran los sordos [...] había que alinearse, había que colaborar; los que se hicieran los sordos pronto escucharían el trueno del escarnio (12-13).

Eran apenas la vanguardia de un grupo más numeroso que debería sumárseles muy pronto, hijos de las principales familias. Respondían así al reclamo de Mitre, porque antes le habían remitido soldados del montón; si bien algunos tuvieron comportamientos heroicos, muchos desertaron o abandonaron las filas, rebeldes y montoneros todavía (26).

Conclusiones

Sabemos que los textos literarios no son fuentes para la Historia pero contienen, sin duda, elementos que, al ser confrontados con los textos históricos, resultan veraces. Como hemos mostrado, esto ocurre con la novela de Rolando Concatti. Un proyecto más amplio y completo de investigación permitiría relevar muchos más elementos históricos referidos en el texto literario, trabajo que queda abierto a siguientes investigaciones. De todos modos, los elementos analizados permiten confirmar el trasfondo histórico de la narración y consideramos que a través de la lectura de esta novela —amena e interesante— se puede acceder a un conocimiento acertado de un periodo de la Historia de la Región Cuyana.

Hemos podido comprobar asimismo que la actitud del autor frente al problema “novela histórica” y a la Historia misma es la que aclara en su Nota preliminar, esto es, la de respetar de manera absoluta los estatutos de cada disciplina, y que para ello aplica, como estrategia discursiva, el recurso de contar en

El problema de la novela histórica. La herencia de Alessandro Manzoni en El tiempo diablo del Santo Guayama, de Rolando Concatti

secciones bien separadas y definidas los hechos históricos, por un lado, y los ficcionales y los pertenecientes a la memoria popular, por otro. El uso de este recurso nos parece muy logrado, pues el texto fluye de manera natural y permite al lector participar activamente en la construcción de la obra, ya que esta le exige establecer las relaciones necesarias entre lo narrado en las diferentes partes y desde los diferentes puntos de vista. Y como ya dijimos también se cumple su intención de traer a la zona de luz a los personajes anónimos del pueblo relegado, ignorado o directamente negado por la Historia oficial.

En términos más generales, podemos decir que el análisis de *El tiempo del Santo Guayama* puede ayudarnos a entender algunos elementos clave que se combinan a través del juego de entrelazamiento de Historia y ficción: en los espacios generados por este juego, Concatti va entrelazando, junto a la Historia oficial, la historia popular o local, un mecanismo que ilumina uno de los puntos clave que pueden contribuir al estudio del género de la novela histórica.

Notas

¹ Datos de Wikipedia, la enciclopedia libre de Internet.

² También es real y verdadero el ámbito geográfico en que transcurre la historia contada en la novela: los Bañados de Huanacache (o *Guanacache*), sede de la Capilla de Nuestra Señora del Rosario, construida en 1601 y reconstruida tras el terremoto de 1861.

Bibliografía

ANDERSON IMBERT, Enrique, "Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX". En: *La novela iberoamericana*, ed. de Arturo Torres Rioseco. Albuquerque, N. M.: University of New México, 1952.

ALONSO, Amado. *Ensayo sobre la novela histórica*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1975.

-
- CONCATTI, Rolando. *El Tiempo diablo del Santo Guayama*. Buenos Aires: Corregidor, 2003.
- CORREAS, Jaime. *Historias de familias*. Mendoza: 1992.
- CUETO, Adolfo O.; ROMANO, Aníbal M.; SACHHERO, Pablo. *Historia de Mendoza. Desde los primitivos habitantes a nuestros días*. Buenos Aires: Diario Los Andes, 1994.
- HUDSON, Damián. *Recuerdos históricos sobre la provincia de Cuyo*. Mendoza, 1966.
- JITRIK, .Noé *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995.
- MANZONI, Alessandro. "Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione". En *Tutte le Opere di Alessandro Manzoni*. Firenze: G. Barbèra, Editore, 1928; pp.835-872.
- MILIANI, Domingo. Prólogo a *Canaima*, Rómulo Gallegos. Caracas: Monte Ávila, 1976.
- MORALES GUIÑAZÚ, Fernando. *Historia de la cultura mendocina*. Mendoza: Best Hermanos, 1943.
- ZANDANEL, María Antonia. *Los procesos de ficcionalización del discurso histórico en la leyenda de El Dorado. Lope de Aguirre y la aventura marañona*. Mendoza: EDIUNC, 2004.

LA RECEPCIÓN DE PRIMO LEVI EN ARGENTINA. LECTURAS DE LA SHOAH EN LA NARRATIVA TESTIMONIAL CONCENTRACIONARIA ARGENTINA.

Paula Simón

CONICET; Universidad Nacional de Cuyo
paulacsimon@gmail.com

Resumen

La literatura de la Shoah está presente tanto en la literatura producida por los supervivientes de la última dictadura militar argentina, como en la crítica que se ha ocupado de interpretarla y analizarla. En este ensayo me detendré en un aspecto particular de este proceso de recepción: las lecturas, repercusiones y apropiaciones de la obra de Primo Levi en nuestro país, uno de los escritores europeos más emblemáticos que reviste, en la actualidad, la categoría de símbolo y ejemplo de la supervivencia de los campos de exterminio alemanes. El estudio de la presencia del autor en el campo cultural local y de las relaciones intertextuales entre su obra y la literatura testimonial concentracionaria argentina permite no solo analizar cómo han sido recibidos su obra y su legado, sino también reflexionar sobre algunos ejes centrales de la elaboración de la memoria reciente en nuestro país.

Palabras clave: *literatura concentracionaria; literatura de la Shoah; testimonio; recepción; Primo Levi.*

Boletín de Literatura Comparada

Año XLI, 2016, 49-70.

Recibido: 10/05/16 **Aceptado:** 12/09/16

ISSN 0325-3775

Abstract

Primo Levi's Reception in Argentina. Readings of the Shoah in Argentinian Concentrationary Testimonial Narrative

Shoah literature is present in the literature produced by survivors of the last military dictatorship in Argentina, as well as in the critical work devoted to analyze that literature. In this essay I will focus on a particular aspect of this process of reception: the readings, impact and appropriation of the work of Primo Levi in our country, one of the most emblematic European writers who is currently a symbol and also an example of survival of German death camps. The study of the author's presence in the local cultural field and the intertextual relations between his work and Argentinian testimonial literature about concentration camps allows not only analyze how these texts were received and Primo Levi's legacy, but also reflect on some central keys of the recent memory in our country.

Keywords: *concentrationary literature; Shoah literature; testimony; reception; Primo Levi.*

Introducción

La aniquilación masiva de la comunidad judía y de otros colectivos por el Nacionalsocialismo alemán entre 1939 y 1945, también denominada Shoah u Holocausto, continúa suscitando reflexiones en la sociedad superviviente, no solo en Europa sino también en el resto del mundo. Todavía hoy siguen apareciendo ensayos, novelas, películas, entre otros discursos culturales, que intentan representar, entender, explorar lo que todavía no ha sido dicho o pensado sobre Auschwitz. Solo en 2015 se publicaron al menos dos obras narrativas, *KL. La historia de los campos de concentración*, de Nikolaus Wachsmann, y *Tierra Negra*, de Timothy Snyder; al tiempo que se estrenaba el film *El hijo de*

Saúl, dirigido por el húngaro Lászlo Nemes, que ganó el Gran Premio del Jurado en el Festival de Cannes.

Otras experiencias dictatoriales posteriores que incluyeron persecución, tortura, represión y secuestro de sujetos en campos de concentración en diversos puntos del mundo, como es el caso de América del Sur durante la segunda parte del siglo veinte, han obligado a revisar el impacto de las catástrofes históricas y políticas provocadas por el ser humano en la sociedad. Tanto los testigos como las generaciones posteriores aún se dedican a la tarea de recuperar la historia reciente en literaturas cada vez más heterogéneas, intervenidas por múltiples voces que continuamente construyen la memoria y reclaman legitimidad. Estas literaturas provenientes de diversas latitudes se encuentran en continua interacción porque los testigos de unas y otras catástrofes dialogan entre sí con el interés de acceder a diversas posibilidades de representación de la experiencia traumática.

Una de esas interacciones ocupa el interés del presente artículo. En Argentina, desde los años ochenta, es continua y recurrente la presencia de la literatura de la Shoah tanto en la literatura producida por los supervivientes de la última dictadura militar, como en la crítica que se ha ocupado de interpretarla y analizarla. El propósito, por tanto, es realizar un aporte a la reflexión sobre las lecturas y los usos que de aquella literatura europea sobre el exterminio nazi se visualizan en la literatura testimonial post-traumática sobre los centros de detención clandestinos en Argentina. Esta perspectiva se enmarca, por tanto, en los estudios sobre la recepción, que forman parte de la disciplina comparatista en tanto se ocupa de profundizar la presencia de una literatura en otra a fin de establecer nuevas relaciones. Partimos de la idea de que los testigos supervivientes argentinos han encontrado en las obras de sus antecesores europeos determinados recursos que les han resultado útiles para llevar a cabo la representación de su experiencia individual, que es de por sí una experiencia traumática asociada a la muerte, y, de ese modo, construir un discurso nuevo capaz de satisfacer sus propias necesidades de escritura y demandas de

representación, incorporándose al mismo tiempo en una tradición común de escritura con voluntad antifascista (Simón, 2014).

En esta oportunidad, nos detendremos en un aspecto particular de este proceso de recepción de la literatura de la Shoah en Argentina: las lecturas, repercusiones y apropiaciones de la obra de uno de los escritores europeos más emblemáticos que reviste, en la actualidad, la categoría de símbolo y ejemplo de la supervivencia de los campos de exterminio alemanes, el italiano Primo Levi. Creemos que tanto el estudio de la presencia del autor en el campo cultural local, como el de las relaciones intertextuales entre su obra y la literatura testimonial concentracionaria argentina, permiten no solo analizar cómo han sido recibidos su obra y su legado, sino también reflexionar sobre algunos ejes centrales de la elaboración de la memoria reciente en nuestro país.

Primo Levi, símbolo de Auschwitz.

Nacido en Turín, Italia, el 31 de julio de 1919, Primo Levi se graduó en Química a principios de los años cuarenta en la universidad de su ciudad natal. En 1943 decidió unirse a la resistencia antifascista italiana junto a un grupo de amigos, pero en diciembre de ese año fue capturado por los alemanes, quienes lo deportaron, por su condición de judío, primero al campo de internamiento de Fossoli, al norte de Italia, y luego a Monowitz, uno de los campos de concentración satélites que integraban el campo de Auschwitz. Levi sobrevivió casi un año en ese lugar donde miles de hombres y mujeres murieron a causa del trabajo esclavo. Al finalizar la contienda bélica, el campo fue liberado y Levi logró emprender el camino de regreso a Turín. Allí comenzó su travesía en el mundo literario, cuando decidió escribir sobre el tiempo en el campo de concentración.

Su trilogía sobre Auschwitz ocupa hoy un lugar de privilegio en el canon de la literatura testimonial sobre la Shoah.

La colección está integrada por *Si esto es un hombre*, volumen en el que narra su experiencia como deportado, publicado por primera vez en 1947; *La tregua*, en 1963, que narra el regreso a Turín; y *Los hundidos y los salvados*, un texto editado en 1986 en el que priman las reflexiones sobre la condición del deportado y las descripciones profundas sobre el sistema de campos de exterminio puesto en marcha por los nazis. Hasta el año de su deceso, en 1987, alternó su producción narrativa testimonial con la escritura de ensayos, cuentos y poesías, entre cuyos títulos se cuentan *Historias naturales*, publicado en italiano bajo el título *Storie Naturali* (1966) y traducido al español por Carmen Martín Gaité; *Lilit y otros cuentos* (1971), traducido al español por Bernardo Moreno Carrillo; *Si no es ahora, ¿cuándo?* (1982), traducido al español por Andrés Sánchez Gijón, entre otros. Es interesante destacar que fue su experiencia de deportado la motivación inicial para comenzar la escritura, por ello, el gesto testimonial y el deseo de dar cuenta de los acontecimientos vividos desde la posición privilegiada del testigo ocupan el principal centro de interés de su literatura. Primo Levi falleció en 1987, en un episodio confuso que muchos han evaluado como suicidio, habida cuenta de la situación de depresión en que se hallaba el autor por esos años.

Aunque en la actualidad la obra de Primo Levi forma parte imprescindible del canon de la literatura sobre Auschwitz, como así también de la literatura italiana y europea, su reconocimiento en Europa no fue inmediato, sino que llegó recién en los años sesenta. Levi acabó de escribir *Si esto es un hombre* muy poco tiempo después de llegar a Turín, en 1946. Presentó el manuscrito en la editorial italiana Einaudi, pero no logró su aceptación. Posiblemente, en un momento tan cercano a la finalización de la Segunda Guerra Mundial el tema de los campos de exterminio era aún una herida social muy abierta y su condición de escritor nobel no sumó impulso para la aprobación de los editores. Aun así, una pequeña editorial, De Silva, acogió su proyecto y en 1947 se editó el volumen por primera vez. Recién a finales de los años cincuenta Einaudi manifestó interés

La recepción de Primo Levi en Argentina. Lecturas de la Shoah en la narrativa testimonial concentracionaria argentina

por el incipiente éxito cosechado por Levi y accedió a la reedición en 1958, con algunas correcciones. Las traducciones no tardaron en llegar; a los pocos años el libro apareció en inglés, alemán y francés, lo cual denota no solo la amplia recepción del autor y el interés por parte de lectores de países europeos que habían sufrido de cerca la Segunda Guerra Mundial, sino también la transversalidad geográfica, lingüística y cultural del fenómeno Auschwitz.

Ya en los años sesenta Levi dio a conocer *La tregua* (1963), donde relata sus peripecias por varios países de Europa del Este y Occidental para retornar a su ciudad natal. Le fue concedido por este texto el Premio Campiello, lo que colaboró con expandir su reputación como escritor. En estos años se incrementaron los viajes, las conferencias y las entrevistas que lo fueron perfilando como un representante de la comunidad superviviente de Auschwitz. Fueron años en que Levi se interesó por otros géneros o formas literarias que no necesariamente involucraban el acto testimonial, como por ejemplo los relatos de ciencia ficción, que aparecieron en el volumen antes mencionado *Historias naturales*, de 1966. Su actividad literaria, al menos hasta los años setenta, se combinaba con su profesión de químico, aunque luego decidió dedicar su tiempo completo a la escritura.

Desde esos años setenta se pueden observar pistas inequívocas que evidencian cómo Levi fue adquiriendo el rol de representante de la comunidad superviviente de Auschwitz; un representante que se construyó como modelo incluso desde el punto de vista ético y moral del testigo, quien se consagra a su misión de relatar la experiencia traumática vivida con el afán de evitar que la catástrofe se repita. En sus libros testimoniales, Primo Levi no solo explica las particularidades del sistema concentracionario, sino que también fustiga las conductas de nazis, capos e incluso de otros deportados. Entre esas pistas que mencionábamos se encuentra, en primer lugar, el apéndice que Levi incorporó a *Si esto es un hombre* a partir de 1976, para una

edición escolar del texto. En este apéndice el autor recogió algunas de las preguntas más frecuentes que sus lectores jóvenes y adultos le hacían durante sus numerosas conferencias, siempre relacionadas con sus opiniones en torno a la deportación, el accionar de los alemanes, el genocidio y la supervivencia. La incorporación de este apéndice indica la amplificada recepción de Primo Levi en la sociedad italiana y europea de los años setenta, así como también su interés por intervenir el espacio público para dar testimonio.

En segundo lugar, otra señal que denota las repercusiones de Primo Levi han sido las múltiples traducciones de sus textos al inglés, francés, alemán, español, etc. La traducción al español fue realizada por Pilar Gómez Bedate y publicada en Barcelona por primera vez en 1987, año de su fallecimiento, por El Aleph. Pero el esfuerzo más denodado por alcanzar al público hispanoparlante la obra testimonial de Primo Levi se concretó en 2005, cuando esa misma firma editorial publicó *Trilogía de Auschwitz*, un volumen integrado por *Si esto es un hombre*, *La tregua* y *Los hundidos y los salvados*. Además de la impecable traducción de Gómez Bedate, el volumen contiene un sustancioso prólogo de Antonio Muñoz Molina que dialoga con algunos de los aspectos más interesantes de la obra del escritor italiano. La traducción al español le imprimió cierta velocidad a un proceso que hasta entonces se hallaba bastante detenido: la recepción de Primo Levi en otros países de lengua hispana, como es el caso de Argentina. Como comentaremos más adelante, hasta entonces las lecturas de Levi circulaban principalmente en los grupos o comunidades de supervivientes tanto del Holocausto, siempre presentes en la sociedad argentina, como de la última dictadura, muchos de cuyos integrantes se encontraban fuera del país.

En tercer lugar, la transposición cinematográfica constituye otro de los indicadores de la recepción de Primo Levi tanto en Europa como en América. En particular, se destacan dos películas basadas en la obra de Primo Levi: *La última tregua*, coproducción italiana, francesa, alemana y suiza dirigida por

Francesco Rosi en 1997, y el documental titulado *La Strada di Levi*, realizado por Davide Ferrario en 2006. Otro film que se relaciona directamente con la obra de Levi es *La zona gris*, dirigida en 2001 por Tim Blake Nelson. Si bien el argumento está basado en el libro autobiográfico *Auschwitz: A Doctor's Eyewitness Account*, escrito por el rumano Miklós Nyiszli, es interesante que deba su título al conocido capítulo de *Los hundidos y los salvados*, en el cual Levi se expresa en reflexiones acerca de la maleabilidad de los límites entre perpetradores y víctimas dentro del Lager.¹

Todos estos indicadores demuestran la importancia de Primo Levi como símbolo de la catástrofe histórica más significativa del siglo XX. Su palabra autorizada, sus acciones y su legado han ido acompañando el ritmo de las reflexiones sobre Auschwitz que, aún luego de muchos años, continúa siendo un acontecimiento que demanda reflexión. La sociedad y la cultura argentinas no se han mantenido ajenas a los influjos que Levi ha ejercido en esa reflexión sobre el pasado reciente del exterminio y el genocidio.

La Shoah y la dictadura militar argentina

Una parte importante de la producción cultural argentina de los últimos treinta años se ha consagrado a la tarea de pensar y repensar las causas y consecuencias de la última dictadura militar, acaecida entre 1976 y 1983, que dejó el saldo de un gran número de hombres y mujeres represaliados, secuestrados, desaparecidos, exiliados y apropiados. Para muchos, las relaciones entre el nacionalsocialismo alemán y el Proceso de Reorganización Nacional, si bien ocurrieron en contextos diferentes y sujetos a distintas motivaciones, guardan ciertas relaciones entre sí en cuanto a objetivos, modos de implantación del terror en la sociedad, etc. Las comunidades de supervivientes, como así también las posteriores generaciones, han establecido ciertas

consideraciones que habilitan esta perspectiva comparatista entre el exterminio judío y los secuestros y las desapariciones durante los años de dictadura. Si bien la comunidad judía en Argentina ha encabezado estas reflexiones, no es menos cierto que sus intervenciones han funcionado como núcleo de irradiación hacia otros ámbitos en los que también se han estrechado relaciones entre el contexto europeo de los años treinta y cuarenta y el argentino de los setenta y ochenta.

Desde los años ochenta hasta la actualidad, la reflexión sobre los acontecimientos durante el nacionalsocialismo alemán no se ha detenido en Argentina. Se trata de una memoria viva conservada por sus herederos principales, hijos y nietos de supervivientes, pero también por toda una sociedad que ha encontrado en esa catástrofe algunas pistas para explicar las catástrofes locales. Así lo prueba, por ejemplo, la fundación del Museo del Holocausto de Buenos Aires a fines de los años noventa, un sitio en el que se ofrecen visitas guiadas, cursos y conferencias a fin de concientizar a las nuevas generaciones sobre el Holocausto y sobre la importancia de luchar contra el antisemitismo y la discriminación. El espacio mantiene un acervo importante de testimonios disponibles para los lectores e investigadores y posee un perfil educativo y de interacción social semejante a otros museos sobre el Holocausto, como el de Washington o el de Berlín. Es especialmente importante para este espacio la intervención de los integrantes de las segunda y tercera generaciones, hijos y nietos de supervivientes que, nacidos y/o radicados en Argentina, continúan velando por la memoria de sus padres y abuelos.

Tanto en la literatura como en los documentos audiovisuales con fuerte impronta testimonial es posible advertir esta línea de reflexión. Mencionaremos dos ejemplos provenientes del mundo audiovisual que permiten ilustrar estas observaciones. En primer lugar, el documental *Me queda la palabra*, realizado por Bernardo Kononovich en 2004 con el auspicio de la ORT Argentina, las Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, las Abuelas de Plaza de Mayo y el Centro de

Estudios Legales y Sociales (CELS), entre otros. A partir de la palabra de algunos supervivientes de los campos de exterminio nazis y los centros de detención clandestinos, el documental plantea ciertos paralelismos entre el Holocausto y el genocidio en Argentina. Desde las palabras introductorias, el relator deja en claro que solo esta polifonía de experiencias entrelazadas permite entender de dónde surge el deseo de testimoniar de los supervivientes. A través de la voz de los protagonistas —trabaja principalmente con cuatro testimonios: los de Leonie Gabriel, Judith Rieger y Ella Bernath, tres sobrevivientes de los campos de concentración y exterminio nazis, y el de Mario Villani, un físico argentino desaparecido durante la última dictadura, que fue prisionero en cinco centros de detención clandestinos por un período de casi cuatro años— el documental subraya las continuidades entre ambos procesos destacando como denominadores comunes los fenómenos de la desaparición y el campo. La voz del relator concluye en que solamente una mirada transversal de las catástrofes permite entenderlas en su complejidad y que solo a través de la palabra de los testigos es posible recuperar la dimensión del horror.

En segundo lugar, una de las producciones más recientes es el documental *Il rumore della memoria. Il viaggio di Vera dalla Shoah ai desaparecidos*, dirigido por el chileno-italiano Marco Bechis, conocido por una de las películas más representativas los desaparecidos en Argentina, *Garage Olimpo* (1999). El film se refiere a la vida de Vera Vigevani, una mujer de 85 años que trabajó como periodista de la agencia italiana de noticias ANSA (Agenzia Nazionale Stampa Associata). Su historia está atravesada por dos tragedias: Auschwitz, donde fueron deportados algunos de sus familiares, entre ellos su abuelo Ettore Camerino, y la desaparición de su hija Franca, secuestrada por los militares argentinos. El director acompaña a la protagonista, quien emigró en 1939 a la Argentina y hoy forma parte de Madres de Plaza de Mayo, en un viaje de reconocimiento y recuperación de la memoria individual y social desde algunos puntos geo-

Paula Simón

gráficos europeos hasta Buenos Aires, particularmente a la Ex Escuela de Mecánica de la Armada en Buenos Aires, donde fue secuestrada su hija. La película se estructura con el motivo del viaje, que connota una búsqueda en la que se topa, como en la literatura de viajes, con algunos personajes que acompañaron de diversas maneras ese periplo, desde Marta Álvarez, quien viera a Franca en la ESMA, hasta Liliana Segre, judía-italiana sobreviviente de Auschwitz.

El documental se divulgó en capítulos a través de la web del periódico *Corriere della Sera* a principios de 2014. En Argentina, su estreno aconteció en el festival BAFICI –Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires– en abril de 2015, ocasión que fue propicia para que el director ofreciera una *master class* sobre la ética de las imágenes. Bechis, quien también sufrió el secuestro en el Club Atlético cuando tenía tan solo veinte años, opina en una reseña publicada en el periódico *Página/12* que

el exterminio de los judíos durante la época nazi fue racial. Todos los que eran judíos debían ser eliminados, aunque tampoco fue sólo eso porque muchos comunistas, muchos homosexuales y muchos gitanos fueron eliminados en los campos de concentración. Pero la gran mayoría fueron judíos. La eliminación física de los desaparecidos se regía con otro criterio, que era ideológico (Página/12, 2015).

Sin embargo, agrega que, en cuanto al método, no existe a su juicio una diferencia sustancial, porque “el método se aprende” (Página/12, 2015). Al encarar el tema desde la historia personal de una testigo, el documental invita a la reflexión sobre las similitudes de la máquina del horror implantada por el nazismo y la dictadura argentina.

Otras referencias más detalladas sobre la presencia de la Shoah en la producción cultural argentina pueden leerse en el artículo “Presencia de la literatura de la Shoah en la literatura

testimonial concentracionaria argentina de la post-dictadura”, publicado en el *Boletín de Literatura Comparada* de 2015. Allí se han destacado algunos hechos literarios y culturales —artículos y ensayos periodísticos, entrevistas, publicaciones literarias, documentos audiovisuales, etc.— que denotan cómo desde los años ochenta la Shoah ha funcionado como un modelo o referencia para comprender el pasado reciente. Asimismo, el artículo concluye en que las alusiones directas o indirectas, las comparaciones y paralelismos, las citas y las menciones de los autores supervivientes de Auschwitz en la literatura testimonial concentracionaria argentina conforman indicios que el lector debe reconocer debido a que guardan claves importantes para interpretar en qué medida la literatura y el arte funcionan como un acervo de memoria ejemplar ante el peligro de repetir un pasado de violencia (Simón, 2014: 51).

Primo Levi en Argentina

La recepción de Primo Levi en Argentina es, comparada con la europea, bastante tardía. Recién en los años noventa su nombre comenzó a circular en el campo cultural argentino debido, a nuestro juicio, a dos causas principales. Por un lado, el estreno del film *La última tregua*, de Francesco Rossi, en el Festival de Cine de Mar del Plata de 1997; y por el otro, a las diversas menciones y alusiones a su obra presentes en la literatura testimonial de los supervivientes de la dictadura militar argentina. En los últimos quince años, cuando las tareas dedicadas a la recuperación de la memoria reciente se incrementaron en Argentina, esas menciones se han multiplicado en la literatura y en la crítica literaria y cultural, lo que invita a reflexionar acerca de cómo ha intervenido su legado en la construcción de esa memoria.

La noticia de su deceso el 11 de abril de 1987 recorrió el continente europeo y provocó fuertes repercusiones en los

intelectuales supervivientes que residían entonces en los Estados Unidos, entre ellos Elie Wiesel. En lengua española, la noticia fue recogida por algunos diarios peninsulares, como *La Vanguardia*, donde se reprodujo la hipótesis del suicidio. Sin embargo, en Argentina solo *La Nación* recuperó el dato el 19 de abril de 1987, por lo que el silencio de la prensa local invita a pensar que, hasta ese año, la resonancia de Levi en el ámbito cultural argentino no era todavía significativa. Asimismo, la actividad editorial argentina en torno a su obra fue muy discreta en los años ochenta. Ediciones de AMIA publicó en 1988 una versión de *Si esto es un hombre* sin prólogo ni comentarios ni noticias del traductor. En un artículo sobre la recepción de la obra de Levi en Argentina, los autores apuntan que la cantidad de libros y la velocidad con que se agotó la edición se debieron más a la serie en la que apareció el volumen, la colección Roots, que a la popularidad del autor en Argentina. De hecho, agregan, el volumen no fue reseñado en los principales suplementos culturales del país (Lvovich et al, 2006).

Sin embargo, la tendencia se modificó hacia mediados de los años noventa y la fecha clave fue noviembre de 1997, cuando se estrenó *La última tregua* en Argentina, basada en su segunda novela testimonial sobre su experiencia como deportado, particularmente su regreso a Turín, que duró casi dos años. El film, dirigido por el italiano Francesco Rosi, es una coproducción italiana, francesa, alemana y suiza, protagonizado por John Turturro, que se estrenó en 1996 y fue nominada a la Palma de Oro en el Festival de Cannes. El guion pertenece al mismo director y la música estuvo a cargo de Luis Bacalov, discípulo argentino de Enrique Baremboim. El Festival de Cine de Mar del Plata la exhibió en 1997 por primera vez en Argentina, donde cosechó críticas muy positivas. Rosi, considerado un hijo del Neorealismo italiano, fue asistente de dirección de Antonioni y de Luchino Visconti en *La tierra tiembla* (1948). En su haber fílmico, cuenta con la dirección de *Cristo se detuvo en Eboli*, *Salvatore Giuliano*, *El caso Mattei* y una adaptación de *Crónica de una muerte anunciada*. Vinculado ideológicamente con el socialismo, la elección de temáticas y argumentos que ha llevado

a la pantalla ha estado recurrentemente motivada por sus propias preocupaciones sociales y políticas.

En ocasión del estreno, el diario *La Nación* le realizó al director una entrevista extensa en la que Rosi se explayó acerca de las motivaciones que lo llevaron a encarar el proyecto. Mencionó entonces que, si bien en 1986 había releído el libro con intención de llevarlo a la pantalla grande, era un momento en que el Holocausto había dejado de ser un tema de reflexión y eso le generó obstáculos para concretar la filmación. Declara también en esa entrevista que mantuvo una conversación con Levi una semana antes de su muerte y que el mismo escritor le confesó que pasaba por un momento muy triste y que la noticia de la filmación de *La tregua* le daba mucha alegría (*La Nación*, 21/11/1997).

La última tregua deja traslucir entre sus secuencias algunos datos biográficos del autor de la novela y finaliza con el epígrafe de *Si esto es un hombre*. Por tanto, se trata de una obra fílmica que constituye un acto de rememoración no solamente de la literatura testimonial de Levi –en un claro homenaje al legado del autor italiano–, sino también del universo de Auschwitz y sus efectos en la sociedad. La potencia del mensaje impregnó al público argentino, lo que confirma que el cine y la literatura mantienen relaciones solidarias que, en ocasiones, se concretan en la colaboración del cine para facilitar la recepción de la literatura. Habiendo pasado desapercibida en Argentina la publicación de *La Tregua* en 1963, este estreno cinematográfico le dio una segunda oportunidad de acceso a un público nuevo, lo cual, como explica Sánchez Noriega, es una de las posibilidades que se abren a partir de las relaciones de retroalimentación entre cine y literatura (Sánchez Noriega, 2000: 36).

En este caso, este impulso que el cine puede ofrecerle a la literatura se constata en el incremento de las menciones y alusiones al autor en artículos periodísticos y ensayos críticos a lo largo de los últimos quince años, así como también en el resurgimiento de ediciones de su obra. De hecho, al año

siguiente al estreno, en 1998, El Ateneo publicó la tercera entrega de la colección de entrevistas literarias *Confesiones de escritores. Los reportajes de The Paris Review*, en la cual se incluyó una entrevista que Gabriel Motola le realizó a Primo Levi en 1985. En esta entrevista, el entrevistador lo invita a repasar algunos de los puntos centrales de su obra y a reflexionar en torno a su condición de escritor superviviente de Auschwitz. Años más tarde, en 2004, el periódico *Página/12* rescató esta entrevista y la publicó para su mayor difusión en un momento de mayor conocimiento del nombre del escritor italiano en nuestro país.

En los últimos veinte años han aparecido con mayor frecuencia entrevistas, ensayos críticos y algunas ediciones de Primo Levi que demuestran un mayor interés por parte del público argentino. En 2006, Libros del Zorzal publicó *Deber de memoria*, un diálogo que Primo Levi mantuvo con dos historiadores italianos, Anna Bravo y Federico Cereja, en la Universidad de Turín en 1983. El volumen se había publicado originalmente en francés en 1995 con el título *Le devoir de mémoire. Mille et une nuits* y la entrevista con el escritor formaba parte del proyecto de conversar con numerosos supervivientes de Auschwitz. En esta entrevista, adelanta el título, el centro de interés es la posición ética del autor ante las razones por las que se debe contar, los modos de recordar el pasado y también las elecciones sobre cómo transmitir esa experiencia vivida. El hecho de que una editorial local optara por difundir esta entrevista en español tiene que ver con una situación coyuntural en la que la memoria reciente y los modos de recordar el pasado de la dictadura se convirtieron en temas de agenda política y cultural. Esto da la pauta de que la palabra de un superviviente como Primo Levi ha adquirido autoridad y legitimidad que excede el contexto europeo en el que ocurriera su experiencia y sirve como modelo o referencia de otras con las que guarda algunas correspondencias.

Muy recientemente, en 2015, la editorial Ariel, sello de la Editorial Paidós en Argentina, publicó *Así fue Auschwitz. Testimonios 1945-1986*, un volumen de informes, artículos

testimoniales publicados en periódicos y revistas, discursos, testificaciones o testimonios procesuales presentados en juicios contra criminales nazis y textos oficiales que Levi redactó en diversas circunstancias a lo largo de los años en paralelo con su producción literaria. El volumen salió a la luz gracias al archivo del Centro Internacional de Estudios “Primo Levi” en España y Argentina casi en simultáneo. El texto que sobresale es el “Informe sobre la organización higiénico-sanitaria del campo de concentración de Monowitz (Auschwitz III)” que escribió, junto al médico cirujano Leonardo de Benedetti, a pedido del Comando Ruso durante la primavera de 1945. Se identifica en el texto la sobriedad estilística del italiano ya presente en sus obras autobiográficas, como así también el deseo de describir pormenorizada y detalladamente todo lo referente al campo en cuestión: sus mecanismos de funcionamiento, los distintos tipos de prisioneros y, entre otros aspectos, las diversas enfermedades sufridas por los presos y las conductas higiénicas y sanitarias desarrolladas por los alemanes. Los autores adoptan en este informe una perspectiva médica que puede leerse en contraste con las apreciaciones presentes en *Si esto es un hombre* o *Los hundidos y los salvados*. La publicación de estos documentos denota que existe un trabajo de investigación profunda de la figura y la obra de Primo Levi, a quien, según los mismos editores, nadie duda en considerar actualmente un clásico de la literatura universal.

En los últimos años los suplementos culturales han publicado con frecuencia artículos, entrevistas y ensayos sobre Primo Levi y su legado. En muchos de ellos es recurrente la idea de que la obra de Levi debe servir no solo para recordar los crímenes nazis, sino también para reflexionar sobre otros crímenes cometidos en contextos dictatoriales, como el caso argentino. En opinión de Carlos Solero, quien en 2002 publicó el texto “La memoria implacable” en *Página/12*,

Paula Simón

evocar a Primo Levi en el presente no es un ejercicio de nostalgia, sino una obligación ética impostergable, ya que en estas tierras también se perpetró un genocidio durante la dictadura cívico-militar de 1976 a 1983. La huellas lacerantes de ese perverso accionar aún son marcas en la sociedad presente. Y además en otras latitudes, como en la base norteamericana de Guantánamo, aún se perpetran atrocidades contra la dignidad y la vida de personas sobre las que el terrorismo de estado descarga su furia (Solero, 2002)

Si bien todavía persisten las discusiones acerca del concepto de genocidio y la pertinencia del mismo al caso argentino, lo cierto es que la dimensión ética de Levi ha transmigrado del caso particular en el que se circunscribió su vivencia hacia otros contextos en el que sirve como figura referencial, representativa de un colectivo que se pronuncia en contra de la violencia represiva y de las violaciones a los derechos humanos.

En ocasión del 20° aniversario de la fundación del Museo del Holocausto, y en coincidencia con la reedición en Argentina de *Trilogía de Auschwitz*, a cargo de la editorial Océano, se reunieron en 2013 un grupo de especialistas en la obra de Levi y algunos supervivientes, entre ellos Guillermo Yanco, vicepresidente del Museo del Holocausto; Lisa Zajac, sobreviviente del campo de trabajo Buna; la psicoanalista Bejla Rubin; y Jack Fuchs, también superviviente y escritor. El diario *Clarín* publicó a raíz de dicho encuentro una extensa crónica titulada "Los ecos actuales de la Trilogía de Auschwitz", donde se hace especial hincapié en la vigencia de la palabra de Levi, compartida por quienes también sobrevivieron, y multiplicada por quienes han recibido esa herencia. Por ello, la nota destaca la opinión de Guillermo Yanco, para quien "la sola reedición de esta trilogía (...) hoy pone el acento en que está vigente la lección que nos deja el Holocausto nazi" (Gorodischer, 2013). Una vez más, Primo Levi se convierte en el vector representativo de esa lección.

Diálogo de supervivientes: Primo Levi en la literatura testimonial concentracionaria argentina

Entre los principales receptores y transmisores de la obra de Primo Levi en Argentina se encuentran, sin lugar a dudas, los supervivientes. No solo aquellos que compartieron generación con el autor y la vivencia de Auschwitz, sino también los testigos supervivientes de la violencia represiva durante los años del terrorismo de Estado, en particular quienes sobrevivieron a los centros de detención clandestinos que se han dedicado a la escritura testimonial. En esos relatos testimoniales argentinos abundan las referencias a la literatura de la Shoah, que se hacen concretas tanto en menciones, como en citas, alusiones e inclusive en estrategias narrativas recuperadas de aquellas lecturas. Esto pone en evidencia que los testigos argentinos han encontrado en esas fuentes algunas pautas que funcionan como una referencia productiva para su propio ejercicio de escritura (Simón, 2014).

Uno de los testimonios más interesantes sobre la experiencia de la detención y los centros de detención clandestinos es el volumen colectivo *Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*, de Munú Actis, Cristina Aldini, Liliana Gardella, Miriam Lewin y Elisa Tokar. Se trata de un texto con estructura de diálogo, dividido en capítulos que van abordando diversos aspectos de lo vivido. Cada capítulo se abre con un epígrafe que entabla un nuevo diálogo con supervivientes de otras experiencias traumáticas, en la medida en que se citan fragmentos de otros textos testimoniales, provenientes en su mayoría de la experiencia del exterminio nazi. Uno de esos capítulos, titulado “Detenidas-desaparecidas”, trata de manera particular el tema de la tortura y el dolor. Las mujeres no solo comparten cómo afrontaron el dolor durante esos episodios, sino también cómo conviven en la actualidad con el recuerdo del mismo. El epígrafe elegido corresponde a un fragmento de *Si esto es un hombre*, en el que Primo Levi destaca los esfuerzos

que por sobrevivir al tormento del campo llevaron a cabo él y sus compañeros: “Sobrevivir sin renuncia de alguna parte del mundo moral, más allá de las intervenciones poderosas y directas de la fortuna, les fue concedido solo a unos pocos individuos superiores, hechos de la materia de los mártires y los santos” (en Actis et al, 2001: 69). Primo Levi ocupa un lugar prioritario en ese universo de referencias a la literatura de la Shoah, precisamente por haberse convertido en un símbolo, una figura paradigmática del superviviente a través de sus textos.

Nora Strejilevich es autora del volumen *Una sola muerte numerosa*, que se publicó por primera vez en 1997. En este, la autora vuelca su experiencia como secuestrada y construye un relato coral en el que intervienen diversas voces de su generación que también fueron testigos. Strejilevich se exilió en varios países europeos y norteamericanos, hasta fijar su residencia por algunos años en San Diego, California. Sus años de estudio en Canadá y Estados Unidos coincidieron con la eclosión de la memoria del Holocausto, lo cual le ha permitido establecer, desde la distancia que impone el exilio, algunas conclusiones. En una entrevista publicada en la revista *Kamchatka*, la autora reconoce la influencia que en su escritura tuvo la literatura de la Shoah, entre otras lecturas y asume que

Auschwitz es un término equiparable a ESMA en tanto paradigma del horror. Y estos estudios [sobre el Holocausto] generan un lenguaje y un debate sobre las formas de representación, un universo de referencias y modos de decir que permea la forma de abordaje que hacemos. Es inevitable, aunque hay que estar atento a las diferencias. Porque las huellas y las formas de elaborarlas son semejantes aunque históricamente los procesos no sean equiparables (Strejilevich; Simón, 2015: 673)

En ese reconocimiento al fenómeno Auschwitz como un índice que se extrapola y sirve para pensar en otras catástrofes,

la autora reconoce la importancia de Primo Levi. Cuando reflexiona en torno a su propio rol como testigo, se identifica con la motivación subyacente a la escritura de Primo Levi, cuyo núcleo central se vinculaba con el deseo de dar a conocer, de transmitir lo vivido y de encontrar terreno fecundo en el público para esa transmisión. Por ello, equipara su función social de narradora superviviente a la que manifestara el autor italiano:

Al testigo, en general y aunque le tome tiempo, le importa que los demás “se enteren”; quiere compartir su saber vivencial, cuya transmisión le compete. Se siente responsable de hacer saber. Este impulso narrativo y violento lo describe muy bien Primo Levi, cuyas dificultades para que lo publicaran en Italia son conocidas (Strejilevich; Simón, 2015: 667).

Strejilevich recuerda el rechazo que *Si esto es un hombre* sufrió en los primeros años de la posguerra, que no fue tan diferente al que experimentaron los escritores argentinos que sobrevivieron a los centros de detención clandestina, quienes, como ella misma, se toparon con numerosos obstáculos para publicar sus memorias en editoriales argentinas al finalizar la dictadura militar. De hecho, muchos de esos volúmenes, entre ellos *Una sola muerte numerosa* y *La escuelita*, de Alicia Partnoy, contaron con primeras ediciones en los espacios del exilio y no en su país de origen.

Comentarios finales

La recepción de una literatura en otra es uno de los acercamientos más interesantes que ha propuesto la disciplina comparatista. En este caso, la presencia de un autor como Primo Levi, ícono de la mayor catástrofe vivida por la humanidad en el siglo veinte, en la literatura y en el campo cultural de un país que

sobrevivió al terrorismo de Estado y todavía hoy se enfrenta a las consecuencias, ha permitido, por un lado, incorporar el caso de la última dictadura argentina en la historia de las catástrofes del siglo veinte, causadas principalmente por el arrebato de los derechos constitutivos y la violencia represiva; y por el otro, aportar un elemento más a la reflexión sobre cómo se viene construyendo la memoria reciente.

Si bien es cierto que el arribo de la obra del autor italiano a Argentina se dio de forma tardía, también lo es la evidencia de que su legado se ha convertido, como en Europa, en un ejemplo de la resistencia al terrorismo de Estado y, sobre todo, de la lucha por evitar el olvido. Al mismo tiempo, la lectura de su obra continúa generando nuevas lecturas y nuevos diálogos con los testigos argentinos y con toda la sociedad superviviente.

Notas

¹ En 2014, el serbio Emir Kusturica anunció una nueva producción fílmica basada en la obra *Si no es ahora, ¿cuándo?*, en la que recogerá los temas centrales del libro de Primo Levi sobre la lucha de un grupo de combatientes de la resistencia judíos y bielorrusos contra los nazis, desde el oeste de la ex república soviética hasta Milán. La misma todavía no ha sido estrenada pero demuestra el interés renovado por la palabra literaria del autor italiano.

Bibliografía

- ACTIS, Munú/ALDINI, Cristina/GARDELLA, Liliana/LEWIN, Miriam/TOKAR, Elisa, *Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- ALTARES, Guillermo, "El horror sin adjetivos de un testimonio inédito de Primo Levi". En: *El País* (27/01/2016), http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/30/actualidad/1451501559_671165.html.
- GORODISCHER, Julián, "Los ecos actuales de la Trilogía de Auschwitz". En: *Revista Ñ*, (20/08/2013), http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/ecos-actuales-Trilogia-Auschwitz_0_976102398.html.

La recepción de Primo Levi en Argentina. Lecturas de la Shoah en la narrativa testimonial concentracionaria argentina

- “La terrorífica conexión entre dos genocidios”. En: *Página/12*, 18/04/2015, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-35283-2015-04-18.html>.
- LVOVICH, Daniel / BOHOSLAVSKY, Ernesto / RUBINZAL, Mariela, “The Reception of Primo Levi’s work in Argentina”. En: *Coloquio internacional La réception de l’oeuvre de Primo Levi en Europe, aux Etats-Unis, au Canada, en Amérique Latine et en Israël*. Bruselas, Bélgica: 2006. Inédito.
- “Rosi y el cine de la memoria”. En: *La Nación*, (16/11/1987) <http://www.lanacion.com.ar/80893-rosi-y-el-cine-de-la-memoria>.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, 2000.
- “Se suicida en Turín Primo Levi, escritor italiano de origen judío”. En: *La Vanguardia*, (13/07/1997), 18.
- SIMÓN, Paula, “Presencia de la literatura de la Shoah en la literatura testimonial concentracionaria argentina de la post-dictadura”. En: *Boletín de Literatura Comparada*, Año XXXIX (2014) 31–53.
- SOLERO, Carlos. “La memoria implacable”. En: *Página/12*, 14/10/2002, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/22-39671-2013-07-11.html>
- STREJILEVICH, Nora / SIMÓN, Paula. “Un compromiso con la memoria, un compromiso con la vida. Entrevista a Nora Strejilevich”. En: *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, diciembre 2015, 665-683.

TOMMASO FILIPPO MARINETTI: ENTRE EL TANGO Y PARSIFAL

Nora Sforza

Universidad de Buenos Aires
info@norasforza.com.ar

Resumen

El artículo estudia un aspecto particular de “¡Abajo el tango y Parsifal!” de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), texto conocido como uno de los manifiestos del Futurismo y que refleja la opinión del autor italiano respecto del tango. El análisis se concentra en la figura del autor, destacado mentor de dicho movimiento vanguardista, quien en el texto mencionado emprende la descalificación del tango por considerarlo un fenómeno atado a la tradición que no responde a los principios estéticos que promueve el Futurismo.

Palabras clave: *Filippo Tommaso Marinetti; Parsifal; futurismo; tango.*

Abstract

Tomasso Filippo Marinetti: Between Tango and Parsifal

The article studies a particular aspect of “¡Abajo el tango y Parsifal!” by Filippo Tommaso Marinetti (1870-1944), a text that is known as one of Futurism’s manifestos. The analysis focuses on the figure of the author, renowned mentor of this vanguardist movement, who in the text under study searches to disqualify tango as a phenomenon tied to tradition, which does not responds to the aesthetic principles promoted by Futurism.

Keywords: *Filippo Tommaso Marinetti; Parsifal; Futurism; tango.*

Boletín de Literatura Comparada

ISSN 0325-3775

Año XLI, 2016, 71-90

Recibido: 19/08/15 **Aceptado:** 26/01/16

I

En 1972, el poeta Aldo Palazzeschi (Florencia, 1885 - Roma, 1974) publicaba su última antología poética, *Via delle cento stelle (Calle de las cien estrellas)*, en la cual incluía un poema sobre el Futurismo que bien puede ser leído como una exquisita síntesis de lo que fuera el movimiento homónimo y su destino:

A sessant'anni di distanza
dal movimento milanese e fiorentino
sento parlare spesso e volentieri
di futurismo.
Se ne parla con reale curiosità
serenamente e con benevolo sorriso
non di rado con entusiasmo
specialmente per parte dei giovani
che assaltano il superstite
per esaminare documenti
ricevere informazioni e notizie
sopra un fenomeno del tutto sconosciuto
e attualissimo.
Dopo il feroce ostracismo
dato fino dal suo nascere
al futurismo
la cosa potrebbe sembrare stupefacente
come nessuna al mondo,
invece è naturalissima
e non stupisce affatto.
Il futurismo non poteva nascere che in Italia
Paese volto al passato
nel modo più assoluto ed esclusivo
e dove è d'attualità solo il passato.
Ecco perché è attuale oggi il futurismo
perché anche il futurismo è passato.
(Palazzeschi, 1972)

Nora Sforza

[A sesenta años de distancia
del movimiento milanés y florentino
escucho hablar seguido y con placer
del futurismo.
Se habla con real curiosidad,
serenamente y con benévola sonrisa
no raramente con entusiasmo,
sobre todo por parte de los jóvenes
que asaltan al sobreviviente
para examinar documentos,
recibir informaciones y noticias
sobre un fenómeno completamente desconocido
y muy actual.
Luego del feroz ostracismo
dado desde su nacimiento
al futurismo
la cosa podría parecer
sorprendente
como ninguna en el mundo,
en cambio es naturalísima
y no asombra en absoluto.
El futurismo no podía nacer en otra parte que no fuese
Italia,
país dirigido al pasado
en el modo más absoluto y exclusivo
y donde es de actualidad sólo el pasado.
Es por esto que hoy es actual el futurismo,
porque también el futurismo es pasado.]

En los albores de la era de la máquina, de la velocidad, de las transformaciones urbanas, el Futurismo italiano, paradójicamente nacido en las páginas de *Le Figaro* de París, el 20 de febrero de 1909, había surgido en el contexto equivocado. En efecto, sus creadores, queriendo hacer *tabula rasa* con el pasado, olvidaron que la fuerza de la tradición y de la historia italianas no lo dejarían sobrevivir por mucho tiempo. Y sin

embargo, a pesar de que en la historia de las vanguardias europeas el Futurismo representa la fase inicial, explosiva,

que contiene *in nuce* los desarrollos del más avanzado arte europeo del siglo XX [...] provisto de una ideología global, artística y extrartística, que abraza los varios campos de la experiencia humana, de la literatura a las artes figurativas y a la música, de los hábitos a la moral y a la política. (De María, 1977: XIV)

El movimiento Futurista fue, como antes lo fuera el Renacimiento, uno de los movimientos artísticos surgidos desde Italia y destinados a tener más éxito fuera (pensemos en la importancia que adquiriría en países tan distantes como por ejemplo Rusia, Brasil o inclusive la Argentina) que en su propio lugar de nacimiento.

Filippo Tommaso Marinetti, en realidad, Emilio Angelo Carlo, creador del movimiento, había nacido en Alejandría, Egipto, de padres italianos, en 1876. Educado en su ciudad natal por los padres jesuitas franceses, en 1893 sería expulsado del colegio por haber introducido algunas obras de Émile Zola, por entonces puestas en el *Index*. A pesar de esto, el joven podría conseguir su bachillerato en París, luego de lo cual se establecería junto con su familia en Milán. En esos últimos años del siglo XIX, Marinetti consiguió su diploma de abogado en la Universidad de Génova, mientras en paralelo se dedicaba más y más a la poesía, escrita mayormente en francés. Así, entre Milán y París, logró entrar en los ambientes literarios en los que se discutía la necesidad de profundas renovaciones en el campo de la poesía, en particular, y de las artes, en general, defendiendo fundamentalmente el Simbolismo francés. Sin embargo, ya en los primerísimos años del siglo veinte, cada vez más provocador, Marinetti escribió una serie de poemarios en los cuales la inspiración “destruccionista” de toda forma tradicional se hace cada vez más manifiesta —en este sentido, imposible olvidar el poemario *Destruction*, de 1904, donde plantea la necesidad de ir

“contra los continentes, contra las ciudades y contra la mujer” (Marinetti, 1904)—, hasta llegar a la concretización de su programa, al publicar, como dijéramos al principio, el *Manifiesto-síntesis del futurismo*. Este, publicado en francés en el periódico *Le Figaro* de París, el 20 de febrero de 1909¹, y entendido por Marinetti y por los numerosos artistas que lo acompañaron en aquel primer momento como un programa no solo artístico sino claramente político, fue el primero de una larga lista de manifiestos programáticos que se publicaron en diversos medios hasta principios de la década del 30.² En principio, la idea era hacer salir a Italia de ese estado de cosas que Marinetti y sus compañeros de lucha consideraban el “provincialismo” italiano frente al “cosmopolitismo” europeo y, más adelante, sacudir toda convención y formalismo provenientes de la tradición. Así, será reivindicada la adhesión a la realidad frente a la abstracta belleza perseguida por la corriente del Decadentismo, mientras será proclamada la fe en el futuro, en el progreso técnico, en la velocidad de las máquinas (autos, trenes, aviones...), en las luces de la ciudad y en los ruidos de las fábricas. El orden estético que se intentaba construir abolía la idea de belleza tal como había sido concebida hasta entonces, para lo cual hasta las palabras deberían volar “en libertad” y, por lo tanto, pasar de la estática inmovilidad de la tradición a la *velocidad que retumba y sube*, mientras que la tradición de los museos y de las academias, así como el peso de la Historia eran observados como los artífices del pasado que había que enterrar definitivamente. Como puede apreciarse, el Futurismo no fue solamente un movimiento artístico-literario, sino también una reflexión de época que supo expresar una voluntad de renovación global, de revolución cultural, social, política y espiritual.

Esto explicaría en parte el hecho de que, además de la producción artística *stricto sensu*, haya habido, por parte de los iniciadores del movimiento, una gran voluntad de construir teoría. En efecto, nunca antes (y pienso, tampoco después) un movimiento cultural abrió el debate de una manera tan extensa, en tan variados manifiestos en los que se señalaban los puntos

programáticos que era necesario discutir y transformar, incitando a la “contestación” de la estética burguesa. Estas experimentaciones teóricas y artísticas serán testimonios centralísimos de una voluntad de hacer del Futurismo un movimiento capaz de dialogar con otras vanguardias, fundamentalmente el Dadaísmo, el Cubismo, el Fauvismo y el Surrealismo dentro y fuera de Italia (y en este sentido, basta pensar en los artistas franceses, españoles, rusos, brasileños y argentinos³ que debatieron entonces con sus pares italianos). El Futurismo fue un punto de referencia para otros, pero tal vez no para sus mismos integrantes, quienes, en su búsqueda constante, centrada en la transformación dirigida hacia el futuro, no lograrían completar, sin embargo, su frenético programa de destrucción/construcción.

II

De todos los manifiestos que hemos enumerado aquí, quisiéramos detenernos en el temprano texto “¡Abajo el tango y Parsifal!”, publicado en versión italiana y francesa, en la revista florentina *Lacerba*, el 15 de enero de 1914⁴, en medio de las dolorosas tensiones derivadas de un mundo en guerra. Dicho manifiesto es el único que lleva un subtítulo, además, profundamente sugestivo: “Carta futurista circular a algunas amigas que ofrecen tés-tango y se parsifalizan”. Con su prosa impetuosa y profundamente provocadora, Marinetti escribe:

Un anno fa, io rispondevo ad una inchiesta del «Gil Blas» denunciando i veleni rammollenti del tango. Questo dondolío epidemico si diffonde a poco a poco nel mondo intero, e minaccia di imputridire tutte le razze, gelatinizzandole. Perciò noi ci vediamo ancora una volta costretti a scagliarci contro l'imbecillità della moda e a sviare la corrente pecorile dello snobismo.

Monotonia di anche romantiche, fra il lampeggío delle occhiate e dei pugnali spagnuoli di De Musset, Hugo

Nora Sforza

e Gautier. Industrializzazione di Baudelaire, *Fleurs du mal* ondeggianti nelle taverne di Jean Lorrain, per «voyeurs» impotenti alla Huysmans e per invertiti alla Oscar Wilde. Ultimi sforzi maniaci di un romanticismo sentimentale decadente e paralitico verso la Donna Fatale di cartapesta.

Goffaggine dei tango inglesi e tedeschi, desideri e spasimi meccanizzati da ossa e da fracs che non possono esternare la loro sensibilità. Plagio dei tango parigini, e italiani, coppie-molluschi, felinità selvaggia della razza argentina, stupidamente addomesticata, morfinizzata, e incipriata.

Possedere una donna, non è strofinarsi contro di essa, ma penetrarla.

— Barbaro!

Un ginocchio fra le cosce? Eh via! ce ne vogliono due!

— Barbaro!

Ebbene, sí, siamo barbari! Abbasso il tango e i suoi cadenzati deliqui. Vi pare dunque molto divertente guardarvi l'un l'altro nella bocca e curarvi i denti estaticamente l'un l'altro, come due dentisti allucinati? Strappare?... Piombare?... Vi pare dunque molto divertente inarcarvi disperatamente l'uno sull'altro per sbottigliarvi a vicenda lo spasimo, senza mai riuscirvi?... o fissare la punta delle vostre scarpe, come calzolai ipnotizzati?... Anima mia, porti proprio il numero 35?... Come sei ben calzata, mio soogno!... Anche tuuuu!... .

Tristano e Isotta che ritardano il loro spasimo per eccitare re Marco. Contagocce dell'amore. Miniatura delle angosce sessuali. Zucchero filato del desiderio. Lussuria all'aria aperta. Delirium tremens. Mani e piedi d'alcoolizzati. Mimica del coito per cinematografo. Valzer masturbato. Pouah! Abbasso le diplomazie della pelle! Viva la brutalità di una possessione violenta e la bella furia di una danza muscolare esaltante e fortificante.

Tango, rullío e beccheggio di velieri che hanno gettata l'ancora negli altifondi del cretinismo. Tango, rullío e beccheggio di velieri inzuppati di tenerezza e di stupidità lunare. Tango, tango, beccheggio da far vomitare. Tango, lenti e pazienti funerali del sesso morto! Oh! non si tratta certo di religione, di morale, né di pudore! Queste tre parole non hanno senso, per noi! Noi gridiamo Abbasso il tango! in nome della Salute, della Forza, della Volontà e della Virilità.

Se il tango è male, Parsifal è peggio, poiché inculca nei danzatori barcollanti di noia e di languore una incurabile nevrastenia musicale.

Come eviteremo Parsifal, coi suoi acquazzoni, le sue pozzanghere e le sue inondazioni di lagrime mistiche? Parsifal è la svalutazione sistematica della vita! Fabbrica cooperativa di tristezza e di disperazioni. Stiramenti poco melodiosi di stomachi deboli. Cattiva digestione e alito pesante delle vergini quarantenni. Piagnistei di vecchi preti adiposi e costipati. Vendita all'ingrosso e al minuto di rimorsi e di viltà eleganti per snobs. Insufficienza del sangue, debolezza di reni, isterismo, anemia e clorosi. Genuflessione, abbruttimento e schiacciamento dell'Uomo. Strisciare ridicolo di note vinte e ferite. Russare d'organi ubbriachi e sdraiati nel vomito dei leitmotivs amari. Lagrime e perle false di Maria Maddalena in décolleté, da Maxim. Purulenza polifonica della piaga di Amfortas. Sonnolenza piagnucolosa dei Cavalieri del Graal. Satanismo ridicolo di Kundry... Passatismo! Passatismo! Basta!

Re e Regine dello snobismo, sappiate che dovete un'obbedienza assoluta a noi, ai futuristi, novatori vivi! Lasciate dunque alla foia bestiale del pubblico il cadavere di Wagner, novatore di cinquant'anni fa, la cui opera ormai sorpassata da Debussy, da Strauss e dal nostro futurista Pratella, non significa piú nulla! Voi ci avete aiutati a difenderlo, quando ne aveva bisogno. Noi v'insegneremo

Nora Sforza

ad amare e a difendere qualcosa di vivo, o cari schiavi e pecore dello snobismo.

D'altronde, voi dimenticate quest'ultimo argomento, l'unico persuasivo per voi ; amare oggi Wagner e Parsifal, che si rappresenta dappertutto e specialmente in provincia... dare oggi dei thè-tango come tutti i buoni borghesi di tutto il mondo, suvvia, non è piuuù chic!

[“Hace un año, yo respondía a una encuesta del *Gil Blas*⁵ denunciando los venenos reblandecedores del tango. Este balanceo epidémico se difunde poco a poco en el mundo entero y amenaza con pudrir a todas las razas, gelatinizándolas. Por eso nos vemos obligados una vez más a lanzarnos contra la imbecilidad de la moda y a desviar la corriente ovejil⁶ del esnobismo.

Monotonía de caderas románticas entre el relampagueo de las miradas y de los puñales españoles de De Musset, Hugo y Gautier. Industrialización de Baudelaire, Flores del mal ondeantes en las tabernas de Jean Lorrain para “voyers” impotentes como Huysmans⁷ y para invertidos como Oscar Wilde. Últimos esfuerzos maníacos de un romanticismo sentimental decadente y paralítico⁸ hacia la Mujer Fatal de papel maché.

Torpezas de los tangos ingleses y alemanes, deseos y espasmos mecanizados de huesos y de fracs que no pueden manifestar su sensibilidad. Plagio de los tangos parisinos e italianos, parejas-moluscos, felinidad salvaje de la raza argentina, estúpidamente domesticada, morfinizada y empolvada.⁹

Poseer una mujer no es fregarse contra ella, sino penetrarla.

—¡Bárbaro!

¿Una rodilla entre las costillas? ¡Y vamos! ¡Se necesitan dos!

—¡Bárbaro!

¡Y bien, sí, somos bárbaros! Abajo el tango y sus cadenciosos desmayos. Os parece, pues, muy divertido miraros el uno al otro en la boca y curaros los dientes estáticamente el uno al otro, como dos dentistas alucinados? ¿Arrancar... ? ¿Desplomarse... ? ¿Os parece, pues, muy divertido arquearos desesperadamente el uno sobre el otro para desembotellaros recíprocamente el espasmo, sin lograrlo jamás... ? ¿O fijar la punta de vuestros zapatos, como zapateros hipnotizados... ? Alma mía, ¿usas justamente el número 35... ? ¡Qué bien calzada estas, sueñoooooo mío... ! ¡También túuuuu... !

Tristán e Isolda que demoran su espasmo para excitar al rey Marco. Cuentagotas del amor. Miniatura de las angustias sexuales. Azúcar filada del deseo. Lujuria al aire libre. Delirium tremens. Manos y pies de alcoholizados. Mímica del coito para el cinematógrafo. Vals masturbado. ¡Puaj! ¡Abajo las diplomacias de la piel! Viva la brutalidad de una posesión violenta y la bella furia de una danza muscular exaltante y fortificante.

Tango, redoble y cabeceo de veleros que han arrojado el ancla en los altofondos del cretinismo. Tango, redoble y cabeceo de veleros ensopados de ternura y de estupidez lunar. Tango, tango, cabeceo que hace vomitar. Tango, ¡lentos y pacientes funerales del sexo muerto! ¡Oh! ¡Por cierto, no se trata de religión, de moral ni de pudor! ¡Estas palabras no tienen sentido para nosotros! Nosotros gritamos “¡Abajo el tango!” en nombre de la Salud, de la Fuerza, de la Voluntad y de la Virilidad.

Si el tango es malo, Parsifal es peor, dado que inculca en los bailarines bamboleantes de tedio y de languidez una incurable neurastenia musical.

¿Cómo evitaremos a Parsifal con sus aguaceros, sus charcos y sus inundaciones de lágrimas místicas? ¡Parsifal es la devaluación sistemática de la vida! Fábrica cooperativa de tristeza y de desesperaciones. Estiramientos poco melódicos de estómagos débiles.

Nora Sforza

Mala digestión y aliento pesado de las vírgenes cuarentonas. Lloriqueos de viejos curas adiposos y constipados. Venta al por mayor y al por menor de remordimientos y de vilezas elegantes para snobs. Insuficiencia de la sangre, debilidad de los riñones, histerismo, anemia y clorosis. Genuflexión, embrutecimiento y aplastamiento del Hombre. Arrastrarse ridículo de notas vencidas y heridas. Roncar de órganos borrachos y tumbados en el vómito de los amargos leitmotivs. Lágrimas y perlas falsas de María Magdalena en décolleté, en lo de Maxim. Pustulencia polifónica de la plaga de Amfortas. Somnolencia llorosa de los Caballeros del Grial. Satanismo ridículo de Kundry... ¡Pasatismo! ¡Pasatismo! ¡Basta!

Reyes y Reinas del esnobismo, ¡sabed que debéis una obediencia absoluta a nosotros, a los futuristas, innovadores vivos! ¡Dejad, pues, a la lujuria bestial del público el cadáver de Wagner, innovador de hace cincuenta años, cuya obra ya superada por Debussy, por Strauss y por nuestro futurista Pratella¹⁰ no significa nada! Vosotros nos habéis ayudado a defenderlo cuando era necesario. Nosotros os enseñaremos a amar y a defender algo vivo, oh queridos esclavos y ovejas del esnobismo.

Por otra parte, vosotros olvidáis este último argumento, el único persuasivo para vosotros; amar hoy a Wagner y a Parsifal, que se representa por todas partes y especialmente en la provincia... dar hoy tés-tango como todos los buenos burgueses de todo el mundo, ¡vamos, no es máaaas chic!]

Nos hemos permitido transcribir el texto completo para contextualizar de manera, si se quiere más completa, las palabras de Marinetti, quien aquí pone en tensión dos músicas bien diversas, como pueden ser el tango (en general, dado que no nombra a ninguna pieza ni autor en particular) y el *Bühnenweihfestspiel*, o festival escénico sacro en tres actos, con

libreto y música de Richard Wagner, basado en el poema épico medieval *Parzival*, de Wolfram von Eschenbach, y estrenado en Bayreuth, en 1882.

¿Qué sucedía, pues, con el tango en Italia, en los primeros años del siglo XX? ¿Por qué Marinetti busca ampliar el objeto de su provocación también al tango? En los años inmediatamente anteriores al estallido de la Gran Guerra, en la cual Italia había participado a partir del 24 de mayo de 1915 contra el “enemigo prusiano”, según palabras del propio Benito Mussolini¹¹, el allí llamado indistintamente “tango rioplatense o argentino” comenzó a tener un éxito siempre más vasto en su aparición (especialmente como danza) en distintos *ritrovi* o salones de muy diversa índole. Si el público burgués que llenaba las innumerables salas teatrales del país había afirmado el triunfo del exotismo en la ópera italiana de finales del siglo XIX y principios del XX -pensemos en los estrenos de *Iris* (1898), de Pietro Mascagni, o *Madame Butterfly* (1903) y *Turandot* (1926), ambas de Giacomo Puccini, por citar sólo algunos ejemplos-, ese mismo exotismo, unido a la idea de lo erótico y lo prohibido, sería el pilar de la construcción de la “idea” del tango en la Italia de la época:

El mismo deseo de exotismo que en Europa había favorecido en los últimos decenios del siglo XIX la organización de las Exposiciones Universales, el nacimiento de archivos sonoros dedicados a conservar músicas extra-europeas y las primeras investigaciones etnomusicológicas, preparó el ambiente propicio para una recepción entusiasta del tango llegado del otro lado del océano en los años que precedieron la explosión de la Gran Guerra.¹²

Las discusiones en relación con las características generales del tango (y de manera particular del tango como danza)¹³ se hacían presentes en los diarios, que buscaban comprender el fenómeno de su éxito y, en muchos casos, de delimitarlo —casi sin éxito— a ambientes siempre más reducidos, básicamente por cuestiones

de orden moral. Está claro que Marinetti conocía lo que ese tango representaba y cómo éste podía ser utilizado para llevar la discusión no al campo de la música en sí, a la que el Futurismo daría una importancia centralísima, sino más bien a lo que dicha música podía representar y, lo que es más importante aún, a la discusión en torno a la cuestión de la mujer, algo que ya había manifestado en el artículo 9º del *Manifiesto futurista* de 1909, donde el mismísimo Marinetti pretendía glorificar el “desprecio por la mujer”¹⁴ Esto alimentó, a un tiempo, los contrastes con los salones de una cierta aristocracia intelectual.

Al referirse a la encuesta del periódico parisino *Gil Blas*, Marinetti recuerda de qué manera, ya durante una conferencia por él pronunciada en Londres, en 1913, había denunciado los “venenos resblandecientes del tango”. A partir de allí, el fundador del Futurismo construye un texto en el cual, partiendo del deseo de mostrar los motivos por los que es necesario hacer una campaña contra el tango, su autor desarrolla una vez más sus ideas acerca de lo vano de las modas que, siendo seguidas por tantos (“la corriente ovejil”) no hacen sino alejar al Hombre de sus objetivos primordiales, todos ellos dirigidos al futuro y a la exaltación viril, profundamente alejada de esos “cadenciosos desmayos” y de esos desesperados arcos del cuerpo que no logran el espasmo. De alguna manera, si para Marinetti y sus seguidores “la guerra es la única higiene del mundo” (art. 9º del *Manifiesto* de 1909), la “monotonía de caderas románticas”, los “voyers’ impotentes e invertidos”, el “romanticismo sentimental decadente y parálitico hacia la “Mujer Fatal de papel maché”, los “cadenciosos desmayos” y el “cabeceo que hace vomitar” no son otra cosa que elementos tendientes a paralizar, domesticar, morfínizar y enmascarar el “salto mortal” (art. 3º del *Manifiesto* de 1909) de los futuristas, quienes ya anticipan aquí, por medio de su mayor publicista, algunas de las ideas que habrían sido luego ampliamente desarrolladas por el fascismo, en especial aquellas relacionadas con la oposición entre la languidez cadenciosa del baile del tango y la necesidad de pensar en una danza “muscular

exaltante y fortificante”, gracias a la cual el cuerpo se vigoriza para la lucha.

La moda del tango, sus características constitutivas (según la versión estereotipada de las mismas que nos entrega Marinetti) y el público que lo aplaudía en distintos espacios (del *café-chantant*¹⁵ al *ritrovo* o a los salones privados) son, pues, la excusa perfecta para volver a las cuestiones que habían sido ya planteadas en el *Manifiesto-síntesis* de 1909. En efecto, si “los manifiestos de Marinetti no son puras y simples proclamaciones de principios, ni pertenecen al ensayo o a la prosa de tipo científico en sentido estricto”, tienen siempre “una tesis para demostrar y una fuerte carga teórica y proyectual.” (Salaris, 2007: 250)

III

Ahora bien, si Marinetti habla aquí de una “felinidad salvaje de la raza argentina, estúpidamente domesticada, morfinizada y empolvada”, nos preguntamos si habrá sido distinta la imagen que de ella tendría al conocerla de cerca en sus dos giras sudamericanas por Argentina, Brasil y Uruguay, realizadas respectivamente en 1926 y luego, exactamente diez años después, en 1936. En el primer viaje llegaría desde Brasil, acompañado por su mujer el 8 de junio, en el marco de una gira organizada por el empresario de espectáculos brasileño Niccolino Viggiani para dictar una serie de nueve conferencias. A pesar de las dudas que se habían generado acerca de los verdaderos motivos de su viaje, muchos sospechaban que fuese una suerte de enviado del régimen mussoliniano. La revista *Martín Fierro: Periódico quincenal de arte y crítica libre* publicaba, en su número 30-31 de julio de ese año, publicó un artículo que exaltaba la figura del escritor italiano y su presencia entre nosotros, afirmando la convicción

Nora Sforza

de la importancia que Marinetti —principal y más célebre propagandista de ideas nuevas que existe hoy en el mundo— tiene para nuestro ambiente. Su visita, sus conferencias dirigidas a la masa, la repercusión de sus teorías en la prensa, son una colaboración valiosísima al movimiento de renovación en que estamos empeñados hace tiempo un núcleo de hombres de buena fe y larga esperanza¹⁶. (Anónimo, 1926)

En el segundo viaje, en cambio, Marinetti llegó como delegado oficial del Pen Club de Roma para participar en su XIV Congreso Internacional, que se llevaría a cabo entre el 5 y el 15 de septiembre de 1936, en la sede del Consejo Deliberante. Y es allí donde entra en contacto no solo con toda la *intelligentsia* argentina y mundial que se había dado cita en dicho congreso, sino también con ambientes del todo diferentes. Y si bien la discusión con los ambientes intelectuales se tornaría siempre más ríspida (en especial con los representantes franceses y, entre los argentinos, Victoria Ocampo), lo cierto es que su peregrinar en Buenos Aires le hace pensar que esta ciudad, en especial su Avenida Corrientes, eran modelos de visión hacia el futuro, de ruptura con la Historia y el pasado; sin pensar que era, justamente esa Buenos Aires, la del conventillo, la del café, las esquinas, los suburbios, la de las tensiones permanentes entre el centro y los barrios, el modelo del verdadero tango al que, sin conocer cabalmente (o tal vez por conocerlo solo en su faceta europea) intentó tildar de cretino. Tal vez por ello, así como Pallazeschi hablaría del Futurismo como pasado, también un anónimo cronista del diario *La Nación* escribiría, el 24 de agosto de 1936 que “el jefe del ‘futurismo’, escuela literaria y artística que tanto ruido hizo en época que ya nos parece lejana [...] provocó [...] polémicas y escándalos literarios de mundial repercusión, que le dieron una popularidad pintoresca.”¹⁷

A pesar de las nuevas reflexiones acerca del Futurismo y las Vanguardias, estas son patrimonio de estudiosos e

investigadoras. El tango, descalificado por Marinetti “en nombre de la Salud, de la Fuerza, de la Voluntad y de la Virilidad” sigue su recorrido por el mundo, mirándose en el pasado pero de cara hacia el futuro.

Apéndice



Texto de *Abbasso il Tango e Parsifal!* de Filippo Tommaso Marinetti. Milán, Dirección del Movimiento Futurista, 1914

Notas

¹ Ese mismo año, el diario *La Nación* había anunciado precursoramente el "Manifiesto Futurista", dando la primicia al respecto fuera de Francia e Italia (Lorenzo Alcalá, 2009, 173).

² Sin pretender realizar un elenco exhaustivo de todos los manifiestos futuristas publicados a partir de 1909, reseñamos aquí una buena parte de ellos, para tratar así de comprender los alcances de un fenómeno intelectual como fuera el del Futurismo:

1910 *Manifiesto de los pintores Futuristas* (Boccioni, Carrà, Russolo, Severini, Balla); *Manifiesto técnico de los pintores Futuristas* (Boccioni, Carrà, Russolo, Severini, Balla); *Manifiesto técnico de la escultura futurista* (Boccioni); *Contra Venecia pasatista* (Marinetti, Carrà, Boccioni, Russolo).

1911 *Manifiesto de los músicos futuristas* (Pratella); *Manifiesto técnico de los músicos futuristas* (Pratella); *Contra la España Pasatista* (Marinetti).

1912 *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (Marinetti); *Suplemento al manifiesto técnico de la literatura futurista* (Marinetti); *Tripoli Italiana (Segundo Manifiesto Político)* (Marinetti); *Manifiesto della donna futurista* (Saint-Point).

1913 *Dstrucción de la sintaxis. Imaginación sin hilos. Palabras en libertad* (Marinetti); *El arte de los rumores* (Russolo); *La pintura de los sonidos, rumores y olores* (Carrà); *Las analogías plásticas del dinamismo* (Severini); *El controdolor* (Palazzeschi).

1914 *Arquitectura futurista* (Boccioni); *Arquitectura futurista* (Sant'Elia); *El esplendor geométrico y mecánico y la sensibilidad numérica* (Marinetti); *¿Un arte nuevo? Construcción absoluto de moto-rumor* (Prampolini); *El vestido antineutral* (Balla); *¡Abajo el tango y Parsifal!* (Marinetti).

1915 *Contra el amor y el parlamentarismo* (Marinetti); *El goce de ser silbados* (Marinetti) *Reconstrucción futurista del universo* (Balla, Depero); *El teatro futurista sintético* (Marinetti, Settimelli, Corra).

1916 *Manifiesto futurista a los pintores meridionales* (Boccioni); *La nueva religión-moral de la velocidad* (Marinetti); *La*

cinematografía futurista (Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla, Chiti).

1917 *Manifiesto de la danza futurista* (Marinetti).

1918 *Manifiesto del color* (Balla).

1921 *El teatro de la sorpresa* (Marinetti, Cangiallo); *El tactilismo* (Marinetti).

1924 *La atmósfera escénica futurista* (Prampolini).

1927 *Vida simultánea futurista* (Azari).

1930 *Manifiesto de la cocina futurista* (Marinetti); *La fotografía futurista* (Marinetti, Tato).

1931 *La nueva arquitectura* (Prampolini); *Manifiesto Futurista de la arquitectura aérea* (Marinetti, Mazzoni, Somenzi). Para ver los textos de los manifiestos citados, véase <http://www.futurismo.altervista.org>.

³ En este sentido, véase especialmente *La esquivia huella del Futurismo...*, de May Lorenzo Alcalá.

⁴ La mencionada revista era el órgano de difusión de las ideas futuristas. Podríamos recordar por ejemplo que, algunos meses antes de la aparición del manifiesto que estamos comentando, Emilio Pettoruti (La Plata, 1892- París, 1971) había llegado a Florencia, donde frecuentó a la vanguardia futurista que entonces realizaba la *Primera exposición de Arte Futurista "Lacerba"* y para la cual el pintor platense realizó, con la intención de expresar sus propias ideas acerca de la dinámica de los objetos en movimiento, su serie *Armonías*. En su famosísima pintura *Il sifone* (1915), ahora parte del patrimonio del MNBA, Pettoruti encola una serie de textos extraídos de la misma revista alrededor de los objetos centrales del cuadro, entre los que se encuentran dos textos de Giovanni Papini y de Ardegno Soffici relacionados con la exaltación de la guerra a la izquierda y una postal de la catedral de Florencia a la derecha.

⁵ Periódico literario parisino fundado en 1879 y publicado hasta 1914.

⁶ En nuestra traducción intentaremos mantener el tono de las palabras, muchas veces inventadas, de Marinetti.

⁷ Charles Marie Georges Huysmans (París, 1848–1907) fue un escritor y pintor que en su obra intentó mostrar su disgusto por la vida moderna y que terminó su vida retirado en un monasterio benedictino.

⁸ Mantenemos, además, la particular puntuación marinettiana.

⁹ En el sentido de "maquillada".

¹⁰ Francesco Balilla Pratella (Lugo di Romagna, 1880 – Rávena, 1955), fue el autor del *Manifiesto de los músicos futuristas*, de 1910, y del *Manifiesto técnico de la música futurista*, de 1911.

¹¹ Véase el número 1 (15/11/1914) de *Il popolo d'Italia*, diario fundado por Benito Mussolini luego de su expulsión del Partido Socialista Italiano.

¹² *Tango, una passione argentina. Il tango in Italia negli anni '30*. Muestra virtual en www.icbsa.it.

¹³ No olvidemos que de allí a poco, Nicanor Lima publicaría su libro *El tango argentino de salón. Método de baile teórico y práctico* (1916), con la intención de reglamentarlo y codificarlo.

¹⁴ No deja de ser curioso el hecho de que aunque Marinetti, quien en escritos como *Come si seducono le donne (Como se seduce a las mujeres)*, publicado en Florencia en 1917 y luego, en una versión ampliada, en Milán, en 1920 explicaba la oposición entre amor libre y la institución matrimonial, muchas veces mostró una actitud profundamente misógina, haya sido un hombre ligado, de alguna manera, a la tradición de la familia y del matrimonio en su vida privada, al haber estado casado hasta su muerte con la pintora, escenógrafa y escritora Benedetta Cappa (Beny) (Roma, 1982-Venecia, 1977), con quien tuvo tres hijas (Vittoria, Ala y Luce).

¹⁵ *Café musicado* es el nombre que utiliza Carolina González Velasco para “resumir la estrecha imbricación que durante los años veinte es posible notar entre el tango o el jazz y los cafés y las confiterías” (CITA??) en la Buenos Aires de los años '20, fenómeno muy semejante al que podemos encontrar en los ámbitos urbanos de la Italia de esos años. (González Velasco, 2012: 42).

¹⁶ El día 15 de junio, la revista *Martín Fierro* había ofrecido una cena de homenaje al poeta junto con su esposa. Entre los invitados recordamos a Jorge Luis Borges, Emilio Pettoruti –a quien había conocido en Italia–, Guillermo Korn, Piero Illari y Xul Solar, entre otros. En este sentido, véase el ensayo de May Lorenzo Alcalá, *La esquivia huella del Futurismo...*

¹⁷ Diario *La Nación* del lunes 24 de agosto de 1936. En *Ibidem*, p. 173.

Bibliografía

- ANÓNIMO, "Martín Fierro y Marinetti". En: *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. 3, 30-31 (julio 1926), páginas??. [<http://icaadocs.mfah.org>]
- DE MARÍA, Luciano (comp.), *Marinetti e il futurismo*. Milán: Mondadori, 1977.
- GONZÁLEZ VELASCO, Carolina, *Gente de teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2012.
- LORENZO ALCALÁ, May, *La esquivo huella del Futurismo en el Río de la Plata. A cien años del primer manifiesto de Marinetti*. Buenos Aires: Rizzo, 2009.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, "Abbasso il tango e Parsifal! Lettera futurista circolare ad alcune amiche cosmopolite che danno dei thè-tango e si parsifalizzano. Manifiesto del 11 de enero de 1914". En: DE MARIA, Luciano (comp.), *Marinetti e il futurismo*. Milán: Mondadori, 1977.
- _____, *Destruction. Poèmes lyriques*. Paris: Vanier, 1904.
- _____, "Fondazione e Manifiesto del Futurismo". En: DE MARIA, Luciano (comp.), *Marinetti e il futurismo*. Milán: Mondadori, 1977.
- PALAZZESCHI, Aldo, *Via delle cento stelle*. Mondadori: Milano, 1972.
- SALARIS, Claudia, "*Manifiesto tecnico della letteratura futurista* di Filippo Tommaso Marinetti". En: ASOR ROSA, Alberto (dir.), *Letteratura italiana. Vol. 14. L'età contemporanea. Le opere 1901-1921*. Turín: Einaudi, 2007.

ÜBERREALISMUS: LA RECEPCIÓN DEL SURREALISMO EN LA CULTURA DE WEIMAR. UN ANÁLISIS DE LOS ESCRITOS DE YVAN GOLL Y ERNST R. CURTIUS

Ricardo Ibarlucía

*Centro de Investigaciones Filosóficas (UA-CONICET);
Universidad Nacional de San Martín
ribarlucia@gmail.com*

Resumen

Este trabajo aspira a ser una contribución a la historia de la recepción del surrealismo en Alemania. En la primera parte, se estudia la figura del poeta Yvan Goll, admirador de Guillaume Apollinaire, cuya concepción divergente del "surréalisme" desembocó en una disputa con André Breton por la propiedad del término en 1924. La segunda parte está dedicada a la interpretación ofrecida por Ernst Robert Curtius en dos ensayos de 1925 y 1926, uno dedicado a Louis Aragon y otro a una caracterización general del surrealismo como movimiento del espíritu. A través del análisis de estos textos, se intenta reconstruir el trasfondo histórico-cultural sobre el que Walter Benjamin habría de forjar su reivindicación del surrealismo a partir de 1927.

Palabras clave: surrealismo; Dadá; Guillaume Apollinaire; Yvan Goll ; Ernst R. Curtius.

Boletín de Literatura Comparada

Año XLI, 2016, 91-113.

Recibido: 22/04/16 **Aceptado:** 12/06/16

ISSN 0325-3775

*Überrealismus: La recepción del surrealismo en la cultura de Weimar.
Un análisis de los escritos de Yvan Goll y Ernst R. Curtius*

Abstract

Überrealismus: The Reception of Surrealism in Weimar's Culture. An Analysis of the Writings of Yvan Goll and Ernst R. Curtius

This paper aims to be a contribution to the history of the reception of Surrealism in Germany. The first part examines the figure of the poet Yvan Goll, admirer of Guillaume Apollinaire, whose divergent conception of "Surréalisme" led to a dispute with André Breton for the ownership of the term in 1924. The second part is dedicated to the interpretation offered by Ernst Robert Curtius in two essays of 1925 and 1926, one dedicated to Louis Aragon and another to a general characterization of Surrealism as a spiritual movement. Through the analysis of these texts, we try to reconstruct the historical and cultural background against which Walter Benjamin would forge his defense of Surrealism since 1927.

Keywords: *Surrealism; Dada; Guillaume Apollinaire; Yvan Goll; Ernst R. Curtius.*

Introducción

En enero de 1927, Walter Benjamin publicó en las páginas de *Die Neue Rundschau* una pequeña columna titulada "Glosse zum Surrealismus", a la que siguieron dos trabajos sobre este tema en el semanario berlinés *Die Literarische Welt*: la traducción de una selección de fragmentos de *Le paysan de Paris* de Louis Aragon, en junio de 1928, y el ensayo "Der Surrealismus: Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz", en febrero de 1929. Cuando estos textos aparecieron, aún no se había editado en alemán ningún libro de los integrantes del movimiento surrealista (Barck, 1983: 281-282; Babilas, 2002). El surrealismo era apenas conocido en los círculos literarios de la República de

Weimar y, por lo general, se lo asociaba con Guillaume Apollinaire, se lo identificaba con Dadá o se lo consideraba poco relevante desde un punto de vista artístico. A continuación, me propongo describir el trasfondo histórico-cultural de este movimiento particularmente en dos ámbitos: la literatura de vanguardia y la crítica literaria. En la primera parte, me ocuparé del poeta y dramaturgo Yvan Goll, cuya concepción divergente del “*Surréalisme*”, diseminada a lo largo de diversos textos, rivalizó abiertamente con la de André Breton hasta desembocar, en 1924, en una querrela pública por la propiedad del término. La segunda parte estará centrada en dos ensayos de Ernst Robert Curtius, uno sobre Louis Aragon y otro destinado a ofrecer una caracterización general del movimiento. Finalmente, y a modo de conclusión, intentaré mostrar cuál es problema fundamental a partir del cual Benjamin toma distancia de las interpretaciones de Goll y de Curtius.

Cubismo literario, superrealismo, panlirismo

En febrero de 1919, Isaac Lang, quien durante la Gran Guerra había adoptado el seudónimo de Yvan Goll,¹ publicó en *Die Weissen Blätter*, una de las más importantes revistas del expresionismo literario, un ensayo titulado “Brief an den verstorbenen Dichter Apollinaire”. En él comparaba a Apollinaire, fallecido en noviembre del año anterior, con François Villon por “la elevación de lo cotidiano a la intemporalidad” y sostenía que lo que Horacio, Hans Sachs, Shakespeare, Walt Whitman y Rabindranath Tagore mostraron a lo largo de los siglos —“el hecho de que el más pequeño acontecimiento diario pueda liberar la melodía más profunda”— había encontrado en su obra “un sentido teórico y, al mismo tiempo, un nombre de bautismo: Superrealismo (*Surréalisme*)” (Goll, 1982: 312).² Esta nueva concepción de la poesía, que nada tenía “en común con el Naturalismo realista”, agrega Goll, había irrumpido en Francia con

*Überrealismus: La recepción del surrealismo en la cultura de Weimar.
Un análisis de los escritos de Yvan Goll y Ernst R. Curtius*

el estreno de *Les Mamelles de Tirésias* (1917), el único drama escrito por Apollinaire:

¡Superrealismo! [Überrealismus]
¡Supertemporalidad en lo temporal! [...] No es ninguna broma, es el grito amplificado en un megáfono grotesco de la seriedad más amarga, la verdad sangrante, pero hecha real a través de los nuevos medios con que cuenta el poeta: ¡Superrealismo! (314).

Meses más tarde, en la prestigiosa colección *Tribüne der Kunst und Zeit*, editada por Kasimir Edschmid, Goll publicó un segundo ensayo mucho más extenso, *Die drei guten Geister Frankreichs*, en cuya última parte, dedicada a Stéphane Mallarmé, trazó un elogio de Apollinaire y sus seguidores, argumentando que ya no buscaban “el embellecimiento con versos, la paráfrasis ilusionista, la imitación del mundo”, sino que se habían fijado “una tarea diferente”: alcanzar, como modelo de belleza, “una verdad extraordinaria” (Goll, 1919: 73). Entre los colaboradores de la revista *Nord-Sud*, dirigida por Pierre Reverdy, Goll destacaba los nombres de Max Jacob, Blaise Cendrars y Vicente Huidobro y afirmaba que los jóvenes poetas franceses habían encontrado su fórmula mágica, “más allá de la vida”, haciendo suyo el “Superrealismo” de Apollinaire, que llamaba a “superrealizar la realidad” y consagrarse, en adelante, a crear en vez de representar (73-74). Ampliando estas consideraciones, en el prólogo de su drama satírico *Methusalem oder Der ewige Bürger*, aparecido en 1920, Goll sostendría incluso que la poesía moderna, y en especial el teatro, debían buscar “nuevas raíces en el *Superrealismo*”:

El Superrealismo es la más poderosa negación del realismo. La realidad de la apariencia es desenmascarada en favor de la verdad del ser. [...] El

dramaturgo es un investigador, un político y un legislador; como superrealista, estatuye cosas de un lejano reino de la verdad, que ha escuchado como si hubiera posado la oreja sobre las paredes cerradas del mundo. (Goll, 1982: 171)

Instalado en París al término de la Primera Guerra, Goll se mantuvo distante de la revista *Littérature* fundada por Aragon, Breton y Philippe Soupault en 1919 y, aunque había estado en contacto con los dadaístas durante su exilio en Suiza, no participó del movimiento de agitación que siguió al desembarco de Tristan Tzara en la capital francesa a principios de 1920 (Béhar, 2002: 113). En 1922, Goll publicó el volumen *Les Cinq Continents*, una “antología mundial de la poesía contemporánea”, en la que incluyó, en representación de la lengua francesa, extractos de Apollinaire, Blaise Cendrars, Jules Romains, Max Jacob, André Salmon, Paul Valéry, Jean Cocteau, Pierre Reverdy, Pierre Albert-Birot, Nicolas Beauduin y Soupault, además de poemas de su autoría (119). En el prefacio, realiza un balance de la poesía francesa de las últimas décadas: “Sólo el surrealismo ha sido un saludable perfume contra las pestes que ascendían de los campos de batalla y los mostradores de inmigración” (Goll, 1922: 8).

Amigo de Paul Dermée, fundador de la revista *L'Esprit Nouveau*, Goll participó en 1924 en el número de homenaje a Apollinaire con la traducción francesa de su “Brief an den verstorbenen Dichter Apollinaire”, que se editó acompañada de una nota de redacción en la que se informaba que su autor había sido “el primero en revelar a los alemanes la existencia de Apollinaire, además de *Der Sturm*, que ha publicado poemas de él” (Goll, 1924a). La interpretación del “Surrealismo” (*Surréalisme*) que Goll brindaba en este texto fue tomada por Breton como una provocación, sobre todo después del incidente protagonizado por Goll la noche del estreno de las *Danses surréalistes* de Valeska Gert, cuya puesta en escena había sido

*Überrealismus: La recepción del surrealismo en la cultura de Weimar.
Un análisis de los escritos de Yvan Goll y Ernst R. Curtius*

abucheada por los integrantes de *Littérature* (Stubbs, 1997: 71). A mediados de agosto de 1924, enterado por una conversación con Robert Desnos de que Breton, Aragon y Soupault pretendían fundar un “Movimiento surrealista” y lanzar una revista que se llamaría *La Révolution surréaliste*, Goll publicó en *Le Journal littéraire*, dirigido por Paul Lévy y Fernand Divoire, un artículo titulado “Une réhabilitation du Surréalisme”, donde recordaba que Apollinaire había inventado las expresiones “*esprit nouveau*” y “*Surréalisme*” para designar el arte “palpitante de sentimiento y de técnicas modernas” con el que soñaba y que nada tenía que ver con la “ola dadaísta” que, después de la guerra, se ocupó de escamotearlo (Goll, en Bonnet 1988: 329-330). Los principios del surrealismo, a pesar de todo, eran firmes y los jóvenes poetas sólo debían seguir el ejemplo del maestro:

Encontrarán a sus vástagos, Cendrars, Chagall, Delaunay, Lipchitz, y descubrirán a los herederos esparcidos de Apollinaire, aquellos que ayer llevaban una máscara (porque era carnaval), Philippe Soupault y André Breton, luego los superrevolucionarios Louis Aragon, Jean Bernier y Drieu La Rochelle, finalmente los más fieles al surrealismo y a los que se asesina por su silencio: Pierre Albert-Birot y Paul Dermée. No olvidemos a Joseph Delteil, el Rabelais surrealista, ¿pues no sabían ustedes que Rabelais era surrealista? Tenemos por delante una gran época por vivir. No desesperemos. (330)

El artículo en *Le Journal littéraire* desencadenó una disputa que se venía insinuando desde principios de 1924. El 20 de mayo, solidarizándose con el punto de vista de Goll, los llamados “Académisards” (Gabriel Reuillard, Charles Chassé, Frédéric Lefèvre, Jacques Robertfrance, Noël Garnier, R. Salomon)³ publicaron una pequeña nota en la sección “Petit

mémorial des Lettres” del *Paris-Soir*, en la que sostenían que la expresión “cubismo literario”, lanzada por Dermée en una conferencia de 1916, equivalía a “Surrealismo” y que Apollinaire, Jacob, Reverdy y el propio Dermée eran escritores “surrealistas” por derecho propio” (Bandier, 1999: 94). La réplica del grupo *Littérature*, promovida por Breton, que se enorgullecía de haber inspirado a Apollinaire la célebre fórmula según la cual el hombre, queriendo reproducir el movimiento, inventó el surrealismo, así como de haberse encargado de la selección de las obras citadas en la conferencia “L’Esprit nouveau et les poètes” (Béhar, 2002: 113-130), apareció en las páginas del mismo periódico:

Si la palabra es de Guillaume Apollinaire, la forma es más antigua. Sin remontarnos a las *Noches* de Young, ni a la Inspiración romántica (Petrus Borel, Hugo, Byron y tantos otros), que son sus primeras manifestaciones, el surrealismo nace, en realidad, con *Los cantos de Maldoror* y las *Iluminaciones* de Rimbaud. Para encontrar ejemplos más antiguos, hay que considerar a los profetas y los adivinos. Pero en nuestros días no parece que los Sres. Pierre Reverdy o Max Jacob sean surrealistas: sacrifican demasiado al espíritu crítico.

(Breton *et al.*, 1980-82: 14)

El 23 de agosto de 1924, los integrantes de *Littérature* volvieron a la carga en un artículo para *Le Journal littéraire*, firmado por Louis Aragon, André Boiffard, André Breton, Robert Desnos, Francis Gérard, Georges Limbour, Georges Malkine, Max Morise, Pierre Naville, Benjamin Péret y Roger Vitrac. Los autores acusaban a Goll de no estar “calificado” para “erigirse en protector del surrealismo y, con este pretexto, crear el más enojoso malentendido” (Breton *et al.*, 1980-82: 17). Confirmando la aparición inminente de *La Révolution surréaliste* en coincidencia con el lanzamiento del “Movimiento surrealista”,

*Überrealismus: La recepción del surrealismo en la cultura de Weimar.
Un análisis de los escritos de Yvan Goll y Ernst R. Curtius*

consideraban oportuno aclarar que la actividad de Dermée había sido “siempre extraña al surrealismo”, como lo demostraba su absurda pretensión de haber elaborado, en 1924, “el primer artículo sobre Lautréamont cuando veinte personas lo han precedido (Valéry Larbaud, Soupault, Tzara, Aragon, para citar los más modernos)”, y de haber descubierto a Petrus Borel “seis meses después de André Breton en *Les Nouvelles littéraires*” (*ibid.*). Toda la actividad de la revista *Littérature*, concluían, había sido ejercida en pos del surrealismo, particularmente desde 1922, tras el descubrimiento de la importancia de los sueños:

El surrealismo es algo completamente distinto de la ola de literatura imaginada por el Señor Goll. Es el retorno a la inspiración pura, es la poesía al fin desgajada del control arbitrario del sentido crítico y, lejos de haber sido abandonado después de Apollinaire, es a partir de ese momento que ha adquirido todo su valor [...]. (*ibid.*)

A la semana siguiente, *Le Journal littéraire* dio a conocer las réplicas de Goll y de Dermée. Resumiendo todo lo que había escrito previamente sobre el surrealismo como orientación general del arte moderno para oponerlo a las concepciones del grupo *Littérature*, Goll invocó nuevamente la autoridad de Apollinaire, recordó que Breton y sus amigos descendían de él y de “otros Surrealistas” y se burló, por último, de su intención de hacer una “revolución” para acabar revelándose un “dictador”: “Sr. Breton, asuma una posición mejor: usted no será el Papa del surrealismo” (Goll/Dermée, en Breton *et al.* 1980-82: 370-371). Por su parte, Dermée acusó a Breton de querer “acaparar [...] un movimiento de renovación literaria y artística que le es muy anterior y que sobrepasa mucho en amplitud a su personita agitada”, tomando prestados los rasgos esenciales de lo que denominaba surrealismo de su estudio “*Découverte du lyrisme*”, aparecido en el primer número de *L'Esprit Nouveau*, donde

denunciaba “la tiranía de la inteligencia sobre la sensibilidad”, apelaba a la noción de “*automatismo psicológico*” de Pierre Janet y promovía la escucha del “*flujo lírico*” que en los estados inconscientes –como el sueño o la hipnosis– se desarrolla fuera del control de la razón, sin atender a la lógica o a la utilidad práctica:

Asfijado por el cadáver de Dadá, que mató con su cautela arribista y su pequeño espíritu de intriga, el Sr. Breton busca en vano un soplo de aire puro. ¡En vano! La aventura se renovará sin cesar, constantemente: el Sr. Breton está condenado a vivir sobre sus cadáveres. [...]

Pretende poseer en monopolio, en nombre de vagos rótulos, a Lautréamont (reimpreso desde antes de la guerra por *Vers et Proses*, y tan leído, tan discutido en Montparnasse desde 1914) y a Borel (de quien el Sr. Pierre Marie ofreció, hace varios años, una muy notable biografía, así como una edición cuidadosa. ¿El Sr. Breton lo ignoraba?), a Verlaine y a Germain Nouveau y muchos otros... ¿No es verdad que esto es lisa y llanamente grotesco? (371-372; véase Dermée, 1920)

Con el declarado propósito de cerrar la discusión, Breton publicó en *Le Journal littéraire* un extracto del *Manifeste du surréalisme*, seguido de una declaración de apoyo de los integrantes del periódico (Bandier, 1999: 115). En los pasajes reproducidos, sostenía que el antecedente más lejano en la literatura francesa era la dedicatoria de Gérard de Nerval a Alexandre Dumas en *Les Filles du feu*, donde se lee que los sonetos de *Les Chimères* fueron escritos en un “estado de ensoñación *supernaturalista*, como dirían los alemanes” (Breton, en Goll 2004: 5; Breton 1985: 35-36; Nerval, 1980: 4). Nerval, argumentaba Breton, “poseía a la maravilla *el espíritu* al que nos

encomendamos”, mientras que Apollinaire, por el contrario, “no poseyó más que *la letra*, todavía imperfecta, del surrealismo y se mostró impotente de darle una consistencia teórica que nos conquistara” (Breton, en Goll 2004: 5; Breton 1985: 35).

Complementariamente, en un par de notas a pie de página de su *Manifeste*, Breton hacía referencia a otras dos fuentes. Una era el *Natural Supernaturalism*, con el que Thomas Carlyle tituló un capítulo de *Sartor Resartus*, donde se desarrollaba la teoría de que la existencia es una urdimbre de hechos maravillosos que la ciencia no puede explicar y que los milagros, contra lo que alega la teología cristiana, no son una transgresión de las leyes de la naturaleza, sino su confirmación (Breton, 1985: 35 n.; Carlyle 1866 [1833-34]: 112-117). La otra era el “ideorrealismo” de Saint-Pol-Roux que, desde una perspectiva neoplatónica, postulaba que el poeta debe “desmaterializar lo sensible para penetrar lo inteligible y percibir la idea” y, una vez conocida esta esencia, inmaterializar sus conceptos al grado de su idiosincrasia” (Breton, 1985: 36 n.; Saint-Pol-Roux, 1893: 14). Por último, parodiando el artículo sobre “nominalismo” del *Nouveau Larousse illustré* (Augé, 1898: 6, 403), Breton ofreció su famosa definición del término:

SURREALISMO: s. m. automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral.

ENCICLOPEDIA. *Filos*. El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación que habían sido desestimadas hasta él, en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento. Tiende a provocar

la ruina definitiva de todos los otros mecanismos psíquicos y a suplantarlos en la resolución de los principales problemas de la vida. (Breton 1985: 36)

Sus rivales replicaron desde las páginas de *Le Mouvement accéléré*, nueva revista de Dermée. Reproduciendo en forma completa su carta a *Le Journal littéraire*, este declaraba que reemplazaría en adelante la expresión “Surréalisme” por la de “Panlyrisme”, cuya teoría había desarrollado en un ensayo para *L’Esprit Nouveau* de próxima aparición. (Dermée, en Goll 2004: 41 y 1925). En cuanto a Breton, decía con vehemencia que, tras haber saqueado su estudio sobre el lirismo y “raspado, en todas las obras, para preparar un plato de pescado podrido”, bien podía llevarse “los rezagos del surrealismo” a su “pobre madriguera”, puesto que sólo usaba el término como “un trampolín de publicidad” (Dermée, en Goll 2004: 41). El artículo transcribía una carta de Goll reivindicando “el patrimonio de Apollinaire” y anunciando la aparición del primer número de la revista *Surréalisme*, donde brindaba su propia definición de la palabra, en oposición a la de “otros ex discípulos” del poeta, que la utilizaron espuriamente y fundaron “un sindicato para promover la enseñanza del genio poético”, con sus “instrucciones”, “recetas” y “éxito garantizado” (Dermée, en Goll 2004: 42).

Con textos de Apollinaire, Dermée, Pierre Albert-Birot, Marcel Arland, Jean Painlevé y Robert Delaunay, así como de algunos poetas cercanos a *Littérature*, incluidos René Crevel, Joseph Delteil y Pierre Reverdy, la revista *Surréalisme* se abría con un manifiesto firmado por Goll: “La realidad está en la base de todo gran arte. Sin ella, no hay vida, ni sustancia. La realidad es el suelo bajo nuestros pies y el cielo sobre nuestra cabeza”, afirmaba en el párrafo inicial (Goll, 1924b: retirada de tapa.). Como en todos sus textos anteriores, en él sugería con insistencia que el surrealismo era una concepción que había animado Apollinaire, en cuya obra poética podían descubrirse “los mismos elementos que en los primeros cubistas: las palabras

de la vida cotidiana tenían para él 'una magia extraña', y era con ellas, con la materia prima del lenguaje que trabajaba", formando "imágenes poéticas" (*ibid.*). En este sentido, alegaba que las imágenes eran actualmente el "criterio" y el "atributo máspreciado" de la lírica, contra lo que ocurría en el siglo XIX, cuando "el *oído* decidía acerca de la cualidad de una poesía: ritmo, sonoridad, cadencia, aliteración, rima" y, ampliando la fórmula "imaginista" de Reverdy, escribía: "La más bellas imágenes son aquellas que aproximan elementos de la realidad alejados los unos de los otros de la manera más directa y rápida posible" (*ibid.*).

Finalmente, Goll puntualizaba que "el arte es una emanación de la vida y del organismo del hombre" y que el surrealismo, expresión de la época, portaba su síntoma más característico: "es directo, intenso y rechaza las artes que se apoyan sobre nociones abstractas y de segunda mano: lógica, estética, efectos gramaticales, juegos de palabras" (Goll, 1924b: retirada de tapa y 1). Universal y cosmopolita, continuaba diciendo, abarca "todos los ismos" y recoge "los elementos vitales de cada uno de ellos" (1). Representa "la salud", repele "las tendencias de descomposición y de morbilidad" y se diferencia radicalmente de "esa falsificación del surrealismo que algunos exadad han inventado para embaucar al burgués", mientras proclaman "la omnipotencia del sueño" y "hacen de Freud una nueva musa", como si las teorías de éste pudieran aplicarse "al mundo de la poesía", confundiendo "psiquiatría y arte":

Su "mecanismo psíquico basado en el sueño y el juego desinteresado del pensamiento", nunca tendrá el poder de destruir nuestro organismo físico, que nos enseña que la realidad siempre tiene razón, que la vida es más verdadera que el pensamiento.

Nuestro surrealismo recupera la naturaleza, la emoción primera del hombre y, con la ayuda de un

material artístico completamente nuevo, se dirige hacia una construcción, hacia una voluntad.

(Goll, 1924b: 1)

La negación del arte

El primer crítico alemán en elogiar la obra de un poeta surrealista fue el escritor y periodista Otto Grautoff, amigo de Thomas Mann, traductor de Romain Rolland y presidente de la Sociedad franco-alemana (Babilas, 2002). Aragon “derriba dioses y entroniza al filisteo”, escribió a principios de 1925 en la sección “Französischer Brief”, que publicaba regularmente en *Die Literatur Monatsschrift für Literaturfreunde*, elogiando al autor de *Le Libertinage* (1924) por su “encanto blasfematorio” contra la sensibilidad burguesa y su capacidad de escandalizar a través de “la dislocación de todos los valores antiguos, “como el mejor de los dadaístas” franceses (Grautoff, 1924: 294). Con todo, quien realmente introdujo en Alemania la discusión sobre los alcances estéticos del surrealismo fue el filólogo y romanista Ernst Robert Curtius, que acababa de publicar dos obras sobre literatura francesa: *Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich* (1919), que reunía estudios sobre Rolland, Gide, Paul Claudel, André Suarès y Charles Péguy, y su monumental *Balzac* (1923).⁴

En noviembre de 1925, Curtius publicó en el flamante semanario *Die literarische Welt*, fundado por Ernst Rowohlt y Willy Haas, una reseña conjunta de *Le libertinage* y de *Anicet ou le Panorama, roman* (1921). En ella retrataba a Aragon como uno de los “cabecillas del dadaísmo y del surrealismo”, movimientos cuya “crónica exacta”, alegaba Curtius, requeriría “de un estudio especial, al que sólo podrían abocarse ascetas de la investigación histórico-literaria”. La obra de Aragon trascendía, desde su punto de vista, todas las modas literarias: “dotado de un riginal talento, carisma, fantasía, gracia y un estilo de aguda elegancia”, su prosa “fibrosa y enervada” podía compararse a la

de Voltaire y Diderot y, si a menudo indignaba con su “cinismo y afectación”, lo hacía para provocar, ya que se proponía representar el papel de “*enfant terrible*” de la nueva literatura francesa. Como en Rimbaud, “dos instintos elementales de la juventud” estallaban con pasión en sus libros: “la necesidad de destruir y el hambre de amor carnal” (Curtius, 1925: 5, col. 1). Por detrás de su “vivo deseo de maldecir”, había “una secreta, dolorosa búsqueda”, concluía Curtius: “Aragon destruye nuestro mundo, porque no puede ser ciudadano en él. Su mundo está en el país de los sueños” (5, col. 1 y 4).

En agosto de 1926, Curtius publicó en la influyente revista *Die neue Rundschau* un estudio histórico-literario del surrealismo como el que había imaginado en su admirativa reseña de los libros de Aragon. El ensayo, titulado “Der Überrealismus”, situaba el movimiento en el horizonte de la historia de la literatura francesa, donde figuras como las de Baudelaire, Verlaine y Mallarmé se abrieron paso en medio de la lucha entre “partidos literarios”, menos interesantes desde un punto de vista artístico que sociológico: “[...] ‘partidos’ en lugar de ‘escuelas’, porque todas las escuelas literarias del siglo XIX en Francia están determinadas por el modelo de la gran revolución y por la época de la formación de los partidos políticos que se alza con ella” (Curtius, 1926: 156). El “democratismo” se extendería desde el joven Victor Hugo, que caracterizó “el romanticismo como liberalismo en literatura”, hasta Émile Zola, a quien Curtius atribuye el intento de “politizar la literatura”, oponiendo al espíritu aristocrático de parnasianos y simbolistas la consigna “La República será naturalista, o no será” (*ibid.*). En Alemania, por el contrario, los partidos no habrían tenido la misma importancia que en Francia y, cuando surgieron –como podría ser el caso de la Joven Alemania, *Blätter für die Kunst*, el expresionismo o el activismo– lo hicieron inspirándose en los movimientos literarios parisinos.

De acuerdo con Curtius, el Romanticismo de Jena ocupa un lugar especial entre todos los movimientos espirituales

alemanes. Aun cuando Friedrich Schlegel reconoció la Revolución Francesa entre “las tendencias más grandes de la época”, junto con *Wissenschaftslehre* (1794) de Johann Gottlieb Fichte y el *Wilhelm Meister* de Goethe, el *Frühromantik* habría constituido “un proceso completamente apolítico” (1926: 157; Schlegel, 1800: 198-199). El *Athenäum* no fue un movimiento literario genuino; su valor, su significación, incluso su perdurable influencia a lo largo del tiempo no reside en sus obras, sino en “la irrupción de una nueva estructura de conciencia, que no es un tema literario ni artístico, sino un tema de cosmovisión, tomando esta palabra en sentido estricto” (*ibid.*). Cuando Breton, “líder del surrealismo”, invoca en su *Manifeste* una fórmula de Novalis según la cual “hay series de acontecimientos ideales que corren paralelamente a los reales”, deja de lado las implicaciones teológicas para retener solamente el concepto de una dimensión “ideal” y su preeminencia sobre la “realidad” (157-158; Breton 1985: 51).⁵ Esto es todo lo que le importa: “El surrealismo no es artísticamente interesante. Tampoco quiere serlo [...] La negación del arte pertenece a la definición del surrealismo” (158).

Curtius ilustra su tesis con citas extractadas de la “Lettre ouverte à M. Paul Claudel, ambassadeur de France au Japon”, por medio de la cual los surrealistas replicaron, en julio de 1925, a las declaraciones del célebre poeta al diario italiano *Il Secolo*. Tras negar que “los movimientos actuales” pudieran “conducir a una verdadera renovación o creación”, Claudel había afirmado que “el surrealismo y el dadaísmo” tenían únicamente un sentido “pederástico” y, resaltando inopinadamente su condición de “buen católico” y patriota, se había jactado de haber viajado a América del Sur, durante la Gran Guerra, para comprar “trigo”, “comida en conserva” y “tocino para el ejército”, reportándole a su país una ganancia de “doscientos millones” (Claudel, 1991: 148). La explosiva carta de respuesta, firmada por Aragon, Breton, Soupault y otros jóvenes que habían estado en las trincheras

*Überrealismus: La recepción del surrealismo en la cultura de Weimar.
Un análisis de los escritos de Yvan Goll y Ernst R. Curtius*

mientras Claudel escribía sus *Poèmes de guerre* (1914-15) en Brasil, no se hizo esperar:

Poco nos importa la creación. Deseamos con todas nuestras fuerzas que las revoluciones, las guerras y las insurrecciones coloniales acaben con esta civilización occidental cuya miseria usted defiende hasta en Oriente y cuya destrucción consideramos lo menos inaceptable para el espíritu. Para nosotros no hay equilibrio ni gran arte. Hace tiempo ya que la idea de Belleza está reseca. En principio no queda en pie más que una idea moral, a saber, por ejemplo, que no se puede ser a la vez embajador de Francia y poeta. Aprovechamos esta ocasión para desolidarizarnos con todo lo que es francés, en palabras y en acciones. Declaramos encontrar la traición y todo lo que, de un modo u otro, puede ser perjudicial a la seguridad del Estado mucho más conciliable con la poesía que la venta de “grandes cantidades de tocino” para engrosar las cuentas de una nación de puercos y de perros.

(Breton *et al.*, 1980-82: 50)

Para Curtius, el surrealismo tampoco era interesante en términos sociológicos. Políticamente, no pasaba de ser “un muy gastado y deslucido llamado a la Revolución”, expresado por lo demás en fórmulas “primitivas” (Curtius, 1926: 158). Para ilustrarlo, mencionaba la declaración “La Révolution d’abord et toujours”, suscripta conjuntamente por las revistas *Clarté*, *Correspondance*, *Philosophies* y *La Révolution surréaliste*. Los surrealistas se consideraban a sí mismos “Bárbaros desde el momento en que cierta forma de civilización nos repugna”, rechazaban la “esclavitud del Trabajo” y, en un terreno aún más amplio, se declaraban en estado de “insurrección contra la Historia” y sus leyes, exaltando las fuerzas subterráneas que rompen el

“encadenamiento irrisorio de los hechos” y conducen al ocaso de la época moderna, iniciado por Spinoza, Kant, Blake, Hegel, Schelling, Proudhon, Marx, Stirner, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud y Nietzsche (Breton *et al.*, 1980-82: 31). Más adelante invocaban “el magnífico ejemplo de un desarme inmediato” dado por Lenin en 1917, apoyaban la creación de un comité contra la guerra de Marruecos y afirmaban: “Somos la revuelta del espíritu, consideramos la Revolución sangrienta como la venganza del espíritu humillado por sus obras. No somos utopistas: esta Revolución no la concebimos más que bajo su forma social” (31-32).

En los orígenes del surrealismo, Curtius ve el entrecruzamiento de diversas tendencias de la época. Por una parte, sin la neurosis colectiva de la Primera Guerra Mundial y la Revolución Bolchevique, el movimiento no habría llegado a desarrollarse. Paralelamente, el nacionalismo y el tradicionalismo victoriosos de la Francia oficial de 1919 a 1924 le sirvieron de contrapunto. El dadaísmo y el psicoanálisis, por último, le proporcionaron cierto andamiaje teórico. La convergencia de estos elementos, concluye Curtius, ha hecho del surrealismo ni más ni menos que “un síntoma de la disolución espiritual del presente europeo” (Curtius, 1926: 161). En su concepto de “suprarrealidad”, no debe leerse sino “una expresión parcial de la nueva estructura de conciencia sintética” que conduce “más allá de las antítesis tradicionales” entre “realidad e irrealidad, nacionalismo e internacionalismo, *phýsis* y *psyché*, espacio y tiempo” (161-162). Estas antítesis ya no representan alternativas y han de ser superadas por “un nuevo sintetismo de la conciencia”: la participación en este proceso global, en el que se funda la esperanza del nuevo siglo, confiere al surrealismo su verdadera significación espiritual (162).

En suma, el surrealismo no merecería ser tomado muy en cuenta desde el punto de vista del arte, si no fuera porque, como todo movimiento del espíritu, “tiene también apóstatas”, que son capaces de “crear cosas valiosas artísticamente a pesar de los

programas” (158). Aragon, por ejemplo, corre peligro de convertirse en hereje, si es que ya no lo es; la presentación de la experiencia surrealista que ofrece en *Une vague de rêves* (1924) es “mucho más impresionante, cautivante, convincente, significativa que la exposición algo doctrinaria de Breton” (162). Las páginas de esta obra, sostiene Curtius, “tienen el timbre irrefutable de la profundidad, tienen el contorno preciso y puro que delata la mano de un gran escritor”; lo que parecía “una pálida teoría literaria se vuelve dolorosa como una pesadilla” y “el lenguaje de Aragon nos hace sentir el mismo aliento glacial del horror que la gráfica de [Charles] Méryon” (161). En la pluma de Aragon, los sueños surrealistas adquieren la fisonomía de la ciudad del pintor ciego a los colores de las *Eaux-fortes sur Paris* (1852-54), cuyas perspectivas profundas con campanarios góticos, chimeneas humeantes y andamios de monumentos en restauración bajo un “cielo tumultuoso, cargado de cólera y de rencor”, componían para Baudelaire “el doloroso y glorioso escenario de la civilización” (Baudelaire, 1992: 326-327).

Conclusiones

Tanto Goll como Curtius cuestionan, desde ángulos distintos, la pertenencia al campo de la literatura del surrealismo de Breton y sus seguidores. Mientras el primero retrata a los integrantes del grupo como falsarios que tergiversan el legado de Apollinaire y confunden la poesía con el psicoanálisis, el segundo sólo se muestra interesado en sus ideas como expresión del malestar de la cultura de posguerra y considera que su contribución al arte no resulta interesante más que por las obras de quienes, como Aragon, logran sustraerse al dogma de la escritura automática y del dictado del inconsciente. Ambos lo describen como un fenómeno de decadencia: desde el vanguardismo de Goll, el surrealismo que pregonan los ex dadaístas franceses es indicativo del debilitamiento de las fuerzas

vitales de la sociedad burguesa; bajo la perspectiva humanista de Curtius, constituye un síntoma de la “disolución espiritual” de la civilización europea. Para Goll, representa una fuga del mundo real, de la vida y de las emociones fundamentales del hombre; para Curtius, una reacción catártica y primitiva frente a las antinomias del mundo moderno

A los ojos de Benjamin, diagnósticos como los de Goll y Curtius no van más allá de señalar los “auténticos orígenes del movimiento” o de repetir que los surrealistas no son más que “una pandilla de literatos mistificadores de la honorable vida pública” (Benjamin, 1977-89: 295). Lo que está en juego en el surrealismo es algo que un intelectual alemán no puede pasar por alto. Desde el final de la Gran Guerra, este se halla “familiarizado con la crisis de la inteligencia o, mejor dicho, del concepto humanista de libertad” y sabe, por tanto, “qué frenética voluntad ha despertado en medio de ello para abandonar el estadio de las discusiones eternas y arribar a cualquier precio a una decisión” (*ibid.*). Durante la Revolución de los Consejos, ha experimentado en carne propia las tensiones entre la revuelta anarquizante y la disciplina revolucionaria y, por eso mismo, se equivoca si considera que el surrealismo es sólo un movimiento artístico-literario.

El surrealismo, piensa Benjamin, “ha hecho saltar desde adentro el ámbito de la poesía” (296). Solo quien se haya dado cuenta de que en los escritos del grupo “no se trata de literatura, sino de otra cosa: de protesta, consigna, documento, *bluff*, fraude, si se quiere, pero sobre todo no de literatura, sabrá también que de lo que literalmente se habla en ellos es de experiencias, no de teorías y mucho menos de fantasmas” (297). La relevancia de sus textos no reside en “la expresión de determinadas creencias”, sino “en la estrategia que calcula el efecto de las palabras”: es en esto que se asemejan a “escritos políticos” (1033). Surgido en el estrecho círculo de Apollinaire, el surrealismo se abatió al comienzo “sobre sus fundadores en la forma de una inspiradora ola de sueños que parecía ser lo más

integral, lo más concluyente, lo más absoluto” (296). Sin embargo, su empresa secreta era otra: “Ganar las fuerzas del *Rausch* para la revolución” (307-308). Con el paso de los años, su evolución dialéctica mostró que el “espacio de imágenes” que había abierto en medio de todas sus batallas literarias resultaba “cada vez más idéntico al de la praxis política” (Benjamin, 1977-89: 798).

Notas

¹ Para la vida y la obra de Goll, remitimos a Robertson/Vilain (1997), Bertho (2004) y Kramer/Vilain (2006).

² Todas las traducciones, tanto del alemán como del francés, me pertenecen.

³ Sobre los “Académisards”, véase Gourmont (1924)

⁴ Para un exhaustivo análisis de las contribuciones de Curtius en la prensa escrita sobre temas de literatura francesa y romanística en general, véase Müller (2008).

⁵ Cabe señalar aquí que Breton toma la frase de Novalis del epígrafe de “The Mystery of Marie Roget” de Edgar Allan Poe en la traducción de Charles Baudelaire (1865: 1).

Bibliografía

- ARAGON, Louis, *Le paysan de Paris*. Paris: Gallimard/ Folio, 1926.
- AUGÉ, Claude (dir.), *Nouveau Larousse illustré. Dictionnaire universel encyclopédique*, 8 tomos. Paris : Librairie Larousse, 1898.
- BABILAS, Wolfgang, “Notice sur Aragon surréaliste en Allemagne”. En Babilas, W., *Études sur Louis Aragon*, 2 tomos. Münster : Nodus Publikationen, 2002. T. 1, pp. 86-92.
- BANDIER, Norbert, *Sociologie du surréalisme*. Paris : La Dispute, 1999.
- BAUDELAIRE, Charles, “Salon de 1859”. En : Baudelaire, Ch., *Critique d'art* suivi de *Critique musicale*, edición de Claude Pichois; presentación de Claire Brunet. Paris : Gallimard/Folio, 1992. pp. 326-327.

-
- BARCK, Karlheinz, "Lecture de livres surréalistes par Walter Benjamin : le surréalisme : lieu d'un dialogue franco-allemand et/ou apports français aux théories de Walter Benjamin. En : Béhar, Henri (dir.), *Mélusine*, núm 8: *Le livre surréaliste. Actes du colloque en Sorbonne (juin 1981), organisé par Henri Béhar, Université Paris III-Sorbonne Centre de recherches sur le Surréalisme*. Lausana : L'Age d'Homme, 1983. pp. 277-288.
- BÉHAR, Henri, *Les Enfants perdus. Essai sur l'Avant-garde*. Lausana : L'Age d'Homme, 2002.
- BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schwepenhäuser, 7 tomos (en 14 vols. y 2 suplementos). Fráncfort del Meno: Suhrkamp, (1977-89).
- BERTHO, Jean (ed.), *Europa*, año 82, núm. 899: *Yvan Goll*. 2004.
- BONNET, Marguerite, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*. París : José Corti, 1988.
- BRETON, André., *Manifestes du surréalisme*. París : Gallimard/ Folio, 1985.
- BRETON, André *et al.*, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, 2 tomos, precedidos de un texto de André Breton, presentación y comentarios de José Pierre, t. 1 : 1922-1939. París: Éric Losfeld-Le Terrain Vague, 1980-82.
- CARLYLE, Thomas (1833-34), *Sartor Resartus; the Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh; in three Books*. Nueva York: James Miller, 1866.
- CLAUDEL, Paul, "Interview de Claudel au journal *Il Secolo*", *Comoedia*, 17 de junio de 1925, (fragmento). En: Claudel, P., *Supplément aux Œuvres complètes*, texto establecido, presentado y anotado por Jacques Houriez, 2 tomos. Lausana, L'Age d' Homme, 1991. t. 2, p. 148.
- CURTIUS, Ernst Robert, "Louis Aragon von E. R. Curtius", *Die Literarische Welt, Unabhängiges Organ für das deutsche Schrifttum*, año 1, núm.6, 13 de noviembre de 1925. p. 5.
- , "Der Überrealismus", *Die Neue Rundschau*. Berlín y Leipzig: S. Fischer, año 37, vol. 2, agosto de 1926. pp.156-162.
- DERMÉE, Paul, "Découverte du lyrisme", *L'Esprit Nouveau*, núm 1 (1920). pp. 29-37.

*Überrealismus: La recepción del surrealismo en la cultura de Weimar.
Un análisis de los escritos de Yvan Goll y Ernst R. Curtius*

- , “La Panlyrisme”, *L’Esprit Nouveau. Revue Internationale Illustrée de l’Activité Contemporaine* núm. 28, enero de 1925. pp. 2362-2368.
- GOLL, Yvan, “Lettre à feu Guillaume Apollinaire”. *L’Esprit Nouveau. Revue Internationale Illustrée de l’Activité Contemporaine*, núm. 26, 1924a.
- , *Surréalisme 1: octobre 1924, suivi de: Autour de la revue Surréalisme*, edición de Jean Bertho. París : Jean-Michel Place, 2004.
- GOLL, Ivan (dir.), *Surréalisme*, núm. 1, París, 1924b.
- GOLL, Iwan, “Die drei guten Geister Frankreichs”. En: Edschmid, Kasimir (ed.), *Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung*, vol. V. Berlín: Erich Reiß, 1919.
- , *Gefangen im Kreise. Dichtungen, Essays und Briefe*, edición de Klaus Schuhmann. Leipzig: Philipp Reclam, 1982.
- GOURMONT, Remy de, “Les Courriéristes. Gabriel Reuillard”, *Almanach des lettres françaises et étrangères*. París: Georges Cres et Cie., 15 de febrero de 1924. p. 181.
- GRAUTOFF, Otto, “Französischer Brief”, *Die Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde*, año 27, núm. 5. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, diciembre de 1924. p. 294.
- KRAMER, Andreas/ VILAIN, Robert, *Yvan Goll – A Bibliography of the Primary Works*, Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur / British and Irish Studies in German Language and Literature, vol. 26, Oxford, Berna et al., 2006.
- MÜLLER, Stefanie, *Ernst Robert Curtius als journalistischer Autor (1918-1932) : Auffassungen über Deutschland und Frankreich im Spiegel seiner publizistischen Tätigkeit*, Bern: Lang, [Convergences 3], 2008.
- NERVAL, Gérard de, *Les filles du feu*. París : Le Livre de Poche, 1980.
- POE, Edgar Allan, *Histoires grotesques et sérieuses*, traducción francesa de Charles Baudelaire. París : Michel Lévy Frères, 1865.
- ROBERTSON, Eric/ VILAIN, Robert (eds.), *Yvan Goll - Claire Goll : texts and contexts*. Amsterdam et. al.: Rodopi, 1997.
- SAINT-POL-ROUX, *Les Reposeurs de la procession*. París : Éditions du Mercure de France, 1983.

-
- SCHLEGEL, Friedrich, "Athenäums-Fragmente", núm. 216. En: Schlegel, F., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. I/2, edición de Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett y Hans Eichner. Munich-Paderborn-Viena/Zürich : Schöningh, 1967. I/2.
- STUBBS, Jeremy, "Goll versus Breton: The battle of Surrealism". En: Robertson, Eric (ed.), *Yvan Goll-Claire Goll: texts and contexts*. Amsterdam: Rodopi, Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, 23, 1997. pp. 69-82.

RESEÑAS

Mariano García, María José Punte y María Lucía Puppo (comp.). *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2015. 256 pp. ISBN 978-84-16467-02-0.



En este libro, Mariano García, María José Punte y María Lucía Puppo, profesores e investigadores de la Universidad Católica Argentina y miembros de su Centro de Estudios de Literatura Comparada “María Teresa Maiorana”, nos ofrecen nueve trabajos que abordan distintos aspectos del vasto y “transversal” campo de la Literatura Comparada desde diferentes perspectivas, lo que vuelve aún más rico el panorama y más amplio el horizonte que ella propone (13). Los textos

delinean —explican los compiladores— un estado de la cuestión de la Literatura Comparada, ya que surgen de investigaciones en curso. Constituyen, por lo tanto, un valioso aporte para quienes nos acercamos a la disciplina en Latinoamérica, no solo porque siete de ellos encuentran en esta obra su primera traducción al español, sino también por la actualidad de las propuestas, las preguntas que instalan sobre los temas que estudian y el gran abanico teórico del que se nutren y que nos proponen como horizonte de lecturas.

El título de la publicación presenta los tres ejes que la estructuran y que funcionan como “núcleos de significación que condensan un haz de preocupaciones temáticas y metadiscursivas” y como espacios de confluencia de intereses e hipótesis de la literatura con los de otras disciplinas: los espacios, las imágenes y los vectores, concepto que eligen para “destacar el dinamismo y la movilidad de las relaciones que conforman el campo intelectual” (14-20).

La primera parte, “Espacios”, reúne tres trabajos: “Aportes para un enfoque geocrítico de los textos”, de Bertrand Westphal; “En busca de una geografía literaria”, de Michel Collot, y “Este espacio que nos carcome y nos desgarrar. Foucault, la cartográfica y la geocrítica”, de Robert T. Tally Jr. Estos artículos se sitúan, de una u otra manera, en la concepción actual del

Boletín de Literatura Comparada

ISSN 0325-3775

Año XLI, 2016, 117-120.

Recibido: 11/04/16 Aceptado: 12/05/16

espacio “como parte de un proceso dinámico y nunca acabado que tiene que ver con múltiples lógicas regionales, nacionales, continentales y mundiales”, y que refieren a prácticas como la Geografía literaria, la Geocrítica y la Geopoética (15).

Como señalan los compiladores, el artículo de Westphal sienta las bases de la Geocrítica, que pone de relieve la interacción dialéctica de los espacios ficcionales con los reales. El texto se abre con dos citas —la primera, de Georges Perec; la segunda, de Federico Fellini— que aportan las claves de lectura: los espacios son múltiples, fragmentarios y diversificados y nuestra vida consiste en pasar de unos a otros, como en una nave, idea que entra en conflicto con la representación heredada de nuestro mundo, única y estática. El trabajo de Collot retoma algunos puntos presentados por Westphal y esboza un panorama histórico de las relaciones entre literatura y espacio —“la inscripción de la literatura en el espacio y/o la representación de los lugares en los textos literarios” (59)— con sus implicancias metodológicas. Asimismo, se pregunta sobre la posibilidad de existencia y práctica de una “Geografía literaria” (estudio del contexto espacial en que se produce la obra), a la que distingue de la “Geocrítica” (estudio de las representaciones del espacio en el texto) y de la “Geopoética” (estudio de los vínculos entre el espacio y las formas y géneros literarios, que puede desembocar en una teoría de la creación literaria). El artículo de Tally Jr., por último, parte de una cita del famoso ensayo de Foucault “Los espacios otros”, en la que se destacan los conceptos de simultaneidad, yuxtaposición, dispersión y experiencia del mundo como “red que conecta puntos y entrecruza su propia madeja” (77), centrales para el análisis, y lleva a la idea de Henri Lefebvre de que el espacio es producto y producción, en tanto que produce al hombre mismo. Estas consideraciones, puestas en relación con el análisis del poder y del saber que hace Foucault y que Tally Jr. denomina como “cartográfica”, nos permiten, dice, “reconocer la importancia del espacio en nuestras críticas de literatura, sociedad y cultura” (78) y, por lo tanto, resaltan la pertinencia de la Geocrítica en la actualidad.

La segunda parte del libro, “Imágenes”, reúne cuatro textos que se articulan en torno de las relaciones interartísticas: “A la obra: el uso de la representación”, de Bernard Vouilloux, “Fotografía y literatura. La memoria, el recuerdo, la reliquia”, de Remo Caserani, “‘Soy malo. No puedo evitarlo’. Trastornos de la

infancia a la luz de la literatura y el cine”, de Bettina Kümmerling-Meibauer, y “Joaquín Torres-García y el constructivismo literario”, de Rosa Sarabia. El texto de Vouilloux, uno de los más extensos y teóricos, gira en torno de una problemática de remotas raíces: la representación. Lo hace planteando el salto epistemológico que la obra de Louis Marin representa para la semiología de la pintura a fin de conducirnos a su concepción pluralista y relativista de la representación icónica. Caserani aborda las relaciones entre fotografía y literatura a partir de la vinculación del autorretrato fotográfico con la escritura autobiográfica, terreno que reconoce escarpado y objeto de un debate de larga data. Partiendo de la aceptación de la “operación autobiográfica”, que implica las ideas de recuperación, selección, reordenamiento e interpretación de los hechos presentados y la existencia del pacto autobiográfico entre autor y lector/espectador, Caserani desarrolla sus ideas a través del diálogo con obras de filósofos y escritores que sustentan o ejemplifican su propuesta con sus propios abordajes de la relación entre la memoria y la reconstrucción del pasado y de la función de la fotografía en ese complejo vínculo. Kümmerling-Meibauer estudia la figura del niño malvado (en sentido amplio) en la literatura y el cine infantiles y para adultos a través del análisis de textos literarios y fílmicos de diferentes épocas (en algunos casos, transposiciones de cuentos o novelas). Por último, Sarabia aborda la relación entre palabra e imagen a partir del acercamiento a la práctica escritural del artista uruguayo Joaquín Torres-García, quien se proclamó “portador de un nuevo arte constructivo y universal”, superador de la vanguardia.

La tercera y última parte de la obra, “Vectores”, reúne dos trabajos sobre factores específicos del campo literario que son de interés para la Literatura Comparada: el rol de traductores, editores, agentes, críticos literarios y docentes en la conformación de un canon de publicación, difusión y circulación de textos (20). En el primer artículo, “El objeto literario: ¿espacio de refundación de las Literaturas Comparadas?”, Annick Louis propone un análisis del objeto literario a partir de la observación y el estudio de la situación de la literatura en Francia en la última década. Pone en discusión la idea de crisis de la literatura que predominó en ese país en el marco de las transformaciones del contexto y de la reflexión sobre ellas, y culmina planteando un interrogante: ¿puede ser la Literatura Comparada un lugar de renovación de la

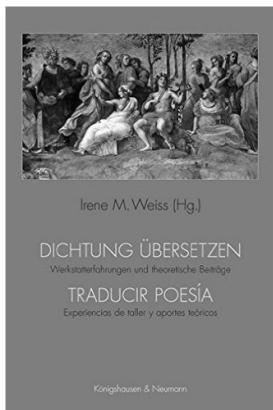
disciplina literaria? Siempre partiendo de la situación en Francia y de su idea de que la Literatura Comparada no tiene una base epistemológica sólida, considera “nuevas tendencias” (aunque algunas ya no lo son tanto) tales como la apertura de la literatura hacia otros ámbitos artísticos, la articulación de la Literatura Comparada con una ciencia humana o social, el estudio de temas y motivos, la recepción de autores extranjeros en Francia o franceses en el extranjero, los estudios ligados a la idea de Europa y los *corpus* organizados según un recorte genérico, cronológico o topográfico (237/238). Cabe aclarar aquí que la idea de la falta de una base epistemológica de la Literatura Comparada es una cuestión discutible y objeto actual de debate en el ámbito académico. Los mismos compiladores advierten, al inicio de su introducción, que, en las últimas décadas, se ha escrito mucho sobre la falta de definición de la disciplina, como así también sobre los problemas que surgen al intentar sistematizar su metodología y su marco teórico (13). Base epistemológica, metodología, campos de interés claros, son puntos que defiende el comparatismo.

Finalmente, en el último texto del libro, “Potencia e impotencia de la traductora en la interacción con la autora, la editorial y otras instancias del sistema de traducción”, Erna Pfeiffer se concentra en transmitir, con pinceladas de humor e ironía, los problemas que encuentra una traductora en el desempeño de sus tareas desde una perspectiva de género que, lejos de ocultar, deja en plena evidencia, a modo de denuncia de tono ligero pero de ideas punzantes.

En síntesis, *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas* se ofrece como una interesante puerta de entrada a enfoques y análisis actuales de problemáticas que, aunque puedan tener antiguas raíces, se renuevan, se resemantizan, se actualizan a la luz de las transformaciones del mundo de nuestros días en general y del mundo cultural e intelectual en particular. A modo de mosaico o caleidoscopio, cada uno de los textos va presentando el rico campo de estudio de la Literatura Comparada como disciplina y, al mismo tiempo, deja entrever las líneas abiertas para el estudio futuro.

Daniela C. Serber
Universidad del Salvador
daniserber@arnet.com.ar

Irene M. Weiss (ed.). *Dichtung Übersetzen. Werkstatterfahrungen und theoretische Beiträge / Traducir Poesía. Experiencias de taller y aportes teóricos.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014. 405pp. ISBN 978-3-8260-5319-1.



Este volumen, producto de la cuidadosa edición de Irene M. Weiss, reúne los textos de las ponencias del encuentro internacional “¿Traducción, translación, transformación del texto poético? Una mirada en el taller del traductor de poesía”, que tuvo lugar en la Unviersidad Nacional de Cuyo, en Mendoza, en el año 2012. El idioma de escritura predominante de los veintiún trabajos reunidos es el español, pero también se incluyen dos textos en italiano y uno en alemán.

Los trabajos cubren un largo recorrido cronológico, que incluye el análisis de traducciones de obras de Jenófanos (Ruvituso, pp. 35-57), Parménides y Empédocles (Cornavaca, pp. 59-67), Propercio (Álvarez Hernández, 69-82), T.S. Eliot y François Villon (Ingberg, pp. 83-99), Horacio, Sannazaro y Gérard de Nerval (Bekes, pp. 101-131), Petrarca (Scholler, pp. 133-143), dramaturgos del Siglo de Oro español (Jansen, pp. 145-185), Shakespeare (Montezanti, 187-209), Goethe y Schiller (Zubiria, pp. 211-225), Hölderlin (Ferrer, pp. 227-239), Teócrito en su primera traducción publicada al castellano (Weiss, pp. 241-256), Dante en versión de Stefan George (Arrighetti, pp. 257-278), Paul Valéry (Wuthenow, pp. 279-287), antologías de poetas ingleses y norteamericanos contemporáneos (Raggio, pp. 289-302), Borges (Anadón, pp. 303-319), Giacomo Leopardi y Giuseppe Ungaretti (Herrera, pp. 321-329), J. V. Foix (Geisler, pp. 331-352), Else

Boletín de Literatura Comparada

Año XLI, 2016, 121-123.

Recibido: 16/11/15 Aceptado: 08/01/16

ISSN 0325-3775

Lasker-Schüler y Franz Kafka (Caeiro, pp. 353-363), José Ángel Valente y Tamara Kamenszain (Strien, pp.365-382) y Luis Cernuda (Lange, pp. 383-398).

Igualmente amplio es el abanico de temas tratados. Algunas de los textos se enfocan en cómo traducir elementos intrínsecamente relacionados con la poesía: los recursos literarios (Ingberg), la imbricación entre expresión y contenido (Bekes), el ritmo (Zubiría), la voz y la dimensión sonora (Herrera), los puntos de contacto con el macrotexto poético (Scholler) y las relaciones intertextuales (Strien). Otros generan espacios para la reflexión sobre aspectos filosóficos, como lo hace Eberhard Geisler al preguntarse sobre la relación entre poeta y traductor y sobre la invitación que ciertos originales poéticos ofrecen, ya en su forma misma, para la participación de este último. También encontramos trabajos en los que se analizan factores sociales e ideológicos, incluidos los etnolectos literarios (Jansen), el contexto político de recepción (Weiss) y la formación de cánones (Raggio).

El interés como conjunto de tan variada colección radica principalmente en que los trabajos toman como punto de partida la experiencia traductora y el análisis de casos concretos de traducción. Aunque pueda parecer un tanto paradójico, en el ámbito académico ha predominado la tendencia a analizar las reflexiones teóricas y metodológicas de los traductores, sin tener necesariamente en cuenta las prácticas que los mismos utilizan o los textos concretos que de ellas resultan. En el campo de la Historia de la Traducción en particular, se han publicado numerosas antologías de escritos teóricos y programáticos, pero no se ha llevado a cabo un trabajo equivalente en lo que respecta a la práctica —no disponemos, por ejemplo, de antologías de traducciones que ejemplifiquen la manera en que efectivamente se tradujo en distintos lugares y épocas—. En este contexto, la publicación de reflexiones y descripciones que surgen desde el “taller” del traductor constituyen un aporte interesante y necesario.

Cabe destacar que el panorama histórico que encabeza el volumen, elaborado por Paolo Fedeli, es en realidad representativo de la mencionada tendencia predominante, ya que realiza un recorrido por hitos de la teoría de la traducción en Occidente, a lo largo del cual señala la elección entre *fidelidad* y *libertad* como eje principal de reflexión que se ha ido modulando en

distintas oposiciones binarias (pp. 19-34). Sin embargo, es importante notar que Fedeli deja sugerida, hacia el final de su trabajo, la insuficiencia del campo teórico y su relativa desconexión con la práctica traductora, cuando señala que, desde la teoría, frecuentemente se ha sostenido que la traducción es “imposible” o que sus resultados “nunca son adecuados”, cuando, por el contrario, la práctica de esta actividad ha dado amplias muestras no solo de su factibilidad, sino también de su rol indispensable dentro de la cultura europea en ámbitos tan importantes como la historia de la Biblia o la transmisión de la literatura griega a través del latín (p. 31). Y, en efecto, muchas de las ponencias reunidas en *Traducir Poesía* hacen hincapié en esta insuficiencia. Pablo Ingberg, por ejemplo, rechaza la noción de *intraducibilidad* y “desconf[ía] de la aplicabilidad de teorías abstractas sobre la traducción a casos concretos” (pp. 91-92). En particular, pone en duda la capacidad de dicotomías tales como “‘palabra’ por ‘palabra’ versus ‘sentido por sentido’, ‘letra’ versus ‘espíritu’, ‘equivalencia formal versus equivalencia dinámica’” para cubrir el espectro de elecciones y decisiones que implican las experiencias concretas de traducción poética (p. 84). Anacleto Ferrer directamente invoca las palabras del conocido traductor José María Valverde, quien “no cre[ía] en la teoría de la traducción” (p. 227). Y Pablo Anadón llama la atención sobre la brecha existente entre teoría y práctica en un caso de estudio específico, el de la marcada divergencia entre los comentarios teóricos de Borges sobre la traducción y su propia práctica como traductor de poesía (pp. 303-319).

Así, además del interés específico que los variados temas y textos estudiados pueden tener para distintos especialistas, *Traducir Poesía* contribuye en su conjunto al rescate de la labor traductora como objeto de estudio y al planteo de preguntas y reclamos teóricos que nos señalan una tarea pendiente en el campo de los estudios sobre la traducción.

Belén Bistué
CONICET - Universidad Nacional de Cuyo
mbbistue@conicet.gov.ar

Axel Gasquet. *El llamado de Oriente. Historia cultural del orientalismo argentino (1900-1950)*. Buenos Aires: Eudeba, 2015. 444 pp. ISBN 978-950-23-2509-5.



El investigador y académico franco-argentino Axel Gasquet nos ofrece su segundo libro sobre un tema tan atractivo, relegado y prometedor como el de las relaciones de la cultura argentina con ese inmenso conglomerado de culturas que denominamos “orientales”. En el primer libro, *Oriente al Sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Artt* (Buenos Aires: Eudeba, 2007), Gasquet se ocupó centralmente del orientalismo literario del siglo XIX, para lo cual eligió importantes autores de nuestro país, como por ejemplo Esteban Echeverría, Juan B. Alberdi, Lucio V. Mansilla y Domingo F. Sarmiento. Incluyó también algunos escritores posteriores (Leopoldo Lugones, Jorge Max Rohde y Roberto Artt) que mostraban líneas de continuidad ideológica o estética con el orientalismo europeo y con el vernáculo en gestación.

En *El llamado de Oriente* se amplía la mirada y la búsqueda por sobre lo estrictamente literario a otros espacios culturales, tales como la filosofía, la historia, el periodismo, la geopolítica, las relaciones diplomáticas, donde hallaron resonancia distintos intereses por el Asia en la Argentina de la primera mitad del siglo XX. Gasquet precisa el número de los intelectuales argentinos — quince aclara— puestos bajo su lupa en cuanto a la producción de “escritos orientales” y demuestra el interés creciente del público letrado por las culturas de Oriente. Uno de sus objetivos es poner en relación dichos textos no solo con las coordenadas

Reseña

generacionales, sino también con el discurso occidental coetáneo sobre el Oriente.

En primer lugar, el libro de Gasquet nos ofrece una amplia y fundamental parte introductoria que se detiene especialmente en la coyuntura histórica de la Primera Guerra Mundial como desplazamiento occidental hacia otras culturas y formas de pensamiento que no arrastran, como lo hacen el racionalismo, el positivismo y la ideología del progreso, el peso de la catástrofe humanitaria sufrida. Tanto el mismo viaje a Oriente, como el interés por corrientes espiritualistas, sea el misticismo, la teosofía o el pacifismo, se encuentran presentes en textos del mosaico de intelectuales argentinos que abordaron temas “orientales” en el período propuesto por el autor.

La primera de las tres partes que integran *El llamado de Oriente* recoge textos surgidos de los viajes por destinos lejanos de Ernesto Quesada (Rusia y el Oriente), Carlos Agustín Aldao (Asia y África), Manuel Gálvez (Egipto y Tierra Santa), Víctor Mercante (Egipto, Medio Oriente) y de la única pluma femenina del grupo: Delfina Bunge (Levante y Mediterráneo Oriental). Esta escritora encarna lo que Gasquet denomina “orientalismo invertido” o antiorientalismo, es decir que así como otros intelectuales rechazaron el eurocentrismo en pro de una apertura al Oriente, algunos, como Delfina Bunge, preconizaron el retorno a las fuentes de un universalismo cristiano, opuesto al Occidente racional, técnico y moderno que había estado profundamente comprometido con la conflagración mundial.

El lugar inicial de la segunda parte está reservado a la cuestión de la traducción, esta vez centrada en la poesía de Omar Khayyam y las varias versiones que se realizan en el ámbito hispanoamericano por estos años. El tipo de obra lírica que produce el poeta persa coincide con la búsqueda espiritual de muchos jóvenes alrededor del Centenario y, a través de ella, los mismos se acercan a cuestiones filosóficas y místicas poco frecuentadas desde tiempo atrás. Un lugar destacado obtiene en

el libro de Gasquet la figura del traductor Carlos Muzzio Sáenz-Peña, quien rebasa esta tarea de mediación lingüística para

incluir en su obra literaria el tema oriental, tanto en la narrativa como en sus propias poesías. El siguiente capítulo lo ocupa el estudio del motivo árabe en autores como Ángel de Estrada, Arturo Capdevila y Álvaro Melián Lafinur, en el marco del modernismo y posmodernismo. El denominador común está dado por la incorporación de valores positivos en la representación estética del Oriente llevada a cabo en las distintas obras, frente a los clichés fuertemente arraigados de la ignorancia, el despotismo y el fanatismo religioso, adjudicados a los países árabemusulmanes. También estos escritores destacan la incorporación de la cultura árabe, encarnada en *Las mil y una noches*, al canon de la literatura universal del que se nutre el cosmopolitismo argentino. De gran valor para el historia de la filosofía argentina es el capítulo que Gasquet dedica en esta segunda parte a Vicente Fatone, cuya obra constituye “el primer esfuerzo sistemático de comprensión, en Hispanoamérica, del pensamiento de la India y del budismo” (p. 245). Con el filósofo comienza un abordaje académico riguroso de este ámbito del pensamiento oriental que él, en forma pionera, difundió a través de sus clases, conferencias y varios libros.

La tercera y última parte de esta “Historia cultural del orientalismo argentino” entre 1900 y 1950 se ocupa de personalidades curiosas y valiosos intermediarios que tuvieron papeles trascendentes en coyunturas históricas únicas, como la Segunda Guerra Mundial en el Pacífico o la caída del Imperio Otomano, todos ellos con un fuerte anclaje y resonancia en la Argentina. Asombra la labor de difusión llevada a cabo por Emir Emin Arslan en sus libros y tarea periodística para la divulgación tanto de temas orientalistas como acerca de la realidad política del Medio Oriente entre el Centenario y los años 40; su existencia como intermediario había comenzado primero en su calidad de cónsul imperial en Buenos Aires para afincarse allí definitivamente hasta su muerte como exiliado político. De no menor interés es la

Reseña

peripecia de Ramón Baldomero Muñoz Lavalle, a quien le tocó vivenciar e informar como reportero internacional sucesos

tremendos acaecidos en el Extremo Oriente, primero a raíz del conflicto chino-japonés en Manchuria y luego con el estallido de la Segunda Guerra Mundial. También dejó libros que de primera mano abordan la situación socio-política contemporánea de Japón, China y Filipinas desde la perspectiva privilegiada del testigo. Otro diplomático argentino en tiempos de guerra, Alberto María Candiotti, reelabora su largo contacto con Siria y el Líbano en obras de ficción centradas en los tiempos legendarios de dichos países árabes, obras que sin embargo retoman todos aquellos tópicos (el desierto, la cautiva, el caudillo/déspota, el nómada, la frontera) que han conformado obras “canónicas” de la literatura nacional.

La conclusión general no solo ofrece una síntesis sobre el lugar del conocimiento e interés por el Oriente en la época escogida, sino que también promete la ampliación de esa polifacética “cartografía” a otros autores y grupos literarios de gran peso en la cultura argentina, como lo es el así llamado Grupo Sur. Gasquet articula en sus reflexiones finales la evolución del orientalismo argentino con los cambios mundiales de la primera mitad del siglo XX, los que aun en una situación periférica, impactan y suscitan respuestas en la propia cultura nacional. Desde la comprobación de una “moda oriental” que es capaz de originar también sus detractores, el autor deslinda las diferentes funciones que representan para cada intelectual local el ocuparse de la literatura, la filosofía, la historia, el arte, la realidad socio-política, de aquella inmensa zona imprecisa que comienza donde acaba el Occidente. Este orientalismo carece del mandato de la justificación o expansión coloniales que sustentaba al “clásico” europeo estudiado por Eduard Said. De instrumento de análisis negativo de la realidad socio-política nacional del siglo XIX, Gasquet lo ve evolucionar como factor de apertura cultural, muchas veces fundado en un conocimiento experiencial y genuino del Oriente. Sobre esa base construye

Lila Bujaldón de Esteves

Gasquet su optimismo: el esfuerzo deconstructivo de prejuicios junto a los encuentros culturales van en la dirección de lograr nuevas síntesis superadoras por sobre una antinomia estancada en la alteridad "oriental". Sus esfuerzos por sacar a luz la historia cultural de las relaciones entre Hispanoamérica, específicamente la Argentina, y el Oriente constituyen un paso concreto en la reorientación y valoración de estos intercambios culturales en los ámbitos americanos, que no llevan las marcas de la hegemonía, impresas desde su nacimiento en el orientalismo europeo.

Lila Bujaldón de Esteves
CONICET - Universidad Nacional de Cuyo
lilabujaldon@gmail.com

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO

Belén Bistué es Doctora en Literatura Comparada por la Universidad de California, Davis, y se especializa en historia de la traducción. 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 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) y coeditora 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); actualmente es 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.

Ricardo Ibarlucía es Doctor en Filosofía. Forma parte del Centro de Investigaciones Filosóficas (UA CONICET), dirige el *Boletín de Estética* e integra el comité editorial de la *Revista Latinoamericana de Filosofía* y el comité de asesores internacionales de la revista *Aisthesis* (Università di Firenze). Es investigador de la

Colaboradores de este número

Universidad Nacional de San Martín, donde se desempeña como Profesor Titular de Estética y Problemas de Estética contemporánea (Escuela de Humanidades e Instituto de Altos Estudios Sociales) y como director del Programa de Historia de las ideas estéticas en Argentina del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural/TAREA. Su campo de trabajo incluye la historia de la estética, la filosofía del arte y el análisis conceptual de las prácticas artísticas.

Ángel-Luis Pujante es profesor emérito de la Universidad de Murcia. Ha coeditado *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe* (2003), *Shakespeare en España: Textos 1764-1916* (2007), *Hamlet en España: las cuatro versiones neoclásicas* (2010), *Macbeth en España: las versiones neoclásicas* (2011) y *Shakespeare en España. Bibliografía anotada bilingüe* (2014). Es editor del *Teatro Completo* de Shakespeare (Espasa, 2010-2015), que incluye veintinueve traducciones suyas. Desde 2000 hasta 2008 fue investigador principal del proyecto I+D “La presencia de Shakespeare en España en el marco de la cultura europea”, en el que continúa participando. Es presidente honorario de ESRA (European Shakespeare Research Association).

Daniela C. Serber es Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL), Buenos Aires, y Magíster en Investigación y Formación Literaria y Teatral en el Contexto Europeo por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid. Actualmente, se desempeña como profesora asociada de la Cátedra de Literatura Española Contemporánea en la carrera de Letras de la USAL y como investigadora asistente en un grupo de investigación de esa casa de estudios.

Nora Sforza es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires y trabaja como Profesora Adjunta de Literatura Italiana y Jefa de Trabajos Prácticos de Literatura del Renacimiento en la Facultad de Filosofía y Letras de dicha institución, donde además es investigadora y co-directora de diversos proyectos UBACyT, PIP e PICT. Participó en la edición de del volumen *EI*

Renacimiento italiano. Una nueva incursión en sus fuentes e ideas (2004) y ha traducido la *Ficción completa de Nicolás Maquiavelo* (2010). Entre sus numerosas publicaciones se encuentra el libro *Teatro y poder político en el Renacimiento italiano (1480 – 1542). Entre la corte y la república* (2008) y *Angelo Beolco (a) Ruzante. Un dramaturgo provocador en la Italia del Renacimiento* (2012).

Paula Simón es Doctora en Letras por la Universidad Autónoma de Barcelona. Trabaja como Investigadora Asistente del CONICET en el Centro de Literatura Comparada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, colabora con el Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) de la Universidad Autónoma de Barcelona y co-dirige la revista *Puentes de crítica literaria y cultural*. Sus áreas de investigación son las relaciones entre la literatura y las catástrofes histórico-políticas, la literatura de exilio y la literatura testimonial sobre los campos de concentración en Europa y Latinoamérica a lo largo del siglo veinte. Es autora del libro *La escritura de las alambradas. Exilio y memoria en los testimonios españoles sobre los campos de concentración franceses* (Vigo: Academia del Hispanismo, 2012).

María Troiano de Echegaray es Profesora y Licenciada en Letras y Especialista en Docencia Universitaria. Se desempeña como Profesora Titular de la Cátedra de Literatura Italiana de la carrera de Letras en la Universidad Nacional de Cuyo. Sus áreas de investigación son la traductología y la autotraducción, así como otros temas del comparatismo, incluidos el exilio, las relaciones ítalo-argentinas y las teorías sobre recepción. Entre sus publicaciones, se encuentran “El futurismo en Argentina: Piero Illari *Futurismo italiano e avanguardia argentina: convergenze, divergenze* (Pesaro, Italia: Metauro, 2014) y “Escritura que suscita imágenes: *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino y las “visibles” de Colleen Corradi Brannigan” en *Adilli, escrituras e imágenes* (Paraná: UADER, 2014). Es también autora, en colabo-

Colaboradores de este número

ración con Gloria Galli, de la traducción *Mil rostros, mil verdades. Cuentos para un año de Luigi Pirandello* (Mendoza, Jagüel, 2016).

ÍNDICE

EDITORIAL

Lila Bujaldón de Esteves 7

ARTÍCULOS

El Troilo y Crésida de Shakespeare. El papel de Tersites y la degradación del mito de Troya. [Shakespeare's *Troilus and Cressida*. The Role of Thersites and the Degradation of the Troy Myth.]

Ángel Luis Pujante 11-26

El problema de la novela histórica. La herencia de Alessandro Manzoni en *El tiempo diablo del Santo Guayama*, de Rolando Concatti. [The Problem of the Historical Novel. Alessandro Manzoni's legacy in *El tiempo diablo del Santo Guayama* by Rolando Concatti.]

María Troiano de Echegaray 27-47

La recepción de Primo Levi en Argentina. Lecturas de la Shoah en la narrativa testimonial concentracionaria argentina. [Primo Levi's Reception in Argentina. Readings of the Shoah in Argentinian Concentrationary Testimonial Narrative.]

Paula Simón 49-70

Tommaso Filippo Marinetti: Entre el tango y Parsifal.

[Tommaso Filippo Marinetti: Between Tango and *Parsifal*.]

Nora Sforza 71-90

Überrealismus: La recepción del surrealismo en la cultura de Weimar. Un análisis de los escritos de Yvan Goll y Ernst R. Curtius. [Überrealismus: The Reception of Surrealism in Weimar's Culture. An Analysis of the Writings of Yvan Goll and Ernst R. Curtius.]

Ricardo Ibarlucía 91-113

Índice

RESEÑAS

Daniela C. Serber. Mariano García, María José Punte y María Lucía Puppo (comp.). *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2015. 256 pp. ISBN 978-84-16467-02-0..... 117-120

Belén Bistué. Irene M. Weiss (ed.). *Dichtung Übersetzen. Werkstatterfahrungen und theoretische Beiträge/ Traducir Poesía. Experiencias de taller y aportes teóricos*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014. 405pp. ISBN 978-3-8260-5319-1.....121-123

Lila Bujaldón de Esteves. Gasquet, Axel. *El llamado de Oriente. Historia cultural del orientalismo argentino (1900-1950)*. Buenos Aires: Eudeba, 2015. 444 pp. ISBN 978-950-23-2509-5... 125-129

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO 130-134