

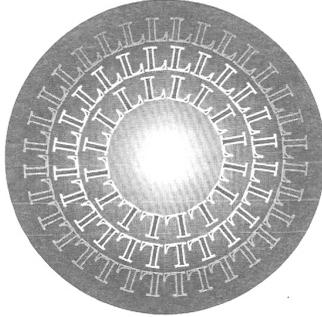


Boletín de Literatura Comparada

Año XL
2015
Mendoza, Argentina

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

ISSN 0325-3775



Boletín de Literatura Comparada



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



EDIFYL

Año XL
2015

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. XL, 2015 Mendoza (Argentina) ISSN 0325-3775



©2015 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: centrolitcomp@gmail.com; lilabujaldon@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. XL, 2015

148 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 una de las siguientes direcciones: centrolitcomp@gmail.com o lilabujaldon@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. XL, 2015 Mendoza (Argentina) ISSN 0325-3775

Directora

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

Secretaria de Redacción

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

Traductoras

Lila Bujaldón y Emilce Würth (alemán)

María Troiano (italiano)

Belén Bistué (inglés)

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

Lía Mallol de Albarracín, U. N. de Cuyo

Paula Simón, CONICET

Melisa Stocco, CONICET

Mara Troiano de Echegaray, U. N. de Cuyo

EDITORIAL

El número 40 del *Boletín de Literatura Comparada* que presentamos ofrece, entre otros, dos momentos destinados a contradecir y superar la mirada eurocéntrica que acompañó a la Literatura Comparada desde su constitución como disciplina. Uno de esos momentos está representado por el minucioso seguimiento de la construcción del predominio europeo-occidental que desarrolla Ottmar Ette, ejemplificándolo en una línea de importantes historiadores que llega hasta el presente. A la vez, Ette propone una ampliación del concepto de la *Weltliteratur* goetheana hacia una comprensión y valoración más dinámicas y abarcadoras de la producción literaria “planetaria” que él denomina *Literaturas del mundo*. En relación con una de ellas, en la entrevista que publicamos, Anil Bhatti se encarga de explicarnos la peculiar situación de la India, en sus múltiples relaciones lingüísticas, culturales y poscoloniales, y elige conversar, como huésped generoso, sobre la recepción de la literatura latinoamericana en aquel lejano país asiático.

La presencia de la región, esta vez del Río de la Plata, emerge desde el Uruguay con el artículo de Leticia Hornos Weisz sobre las traducciones y la recepción en general de Franz Kafka de aquel lado del río, fruto de una novísima tesis doctoral. Y, por su parte, el aporte de María Verónica Elizondo Oviedo analiza los entrecruzamientos entre lenguaje cinematográfico y literario a través de los cuales Alberto Fuguet intenta abordar narrativamente los caminos del retorno al país de origen, en este caso, Chile. No ya el cine, sino la pintura, en su extraordinaria capacidad de síntesis, es capaz de “hablar” por el texto, en este caso sobre la última emigración desde la Argentina, en las páginas de Pilar Dussel, mientras que Alfredo Luzi, en su artículo sobre Charles Baudelaire y Emilio Praga, nos recuerda los firmes pasos iniciales de la Literatura Comparada al abordar las relaciones intraeuropeas en las literaturas nacionales, de Francia e Italia en este caso, más allá de las fronteras y las épocas.

Editorial

Para finalizar deseamos anunciar el propósito de publicar a partir de 2016 dos números anuales que se podrán consultar tanto en forma electrónica como en papel. Tenemos la certeza de que así seguiremos contribuyendo a la difusión y crecimiento de la labor comparatista desde la Argentina.

Lila Bujaldón de Esteves

ARTÍCULOS

ACERCA DE LA EXISTENCIA DE LAS “LITERATURAS DEL MUNDO”¹

Ottmar Ette

Universidad de Potsdam

ette@uni-potsdam.de

Resumen

Este ensayo incorpora críticamente el libro de Niall Ferguson Civilization: The West and the Rest en una línea tradicional de interpretación histórica que otorga a Europa el papel central y excluyente en la dominación mundial, con el marco de las distintas etapas de la globalización acelerada, centradas en los intercambios económicos. Como propuesta alternativa, el autor se propone valorizar el acervo de la producción literaria mundial a través de los siglos, bajo las premisas de la transculturalidad y el plurilingüismo y con la denominación de “Literaturen der Welt”, que supera por el punto de vista transareal, polifónico y polilógico el concepto goetheano de “Weltliteratur”.

Palabras clave: “Literaturen der Welt” y “Weltliteratur”; eurocentrismo y globalización; Niall Ferguson; historia global.

Abstract

On the Existence of “World Literatures”

The present essay critically incorporates Niall Ferguson's book Civilization: The West and the Rest into the tradition of historical interpretation that gives Europe a central and exclusive role in world domination, in the frame of different stages of accelerated globalization that revolve around economic exchanges. The author makes an alternative proposal that searches to valorize world literary production through the centuries under the premises of transculturation and plurilinguism, with the

Boletín de Literatura Comparada

Año XL, 2015, 11–39

Recibido: 25/02/2015 **Aceptado:** 01/06/2015

ISSN 0325-3775

Acerca de la existencia de las “Literaturas del mundo”

name of “Literaturen der Welt”, which moves beyond the transareal, polyphonic, and polylogic point of view underlying Goethe’s notion of “Weltliteratur.”

Keywords: *“Literaturen der Welt” and “Weltliteratur”; Eurocentrism and Globalisation; Niall Ferguson; global history.*

Western Civilization’s rise to global dominance is the single most important historical phenomenon of the past five centuries. (Ferguson, 2011)

[El ascenso de la civilización occidental a dominación global es el fenómeno histórico más importante de los últimos cinco siglos.]

Con este texto impreso en mayúsculas rojas en la tapa posterior del tomo *Civilization: The West and the Rest*, los lectores comienzan la lectura del más reciente *bestseller* del historiador Niall Ferguson, proveniente de Escocia y docente, desde hace tiempo considerable, en Harvard. Reseñado a lo largo y a lo ancho de Alemania, el libro del renombrado representante norteamericano de la “Historia global” [*Global History*] trata de desentrañar la afirmación propuesta en la tapa, afirmación que se mantiene en el centro de la atención de los lectores a lo largo de aproximadamente 400 páginas. Desarrolla así un esquema macrohistórico explicativo del predominio del Occidente, el cual se habría establecido alrededor del año 1500 y que, quizás, en el comienzo del siglo XXI, enfrenta su mayor reto. ¿Tenemos aquí que vernos, por ende, con un nuevo comienzo dentro de las investigaciones historiográficas?

La respuesta a esa pregunta debe resultar clara. Quizá sea sorprendente para el lector y también para el autor de este amplio análisis histórico que el libro recurra a posturas discursivas de la segunda fase de la globalización acelerada, tales como aún nos son familiares, ya que transitamos actualmente la

Ottmar Ette

cuarta fase de dicha globalización (Ette, 2012^a: 1-49). Tal es así que Cornelius de Pauw, nacido en 1739 en Amsterdam y fallecido en 1799 en la villa alemana de Xanten, publicó en 1768 el primer tomo de su obra *Recherches philosophiques sur les Américains* con la clara advertencia sobre aquel singular suceso histórico que tanto habría marcado la historia del ser humano:

Il n'y a pas d'événement plus memorable parmi les hommes, que la Découverte de l'Amérique. En remontant des temps présents aux temps les plus reculés, il n'y a point d'événement qu'on puisse comparer à celui là; & c'est sans doute, un spectacle grand & terrible de voir une moitié de ce globe, tellement disgraciée par la nature, que tout y étoit ou dégénéré, ou monstrueux. Quel Physicien de l'Antiquité eut jamais soupçonné qu'une même Planète avoit deux Hémisphères si différents, dont l'un seroit vaincu, subjugué & comme englouti par l'autre, dès qu'il en seroit connu, après un laps de siècles qui se perdent dans la nuit & l'abyme des temps? Cette étonnante révolution qui changea la face de la terre & la fortune des Nations, fût absolument momentanée, parce que par une faculté presque incroyable, il n'existoit aucun équilibre entre l'attaque et la défense. Toute la forcé & toute l'injustice étoient du côté des Européens: les Américains n'avoient que de la foiblesse: ils devoient donc être exterminés & exterminés dans un instant (Pauw, 1768-1769: a2vf).

[No hay acontecimiento más memorable entre los hombres que el descubrimiento de América. Si recorremos desde los tiempos presentes hasta los tiempos más remotos, no hay ningún suceso que pueda compararse con él; y, sin dudas, es un espectáculo grande y terrible el ver una mitad de este globo de tal modo desfavorecida por la naturaleza, que todo estaba allí o degenerado o era monstruoso. ¿Qué

Acerca de la existencia de las “Literaturas del mundo”

científico de la Antigüedad hubiera supuesto que un mismo planeta tenía dos hemisferios tan diferentes, uno de los cuales sería vencido, sometido y como engullido por el otro, a partir de ser conocido, después de un periodo de siglos que se pierden en la noche y el abismo de los tiempos? Esta revolución sorprendente que cambió la faz de la tierra y la suerte de las naciones fue absolutamente del momento, porque, por causa de una fatalidad casi increíble, no existía equilibrio alguno entre el ataque y la defensa. Toda la fuerza y toda la injusticia estaban del lado de los europeos: los americanos solo tenían la debilidad: debían pues ser exterminados, y exterminados en un instante.]²

Indudablemente, en forma distinta que Ferguson, de Pauw, el abad de los Países Bajos, propuso una postura discursiva sumamente eficaz según las líneas tradicionales de la Ilustración europea, desde un claro punto de vista eurocéntrico, con la cual entretejió el “descubrimiento” de América con el fundamento científico de la *Histoire naturelle* de Buffon, dándole una significación histórico-natural. En esta significación se pone de manifiesto que la supuesta superioridad del Viejo Mundo sobre el Nuevo se había establecido a través de la violenta expansión de Europa. Pero, para nuestra perspectiva, decisivo no es tanto el hecho de que la superioridad histórico-cultural de los europeos estuviera fundamentada en forma geo-determinista como lo es— según el mismo de Pauw— que los drásticos sucesos de la historia mundial provocarían tanto consecuencias inmediatas como duraderas para el devenir futuro de la historia. Cornelius, o Corneille, de Pauw, no en vano formado en los colegios jesuitas de Lieja y Colonia y en la Universidad de Göttingen (Church, 1936: 180 ss; Beyerhaus, 1926: 465-493), desarrolló, como es habitual en los agudos giros de su obra en francés, una oposición que transfirió en forma hábilmente retórica la oposición entre “viejo” y “nuevo” mundo a aquella entre “europeos” y “americanos”. Se abrió, así, una brecha entre los habitantes de Europa

Ottmar Ette

y la mayor parte del “resto” de la población del planeta, en cierto modo una brecha entre “el Occidente” y “el resto”.

En su obra *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des européens dans les deux Indes*, publicada por primera vez en 1770 y posteriormente ampliada en numerosas ocasiones, el abate Guillaume-Thomas Raynal, nacido en 1713 al sur de Francia, en Lapanouse, y fallecido en 1796 en Passy-sur-Seine, adoptó también la misma postura que su antecesor y rival de Pauw tenía en referencia a la historia mundial, aunque superó a su oponente holandés por la inclusión del Asia en la historia de la expansión europea:

Il n'y point eu d'événement aussi intéressant pour l'espèce humaine en général, & pour les peuples de l'Europe en particulier, que la découverte du Nouveau Monde & le passage aux Indes par le cap de Bonne-Espérance. Alors a commencé une révolution dans le commerce, dans la puissance des nations, dans les moeurs, l'industrie et le gouvernement de tous les peuples. [...] Tout est changé, & doit changer encore. Mais les révolutions passées & celles qui doivent suivre, ont-elles été, seront-elles utiles à la nature humaine? L'homme leur devra-t-il un jour plus de tranquillité, de bonheur & de plaisir? Son état sera-t-il meilleur, ou ne fera-t-il que changer?

(Raynal, 1781: 1 ss.)

[No ha habido acontecimiento igual de interesante para la especie humana en general y para los pueblos de Europa en particular que el descubrimiento de América y el paso a las Indias por el cabo de Buena Esperanza. Entonces comenzó una revolución en el comercio, en el poderío de las naciones, en las costumbres, la industria y el gobierno de todos los pueblos. (...) Todo cambió y todavía debe cambiar. Pero las revoluciones del pasado y aquellas que deben seguir ¿han sido, serán útiles a la naturaleza humana? ¿Les deberá el

Acercas de la existencia de las "Literaturas del mundo"

hombre un día más tranquilidad, felicidad y placer?
¿Su estado será mejor o solamente cambiará?]

Esta obra seguramente fue la más compleja del filósofo francés, tanto en su plan como en su realización, debido a la inclusión de un sinnúmero de corresponsales y coautores, entre los cuales Denis Diderot fue la pluma más importante. No solo llegó a ser la verdadera enciclopedia de la expansión colonial de Europa, sino que al mismo tiempo se transformó también en uno de los más grandes *bestseller* franceses del siglo XVIII (Lüsebrink, 1988: 329-347; Bancarcel, 2013: 27-33), con lo cual Raynal aventajó en el mercado editorial de esa época a la exitosa obra escrita por de Pauw, con cuya *Recherches* comenzó el *Debate Berlínés* en torno al Nuevo Mundo. Así Raynal se sirvió de las mismas estrategias discursivas y tradiciones que le posibilitaron el acceso a un público lector que podría denominarse como una *République des Lettres* internacional, pues no sólo en Europa se discutieron las obras de de Pauw y Raynal (Lüsebrink/Strugnell, 1996).

En su "Introducción" a la *Histoire des deux Indes*, Raynal posicionó ya desde el comienzo, de manera retórica y discursiva, a Europa en el centro de todos los procesos históricos mundiales relevantes, con lo cual resolvió en el nivel de los hechos concretos el horizonte universal incierto y abarcador que había planteado de Pauw a través de la ampliación de la historia expansiva sobre las Indias Occidentales hacia las del Oriente. En este contexto, la dimensión de lo histórico-natural, que no podía faltarle, retrocedió cada vez más frente a un trasfondo que tenía al comercio como la fuerza histórica mundial y transformadora de todas las cosas. Raynal estuvo de acuerdo con de Pauw no sólo con respecto a la organización común de los sucesos a finales del siglo XV, sino también en el juicio fundamental que sostiene que el presente, identificable con la segunda fase de globalización acelerada de la segunda mitad del siglo XVIII, no podía ser comprendido sin la consideración de aquella primera fase que comenzó de forma tan rápida como violenta, con los proyectos de expansión de los españoles y portugueses.

Ottmar Ette

Esta consideración de la primera etapa de la globalización acelerada fue completada con la idea de que se añadirían a la revolución desatada bajo el signo del comercio mundial nuevos cambios profundos en el presente y en el futuro, que a su vez debían provocar necesariamente otras revoluciones de tipo fundamental. Desde este observatorio, elevado a nivel universal, Guillaume-Thomas Raynal —con el gesto de un filósofo de la historia universal— abarcaba en una de sus numerosas auto-escentificaciones aquel planeta que parecía moverse constantemente hacia nuevas revoluciones y agitaciones. Partiendo de la observación de la época de una Europa anterior a los grandes descubrimientos, aquella “Europa antes de los descubrimientos” (Raynal, 1781: 2), el filósofo francés logra ganar aquel punto de observación absoluto desde el cual el planeta en su totalidad podía ser abarcado, para así predecir la importancia decisiva de un comercio mundial globalizado:

Élevé au-dessus de toutes les considérations humaines, c'est alors qu'on plane au-dessus de l'atmosphère, & qu'on voit le globe au-dessus de soi. C'est delà qu'on laisse tomber des larmes sur le génie persécuté, sur le talent oublié, sur la vertu malheureuse [...]. C'est là en fin que, voyant à mes pieds, ces belles contrées où fleurissent les sciences & les arts, & que les ténèbres de la *barbarie* avoient si long-temps occupées, je me suis demandé: qui est-ce qui a creusé ces canaux? qui est-ce qui a desséché ces plaines? qui est-ce qui a fondé ces villes? qui est-ce qui a rassemblé, vêtu, *civilisé* ces peuples? & qu'alors toutes les voix des hommes éclairés qui sont parmi elles m'ont répondu: c'est le commerce, c'est le commerce. (Raynal, 1781: 3 ss.)

[Remontándose por sobre todas las consideraciones humanas, es entonces que uno planea sobre la atmósfera y que ve el globo desde arriba. Es desde allí que uno deja caer lágrimas por el genio perseguido,

Acerca de la existencia de las “Literaturas del mundo”

por el talento olvidado, por la virtud infeliz (...). Es allí finalmente que, viendo a mis pies estas bellas comarcas donde florecen las ciencias y las artes, y que las tinieblas de la barbarie habían ocupado por tan largo tiempo, me pregunté: ¿quién ha construido sus canales, quién ha secado sus planicies, quién ha fundado estas ciudades? ¿quién es el que ha reunido, vestido, civilizado estos pueblos? Y entonces todas las voces de los hombres esclarecidos que están en ellas me han respondido: es el comercio, es el comercio.]

Por consiguiente, cuando Niall Ferguson se pregunta por la civilización en singular, desde una perspectiva actual, y, al mismo tiempo, adopta una posición de historiador universal que sería totalmente opuesta a la del filósofo, entonces su *bestseller* ciertamente se inscribe, sea que eso suceda consciente o inconscientemente, en la ilustre colección de *bestseller* del siglo XVIII. Junto al “abate prusiano” Cornelius de Pauw (Gerbi, 1983: 117) y al francés Guillaume-Thomas Raynal cabe mencionar al escocés William Robertson, cuya *History of America* se inscribe también entre las publicaciones más importantes de la Europa de la Ilustración sobre la expansión europea en la temprana Edad Moderna (Robertson, 1777). Al luminoso reino de la civilización debe enfrentársele siempre, como se mencionó en la cita anterior, el reino oscuro de la barbarie, cuyo destino sólo puede estar sujeto a la expansión mundial de la civilización.

Por eso tampoco es sorprendente que el concepto clave de la Ilustración europea, ese concepto de “civilización” que a todas partes llevó asociado el de la “barbarie”, se vuelva título en el estudio de Ferguson. De este variopinto concepto se sirve el historiador de Harvard, no menos ambigua y asociativamente que su colega en Ciencias Políticas Samuel P. Huntington, fallecido en el 2008, quien con su peligroso *bestseller The Clash of Civilizations* (1996) posicionó un concepto de civilización más que dudoso, el cual correspondía menos a criterios científicos que a intereses políticos. ¿Acaso el concepto de civilización no había ya demostrado su eficacia en la segunda fase de globalización

acelerada como lema de campaña de significación histórico-mundial y para el comercio político-mundial?

Sin poder ocuparnos detalladamente de esta problemática referente al concepto de civilización ni de su limitación dentro del concepto alemán de “cultura”, debemos recordar aquí, en una tentativa de definición, el intento del exiliado Norbert Elias, escapado de los bárbaros nacionalsocialistas, quien quiso oponerse a la aparente arbitrariedad del concepto de “civilización”. En conexión directa a su prólogo al primer tomo de *Über den Prozeß der Zivilisation* (fechado en setiembre de 1936), sostuvo Elias, por último, en sus reflexiones “Zur Soziogenese der Begriffe Zivilisation und Kultur”, que prácticamente no existía nada que no se dejara incluir como forma “civilizada” y como forma “incivilizada” —desde el quehacer religioso o científico hasta la forma de vivir o de convivir— [“zunächst fest, dass es —in religiösen oder wissenschaftlichen Tun bis hin zur Art des Wohnens oder Zusammenlebens— beinahe nichts gebe, was sich nicht in einer ‘zivilisierten’ und in einer ‘unzivilisierten’ Form tun ließe”]. Lo que siguió fue una desconcertante y simple propuesta:

Aber wenn man prüft, welches eigentlich die allgemeine Funktion des Begriffs “Zivilisation” ist, und um welcher Gemeinsamkeit willen man all diese verschiedenen menschlichen Haltungen und Leistungen gerade als “zivilisiert” bezeichnet, findet man zunächst etwas sehr Einfaches: dieser Begriff bringt das Selbstbewußtsein des Abendlandes zum Ausdruck. Man könnte auch sagen: das Nationalbewußtsein. Es fasst alles zusammen, was die abendländliche Gesellschaft der letzten zwei oder drei Jahrhunderte vor früheren oder vor “primitiveren” zeitgenössischen Gesellschaften voraus zu haben glaubt. Durch ihn sucht die abendländliche Gesellschaft zu charakterisieren, was ihre Eigenart ausmacht, und worauf sie stolz ist. (Elias, 1990: 1 ss.)

Acercas de la existencia de las “Literaturas del mundo”

[Pero cuando se prueba cuál es verdaderamente la función general del concepto “civilización”, y en aras de qué similitud se denominan precisamente como “civilizadas” estas diferentes actitudes y logros humanos, uno encuentra en primer lugar algo sencillo: este concepto expresa la conciencia propia del Occidente. Se podría decir también “la conciencia nacional”. Resume todo aquello en lo que la sociedad occidental de los últimos dos o tres siglos cree haber adelantado a las sociedades coetáneas más primitivas “primitivas”. A través de este concepto, la sociedad occidental busca caracterizar aquello que hace a su peculiaridad y aquello sobre lo que ella está orgullosa.]

Es justamente en este sentido que Niall Ferguson emplea su concepto de “civilización”. Él pone de manifiesto, con una interpretación universalista, sobre qué cosas el historiador — mirando al Occidente— se halla orgulloso y señala, al mismo tiempo, sobre qué cosas el Occidente (esto es el Occidente en el sentido de Ferguson) debería estar orgulloso. No se trata de un concepto científico, sino de un concepto usado predominantemente desde lo afectivo (sin llegar a ser fanático) y vinculado en su uso a un orgullo que, por norma general, está orientado vectorialmente al pasado: un orgullo por el pasado que alcanza al presente (Ette, 2012b).

Aquí, hay que dejar fuera de consideración el hecho de que en el ámbito de lengua alemana el concepto de “cultura” se inserta en aquella función que en inglés o en francés está cubierto por el concepto de “civilización”, que por lo tanto asume la tarea de expresar en primer lugar “el orgullo del propio logro y la propia esencia” (Ette, 2012b: 2). Sin embargo, la idea central, el objetivo y la estructura fundamental de *Civilization. The West and the Rest* consisten en un concepto de civilización utilizado afectivamente —y en ocasiones agresivamente— para poner de relieve el poder de aquellas seis “aplicaciones” (*killer application* o *killer apps*), gracias a las cuales el Occidente habría alcanzado su hegemonía por cientos de años: competencia, ciencia, derecho

de propiedad, medicina, sociedad de consumo y ética laboral (Ferguson, 2011: 12). Esta es una lista orgullosa, cuyo ardid consiste en fundamentar con el orgullo por el pasado un uso letal también para el futuro de supuestos valores occidentales.

La comparación empleada y ya mencionada desde el comienzo y luego repetida por Ferguson con la situación del pequeño extremo occidental de Eurasia *antes* del “descubrimiento” del Nuevo Mundo, debería mostrar, como sucede en la *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des européens dans les deux Indes* de Raynal, a qué motivos se debe agradecer en realidad el tremendo ascenso de Europa. En el caso de de Pauw fueron motivos histórico-naturales e inclusive y sobre todo la inferioridad del hemisferio americano, geológicamente “más joven”, más tardíamente surgido de las aguas, los que fueron hechos responsables de esa posición de fuerza de Europa desde la conquista. En el caso de Raynal es el comercio lo que impulsa la historia mundial y lo que posibilita el “establecimiento” de los poderes europeos en ambas Indias. ¿Qué fundamentos y motivos cita el representante de la actual *Global History* para las pretensiones de superioridad “del Occidente”?

Aun cuando aquí se pueden encontrar algunos restos de la esbozada cadena de argumentos procedentes de la segunda fase de globalización acelerada, en las sugerentes reflexiones de Niall Ferguson, sin embargo, resulta esencialmente menor la constelación que la combinación de las mencionadas seis aplicaciones (*killer apps*) que el Occidente habría desarrollado para sí mismo y que le habría puesto en las manos todas las ventajas frente al “resto” de las civilizaciones (o sea culturas) en este planeta. Aun si a primera vista no se puede menos que dudar considerablemente de estos conceptos, programados y subidos solamente por el Occidente, para quedar en la metáfora informática de Ferguson, entonces ¿qué es “el Occidente”?

Una diferencia fundamental entre ambas filosofías del siglo XVIII difundidas en Berlín y París y el historiador de Harvard de los comienzos del siglo XXI consiste seguramente en que se encuentra ahora el concepto de “Occidente” en lugar del

Acerca de la existencia de las "Literaturas del mundo"

concepto de "Europa". La definición de este "Occidente" en Ferguson no es menos problemática y precaria que el concepto de "civilización", pero rápidamente se puede decir en resumen que en primer lugar, ciertamente notable para un historiador, se diferencia entre diferentes sistemas operativos de ese Occidente. Ha habido una "civilización del Occidente 1.0" que habría surgido entre el Nilo, el Éufrates y el Tigris encontrando su mayor expresión en la democracia ateniense y en el Imperio Romano. A ese "antiguo Occidente" acabado junto con el Imperio Romano, hace Ferguson que continúe una "civilización del Occidente 2.0" que habría comenzado en Italia con el Renacimiento, pero que sin recurrir a la Antigüedad (que se alimenta de muchas fuentes) no podría haber sido posible (Ferguson, 2011: 17). La mecánica de las correspondientes inclusiones y exclusiones revela mucho sobre la historia imperial que encontró su final circunstancial junto al Imperio Romano por primera vez y que debería ser identificada con la del Occidente. ¿Pero qué es este Imperio Romano 2.0? ¿Y qué escenarios de decadencia desarrolla y narra el representante de este imperio renovado?

Ferguson sitúa precisamente en el año 1963 el comienzo del peligro amenazador hacia el Occidente, del miedo a perder la fe en sí mismo y las convicciones propias, así como a transitar por situaciones ecológicas o económicas apocalípticas, cuando precisamente en Standford se dejó de dictar el curso clásico sobre "Historia de la Civilización Occidental" y, con esto, se abandonó el gran contexto de la civilización occidental (Ferguson, 2011: 18). El peligro amenaza desde la misma historiografía, la cual habría perdido de vista las relaciones del Occidente que abarcan varias épocas. Para el escocés Niall Ferguson el Occidente resulta marcadamente anglófono y se establece en el eje geocultural entre las Islas Británicas y los Estados Unidos de América. Y con gesto provocativo se le ocurre al historiador preguntar cuáles serían entonces los textos fundamentales del Occidente, teniendo en cuenta exclusivamente obras en inglés:

The King James Bible, Isaac Newton's *Principia*, John Locke's *Two treatises of Government*, Adam Smith's

Ottmar Ette

Moral Sentiments and Wealth of Nations, Edmund Burke's *Reflections on the Revolution in France* and Charles Drwein's *Origin of Species*, to which should he add William Shakespeare's plays and selected speeches of Abraham Lincoln and Winston Churchill (Ferguson, 2011: 324).

[La Biblia del Rey Jacobo, los *Principia* de Newton, los *Dos tratados sobre el gobierno civil* de John Locke, la *Teoría de los sentimientos morales* y *La riqueza de las naciones* de Adam Smith, *Reflexiones sobre la Revolución Francesa* de Edmund Burke y *El origen de las especies* de Charles Darwin, a lo que hay que añadir las piezas de William Shakespeare y los discursos escogidos de Abraham Lincoln y Winston Churchill].

Es un Occidente que habla el mismo idioma y, aun más, que habla un único idioma.

Que en la elección de estos “textos fundacionales de la civilización occidental” consista, como es frecuente en Ferguson, en una polémica calculada y en una provocación contra el resto de su Occidente no deja de implicar que “*el Occidente*” para él se concentra en el mundo angloparlante más acá o más allá de la cuenca atlántica, con lo que otros países de distinta lengua, como por ejemplo la italiana, portuguesa y española o francesa —y ni hablar de otras lenguas— parecen estar ignorados desde una perspectiva histórica global. Al igual que en Cornelius de Pauw y Guillaume-Thomas Raynal, no se trata aquí de la diferenciación y complejización, sino de la defensa retórica y eficaz de una tesis principal y quizás más aún, de la aplicación de una violencia discursiva que debe asegurar su fortaleza en tiempos de una amenaza inusitada de la hegemonía del Occidente, especialmente a través del incremento de la gran potencia de China. Y esta fortaleza es visualizada por Ferguson en sus aplicaciones (*killer apps*) (Ferguson, 2011: 12).

Acerca de la existencia de las "Literaturas del mundo"

El libro del respetado y discutido historiador de Harvard no es solo significativo como *bestseller* u obra consolidada desde el punto de vista historiográfico porque aportaría esencialmente contenidos tradicionalistas y neoliberales conservadores con términos lingüísticos tomados de internet o porque expondría una tesis innovadora, original. Este libro sobre la *Civilization* en singular representa de manera reveladora la continuidad de un pensamiento y, todavía más, de una epistemología, que también y justamente se aferra a territorialidades estables y unidades culturales esencialistas en el nivel de la *Global History*, pese a todos los otros vínculos rápidamente constatables en el ámbito de la política, ciencia, cultura, economía o sociedad.

Que el concepto de Occidente, como el de civilización, resulte aquí fundamentalmente un concepto subjetivo porque en los pasajes decisivos siempre puede ser completado con ciertos contenidos de manera distinta, por los cuales siente el hablante un especial orgullo con una mirada dirigida al pasado, muestra con toda claridad cuán (todo)poderosas y superiores son las líneas de continuidad epistemológicas que parecen obligarnos a pasar por alto la específica dimensión *transareal* vectorial de las diversas historias entramadas entre sí en forma intensa y polilógica. Pues la lógica y lengua expuesta en singular de semejante historiografía, la cual ya fue señalada en las discusiones del *Debate Berlínés* en torno al Nuevo Mundo, puede concebir y pensar civilizaciones y culturas solo a través de conflictos y guerras y no desde la imagen de una posible convivencia. El temor del otro, del respectivo "resto" podría hacer inofensivas a las propias aplicaciones (*killer apps*), simplemente "bajarlas" y apropiarse de eso. Desde esa perspectiva, es omnipresente y traduce el orgullo puesto en la propia procedencia, en el sentido de una historia construida con las propias manos en una suerte de miedo ante un futuro que nos amenaza y paraliza.

Pero ¿cómo se puede desarrollar de otro modo una epistemología orientada hacia la convivencia en la diferencia y en paz, como la que nos será necesaria para sobrevivir en el siglo XXI? ¿Cómo se puede ampliar el discurso de *un* origen, que se abre a *un* futuro, hacia una comprensión en la cual la complejidad

Ottmar Ette

de los orígenes se siga desarrollando hacia una apertura de los futuros, de modo tal que en lugar de escenarios de crisis y conflicto, de guerra y lucha de las culturas, aparezca una perspectiva que establece situaciones de “ganar-ganar” y coloque en primer plano un saber convivir? Pues se trata de aquellas esperanzas que acentuó Alexander von Humboldt en el vigésimo sexto capítulo de su obra *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente* con una vehemencia bien calculada contra las “usuales” ideas de una competencia predatoria entre los estados para poder poner de manifiesto con gran énfasis su idea de un futuro abierto, *comunitario* y en desarrollo hacia la Modernidad:

Ohne der Zukunft allzu viel zuzutrauen, lässt sich annehmen, dass in weniger als anderthalb Jahrhunderten Amerika ebenso dicht bevölkert sein wird wie Europa. Dieser schöne Wetteifer in der Kultur, in den Künsten der Industrie und des Handels wird keineswegs, wie man so oft prophezeien hört, den alten Kontinent auf Kosten des neuen ärmer machen; es wird nur die Konsumgüter und die Nachfrage danach, die Masse der produktiven Arbeit und die Lebhaftigkeit des Austausches steigern. Gewiss ist infolge der grossen Umwälzungen, denen die menschlichen Gesellschaften unterliegen, das Gesamtvermögen, und damit gemeinschaftlichen Erbgut der Zivilisation, unter die Völker beider Welten ungleich verteilt; aber allgemach stellt sich das Gleichgewicht wieder her, und es ist ein verdebliches, ja ich möchte sagen gottloses Vorurteil zu meinen, es sei ein Unheil für das alte Europa, wenn auf irgendeinem anderen Teil unseres Planeten der öffentliche Wohlstand gedeiht. Die Unabhängigkeit der Kolonien wird nicht zu ihrer Isolierung führen, sie werden vielmehr dadurch den Völkern von alter Kultur nähergebracht werden. Der Handel wirkt naturgemäss dahin, zu verbinden, was eine eifersüchtige Politik so lange auseinandergehalten. Noch mehr: es liegt im

Acerca de la existencia de las "Literaturas del mundo"

Westen der Zivilisation, dass sie sich ausbreiten kann, ohne deshalb da, von wo sie ausgegangen, zu erlöschen. Ihr allmähliches Vorrücken von Ost nach West, von Asien nach Europa, beweist nichts gegen diesen Satz. Ein starkes Licht behält seinen Glanz, auch wenn es einen grösseren Raum beleuchtet. Geistige Kultur, die fruchtbare Quelle des nationalen Wohlstands, teilt sich durch Berührung mit; sie breitet sich aus, ohne von der Stelle zu rücken. (Humboldt, 1991: 1465 ss.)

[Sin confiar demasiado en el futuro, puede presuponerse que en menos de un siglo y medio América estará tan densamente poblada como Europa. Esta hermosa competencia en la cultura, en las artes de la industria y en el comercio no hará de ningún modo más pobre al Viejo Continente a costa del nuevo, solamente elevará los bienes de consumo y la consecuente demanda, la masa del trabajo productivo y la vitalidad del intercambio. Ciertamente que como consecuencia de las grandes transformaciones a que están sujetas las sociedades humanas, el patrimonio total y con ello la herencia de la civilización están repartidos en forma desigual. Pero lentamente se recompone el equilibrio y es un prejuicio nocivo, yo quisiera decir perverso, pensar que es una desgracia para la vieja Europa cuando en alguna parte de nuestro planeta florece el bienestar público. La independencia de las colonias no llevará a su aislamiento, sino que a través de ello los pueblos se acercarán más a las antigua cultura. El comercio lleva naturalmente a unir lo que una política celosa tuvo separado por tanto tiempo. Todavía más: existe en la esencia de la civilización el hecho de que se pueda expandir sin por ello apagarse en el lugar desde donde partió. Su paulatino retroceso del Este al Oeste, de Asia a Europa, no comprueba nada contra esta afirmación. Una luz intensa conserva su brillo, aun

Ottmar Ette

cuando alumbre un espacio mayor. La cultura espiritual, la fuente pródiga del bienestar nacional, se comparte por el contacto, se expande sin moverse del lugar.]

El párrafo entero representa una ética que no sienta sus bases sobre rivalidad, confrontación y enfrentamiento, sino más bien sobre una convivencia pacífica y un intercambio mundial en pie de igualdad; el bienestar venidero de los estados recientemente independientes de las antiguas colonias españolas de ninguna manera pondría en riesgo el bienestar de Europa. El discurso sobre un prejuicio perverso tiene como meta polémica todo aquello que intenta ordenar la totalidad del planeta por una única lógica impuesta por jerarquía, poder e imposición brutal de sus propios intereses. Si en este párrafo, en su original en francés, la idea de *civilisation*, como así también la idea del comercio fueran en cierto punto herencia de la Ilustración europea y además no escondieran una cierta orientación eurocéntrica, sin embargo se halla aquí la conciencia universal tan característica de Alexander von Humboldt, a partir de la cual el primer teórico de la globalización propiamente dicho esbozaba un proyecto diferente de la Modernidad (Ette: 2002)³ para un futuro abierto en un contexto global. La crítica al colonialismo y el rechazo fundamental de cualquier tipo de esclavitud constituyen la base de un pensamiento que establece siempre la convivencia, consciente de las múltiples tradiciones políticas, liberales y culturales tanto de lo “propio” como de lo “ajeno”.

Estas son esperanzas, tradiciones y valores que surgieron más allá de todas las “*aplicaciones*” fatales procedentes de las discusiones de varias décadas de estos europeos con otras culturas, en un largo proceso de toma de conciencia y formación de conciencia universal, cuya relevancia en la presente fase de globalización acelerada es decisiva más que nunca para el desarrollo de una “conciencia de la supervivencia”. Bajo las seis “*aplicaciones*” (*killer apps*) de Ferguson —*Competition, Science, Property Rights, Medicine, The Consumer Society* y *the Work Ethic*— no pueden considerarse estas tradiciones como”

Acerca de la existencia de las “Literaturas del mundo”

aplicaciones” en el sentido de una convivencia global. Si queremos escapar de esa lógica que intenta instituir las “*aplicaciones*” (*killer apps*) lo más eficientemente posible para el propio provecho —no solo metafóricamente en un jueguito de computadora universal—, entonces se tratará esencialmente de traducir en el siglo XXI aquellas ideas ejemplares de Alexander von Humboldt. ¿Pero qué modelos de traducción están hoy a nuestra disposición para eso y cómo se pueden optimizar culturalmente y desde el punto de vista de la teoría literaria?

Niall Ferguson ha añadido una frase más a su ya mencionado pasaje con el listado de aquellas obras que desde su punto de vista representan los textos fundacionales de la civilización occidental (“*foundational texts of Western civilization*”) (324). La misma no es irrelevante a la pregunta ya planteada de “si yo tengo que elegir un único volumen como mi Corán, deberían ser las obras completas de Shakespeare” [if I had to select just a single volumen as my Koran, it would be Shakespeare’s complete works]. Esta oración al final de la argumentación de Ferguson sorprendería en una primera lectura, pero ni las Literaturas del Mundo en general, ni las literaturas europeas en especial, ni el mismo Shakespeare jugaron un papel verdadero en el desarrollo de las argumentaciones del exitoso historiador sobre los procesos históricos mundiales. ¿Es esta una genuflexión de vez en cuando obligatoria ante uno de los indudablemente más prestigiosos representantes de aquello que en alemán solemos caracterizar como “patrimonio cultural”? (Schwanitz, 1999) ¿Se trata entonces de la reverencia de un conservador ante los ideales y los héroes de una cultura en la cual la Biblia ya hace tiempo no ocupa aquel lugar central que el Corán en tierras árabes reclama para sí? ¿O se perfila en ese gesto algo significativo para la actual situación de nuestra *Civilization*?

A mí me parece que, sumado a ciertas de estas variantes, se trata más bien de lo mencionado al final. A saber, al menos en dos niveles al mismo tiempo. Pues, por un lado, la marginalización de los textos literarios es un hecho bastante difundido, aun entendiéndola en un sentido muy amplio y abierto, inclusive

dentro de las ciencias humanas y de las culturales (a las cuales también pertenece la historia). También esta devaluación y exclusión de la literatura avanzó claramente en los Estados Unidos. Y, por otro, lado se ha mantenido siempre un conocimiento difuso (la ceremonia anual de entrega de los Premios Nobel de Literatura recuerda esto) de que la literatura “de alguna manera es importante”: que ella no representa sólo un prestigioso legado que nos dejaron como herencia nuestros antecesores en forma de bibliotecas y listas de autores, sino que “la literatura” pone a nuestra disposición una sabiduría que es al menos para aquella parte del planeta que denominados Occidente, para la cultura en general, pero que también lo es de fundamental e inclusive decisiva importancia para la sociedad, la historia y hasta para la misma política. Pero ¿qué sabe, qué alcanza y qué informa la literatura?

Una primera respuesta podría quizás tomar mejor un giro paradójico de manera concisa: la literatura consiste en que es más de lo que es. Pues en la literatura no se trata sólo de la realidad representada que en ella debería desplegarse, sino prioritariamente de la representación literaria de la realidad vivida. En otras palabras: en la literatura se trata acerca de todo, es decir, acerca de la vida (Ette, 2010: 210-213). Y justamente aquí comienza la vida de las Literaturas del Mundo, alcanzando a penetrar en forma y norma la historia vivida y experimentada que resulta en gran parte inaccesible a través de las ciencias históricas en su conexión disciplinaria.

Y al mismo tiempo la literatura no coincide con la vida ni se separa totalmente de ella. La literatura no puede ser pensada separada de la vida. Desde hace miles de años que ella ha desarrollado una vida propia y con ello un saber de la vida en la vida que se ha demostrado en las distintas culturas de este mundo y en una relativa autonomía histórica sumamente versátil, no solamente como un saber de la vida misma, sino al mismo tiempo también un saber de la vida en la vida y para la vida (Ette, 2004: 19).⁴ Las Literaturas del Mundo constituyen de esta manera, atravesando miles de años y atravesando culturas, un banco único de conocimientos que cambia constantemente, que es

Acerca de la existencia de las “Literaturas del mundo”

interactivo por medio de su integración en los diferentes fenómenos de producción, recepción y distribución, y que conserva una apertura y fluctuación fundamental a causa de su capacidad de interactuar de diversas maneras. De este modo las Literaturas del Mundo tienen preparado un saber consciente de sus propios límites y, por esta razón, plantean una transgresión de los límites de este tipo.

Distinto del concepto de Literatura Universal que se opuso vehementemente al concepto de Literatura Nacional en un sentido goetheano (Ette, 2005: 27 ss.), el concepto de las Literaturas del Mundo es imaginable —no solo en forma monológica, ni tampoco simplemente dialógica— algo así como entre *the West* y *the Rest*: de manera fundamental debe ser pensado en forma polilógica. El concepto mismo de Literatura Universal es impensable sin la vivencia y experiencia de la globalización, ya que el concepto de “Literatura Universal” cabe dentro del concepto de composición de mundo surgido como reacción a la segunda fase de globalización acelerada. Este concepto de Literatura Universal representa una respuesta a las exigencias de la Literatura Nacional venidera, pero también al impulso de la globalización —obviamente de aquella globalización que caracteriza los finales del siglo XVIII y no los finales del siglo XX—. Su concepto se ha vuelto histórico en el sentido de que debió abrirse en su proceso histórico de concreción a las problemáticas de los actuales fenómenos de la globalización: la “Literatura Universal” requiere en un sentido conceptual una traducción y reestructuración para el presente y el futuro.

Este sistema mucho más lógico de las Literaturas del Mundo no ha sido creado desde un solo lugar, no ha sido difundido desde un único ámbito, sino que está provisto de diversos orígenes tanto culturales como geográficos. Los tan distintos mundos de la Epopeya del Gilgamesh y del *Shijing* (Owen, 2011: 287-315) ofrecen ejemplos especialmente destacados de textos escritos y circulantes que remiten a otros comienzos, no solo mucho más lógicos sino también multilingües; no solamente estaban provistos desde sus orígenes de las más diversas formas de expresión estética, sino que siempre presentaban exigencias

por su ambigüedad, a través de su polisemia imposible de disciplinar con comentarios e interpretaciones, a través de continuaciones y reescrituras, que, por su parte, elevaban nuevamente la complejidad del sistema polilógico de las Literaturas del Mundo. Los hilos de la literatura provienen de diversos finales y desde todos los comienzos son tramados en textos, en tejidos que no pueden ser orientados solo a un único modelo o único contenido.

Tanto en la Epopeya del Gilgamesh como en el libro clásico de poesía china *Shijing* se trata sobre todo de tiempos y espacios que se retrotraen a los comienzos, en torno a las formas y normas del saber de la vida, caracterizadas lingüística y culturalmente. Y con ello también en torno a problemas de una convivencia que encuentra respuestas desde perspectivas completamente distintas. Al mismo tiempo, los viajes y movimientos del Gilgamesh en sus infinitos caminos personifican la búsqueda de la vida eterna, una vida eterna sin frontera(s); de la misma manera que los distintos personajes del *Shijing* que condensan elementos históricos, políticos, sociales, económicos o culturalmente cotidianos en formas muy cortas y condensadas de literatura y siempre en nuevos intentos plantean la pregunta por el buen vivir y también por el bien amar. De esta manera surgen en distintos espacios dinámicos y en diferentes paisajes de nuestro mundo formas y normas del saber que como una sabiduría de vida y sabiduría de la supervivencia siempre contienen y siguen desarrollando también una sabiduría fundamental de la convivencia (Ette, 2012c). Esta sabiduría de la vida nos es accesible atravesando las culturas y los miles de años y surte efecto en las más variadas filiaciones de las presentes y de las futuras literaturas.

La problemática de la convivencia tratada en las Literaturas del Mundo a nivel de contenido (Ette, 2012b) también incluye una convivencia de lenguas, de lógicas, de culturas. Ya la milenaria narración enmarcada, procedente de la India *Las mil y una noches* (Ette, 2010: 44-47), nos pone ante los ojos en forma espectacular que las Literaturas del Mundo no son solamente una representación de la violencia, sino una representación estética

Acerca de la existencia de las "Literaturas del mundo"

de violencia vivenciada y experimentada, que no solo relata sobre violencia, sino que su narración en sí es ya una productiva transformación de violencia vivenciada, pero también experimentada y también sobrevivida. Homicidio y masacre, violencia y atrocidades son parte de una convivencia que en las Literaturas del Mundo produce un conocimiento multilógico y que recorre las más diversas culturas, lenguas y sus fronteras. Este conocimiento nos demuestra nuevamente literal y metafóricamente que la tierra no puede ser pensada desde una única lógica, que la logósfera de nuestro planeta no puede ser personificada solamente por una lengua y que el mundo no puede ser comprendido desde una única cultura o *civilization*. Sheherazade nos cuenta historias que provienen de distintos ámbitos, culturas, y tiempos: ellas salvan la memoria de la narradora y se quedan en la memoria de sus oyentes y lectores como signo de cuán transformable puede ser la violencia en una forma estética y su representación.

La sabiduría de las Literaturas del Mundo es un saber duradero (Grober, 2010). Debe ser conservado pero no ocultado, pues se encuentra en constante dinamismo. La sabiduría de las Literaturas del Mundo se conserva justamente porque se transforma incesantemente. La interculturalidad ofrece como proceso fundamental de las Literaturas del Mundo la posibilidad de que lo ya hallado, es decir textos ya conocidos anteriormente, se integren en un texto propio de tal manera que lo hallado se demuestre como una oscilación entre su conservación y su transformación fundamental. Con ello las relaciones intertextuales pueden ser comprendidas como relaciones vivientes de la conservación y la evolución, de la actualización a través de la transformación.

Las Literaturas del Mundo revelan en el sentido de esta persistencia un laboratorio de la vida, en el cual las investigaciones y ensayos no se efectúan a través de un análisis y segmentación con el fin de expulsar la vida de los objetos⁵ estudiados, sino que pueden nacer modelos de vida bien reflexionados e ideados, experimentados y gozados (Dilthey, 1985) sin que (al menos por lo general) estos ámbitos literarios

de experimentación se convirtieran, en caso de fracaso, en lugares de muerte de la vida misma. Por el contrario, justamente la productividad del fracaso puede claramente ser mostrada en forma artística. Pero los poetas del fracaso señalan los senderos de un saber que jamás hubiera podido surgir sin su propio fracaso y sin un conocimiento de los límites propios (Ingold/Sánchez, 2008; Sánchez/Spiller,) 2009). Las lógicas en el laboratorio de la literatura no diseccionan la vida para sacar conclusiones sobre ella a partir de la investigación de la muerte, sino que intensifican aún más la vida, con lo cual contrarrestan al mismo tiempo una expulsión de la vida de las ciencias humanas y de la cultura (Kittler, 1980). De esta manera la persistencia de la literatura no se encuentra en absoluto solo en el nivel temático, donde se trata de una convivencia de los seres humanos con los animales, las plantas y las cosas, sino de un significado fundamental y estructural para el ámbito de ensayo mismo que la literatura incesantemente consigue de nuevo.

Ciertamente se dejaría esbozar con la literatura y a través de ella una historia de las ideas de la persistencia en las diferentes culturas. No obstante la literatura no ofrece hechos crudos e investigaciones empíricas de modo tal que pueda ser considerada como “documento” o “fuente” de investigaciones historiográficas, fitogeográficas o económicas. Para ello las Literaturas del Mundo ofrecen en su ámbito de experimentación modelos sofisticados que permiten tener a la vista lógica y comprensiblemente avances y procesos complejíssimos dentro de un ámbito de lectura y pensamiento abarcables. La literatura seguramente no es un arsenal de hechos, sin embargo ofrece modelos de comprensión de gran densidad y exigencia estética que pueden ser objeto de lectura desde otras posiciones culturales y epocales. Este hecho de hacer y volver legible deja surgir una grafósfera y logósfera polifónicas por las cuales la legibilidad del mundo también resulta posible fuera de las tradiciones occidentales desde y para muchos lugares (Blumenberg, 1986).

Al abordar el tema de la legibilidad de la literatura también debe abordarse sin dudas el de la traducibilidad. El saber de las

Acerca de la existencia de las "Literaturas del mundo"

Literaturas del Mundo es un saber que sin la traducción de las literaturas (Bachmann-Medick, 2009: 2-16), sin la transmisión de sus mundos y paisajes no puede ser ni pensada ni imaginada. Simultáneamente son introducidos los procesos de traducción *intralingüales* (dentro de una misma lengua), *interlingüales* (en la traducción de diferentes lenguas) (Jakobson, 1971: 260) y *translingüales* (en el complejo cruce de diferentes lenguas); los mismos producen un conocimiento que no puede ser pensado desde una única procedencia y hacia una sola pertenencia. En la traducción se genera un conocimiento que, como saber de las Literaturas del Mundo en su aparente monolingüismo, resulta plurilingüe (Derrida, 1996) y por su parte señala de antemano las traducciones venideras (Sakai, 2009: 3 ss.), pues esas traducciones contienen en sí sus textos "originales" (Tawada, 1996: 125-138).

La variada procedencia de la palabra en la novela occidental de la Modernidad (Bachtin, 197: 154-300) es un eco multiplicado de aquellas polifonías que son evocadas en la epopeya del Gilgamesh o en el *Shijing*, en la narración enmarcada de *Las mil y una noches* o en el *Cantar de los cantares*, y que siempre se volverán a escuchar con más claridad. Los comentarios e interpretaciones, las actualizaciones y transferencias, pero también las eliminaciones y tachaduras, los incendios y destrucciones dejan reconocer bajo el signo de la censura y la destrucción a través de los siglos qué potencial, qué poderío posee el saber de la Literaturas del Mundo a través de las quemaduras de libros. Y tiene una prolongada influencia en el tiempo, no raramente sobrevive a las culturas y a las civilizaciones, a las que ha estado dedicada y se debe. Las literaturas tienen una vida larga y, no en raras ocasiones, varias vidas.

¿En qué consiste la persistencia de sus estéticas y poéticas? ¿Por qué las literaturas sobreviven a las culturas y lenguas, arquitecturas y estructuras, epistemologías y arqueologías? El intento de una primera respuesta sería este: las Literaturas del Mundo no se dejan disciplinar. Ya que ellas nunca se dan por satisfechas con determinados segmentos del saber, sino que están orientadas a un todo, su supervivencia no está

vinculada con la supervivencia de esos segmentos del saber. Sus formas y normas del saber no son ni las de las disciplinas científicas ni las de un conocimiento específico más técnico. Sin embargo, se trata de un saber tanto científico como técnico, empíricamente fundado como religiosamente normado, de igual modo en las Literaturas del Mundo como en el saber de las teorías de la literatura misma. Pues la literatura no es ajena ni distante de su teoría. La relación entre literatura y teoría es la historia de un continuo intercambio recíproco.

Sin embargo aquí tampoco sucede el intercambio del correspondiente saber sin una transformación fundamental de ese mismo conocimiento. En el ámbito experimental de las Literaturas del Mundo lo imaginable se transforma en algo imaginado, lo imaginado se convierte en algo posible y lo posible de hecho en algo que puede ser escrito, lo escrito puede ser publicado y lo publicado puede ser leído, lo leído puede ser vivenciado y lo vivenciado se transforma en algo vivido, aun cuando en este proceso cada uno de los pasos pueda ser perturbado o destruido, acelerado o retardado. Pues la literatura no puede ser separada de la vida. Y esta proposición es válida en varios sentidos.

La radical imposibilidad de que el saber de las Literaturas del Mundo pueda ser disciplinado las convierten en el depósito irrenunciable de un conocimiento humano, cuya historia de intercambio es una historia de transformación y sus procedencias originan nuevos futuros y nuevas pertenencias plurales; y todo esto a lo largo de cientos y miles de años con todos sus quiebres y catástrofes. La fuerza fantástica de este saber (y con ello al mismo tiempo la fuerza de la fantasía de ese saber) surge a partir de su espacio vectorial acumulado históricamente y de allí resulta una sabiduría de vida transgeneracional y transcultural a partir del dinamismo (en el sentido de *motion* y *emotion*). Esta dinámica esencial constituye la vitalidad de este saber que resulta menos un saber *sobre* que un saber *de* los asuntos/temas, resulta menos un saber abstracto que, mucho más, uno vivido y por vivir.

Los panoramas de las Literaturas del Mundo son en consecuencia panoramas en dinamismo: panoramas del conoci-

Acerca de la existencia de las "Literaturas del mundo"

miento que cambian constantemente, que se superponen uno a otro, que se reflejan uno en otro y se atraviesan siempre de una nueva forma. En ellos se destacan no solo los panoramas del pasado y del presente, sino también los paisajes del futuro: paisajes de la diversidad lógica, de la necesidad de pensar y actuar al mismo tiempo con distintas lógicas para poder convivir en paz en la diversidad de nuestro planeta.

Los así parafraseables panoramas de las Literaturas del Mundo configuran medios artísticos y vitales, es decir, un reino de signos, de signos que en su polisemia y lógica variada exigen interpretaciones de los signos de distintos lugares, de palabras en distintos idiomas y no son interpretables en solo un ámbito. Ninguna filología nacional es dueña del privilegio de dar sentido en "su" respectiva literatura. La vida de las Literaturas del Mundo no puede ser controlada ni comprendida adecuadamente desde un solo lugar, desde una única lengua y cultura.

Las dimensiones culturales y transculturales⁶ de la globalización sin las Literaturas del Mundo no pueden ser suficientemente analizadas ni representadas desde una lógica de la diversidad. Las Literaturas del Mundo no forman una totalidad mundial y están muy alejadas de cualquier totalitarismo de un saber disciplinado gracias a su profunda estructuración polifónica y de diversa lógica. Ellas nos posibilitan construir desde distintos puntos de vista no solo objetos estáticos, sino concebir objetos llenos de vida en su dinamismo y pensarlos en coreografías como *piezas móviles*. Una historia de la globalización resulta fundamentalmente incompleta tanto en su nitidez histórica como cultural sin la inclusión crítica de las Literaturas del Mundo (a pesar de todas sus asimetrías). Pues, a diferencia de la *Global History*, se abre la vida de las Literaturas del Mundo a un mundo que literalmente en su complejidad no solo puede ser experimentado y revivido, sino que en el mejor de los sentidos puede ser vivenciado.

Traducción Lila Bujaldón y Emilce Würth

Notas

¹ El texto "Vom Leben der Literaturen der Welt" pertenece al libro *Verlag Macht Weltliteratur. Lateinamerikanisch-deutsche Kulturtransfers zwischen internationalem Literaturbetrieb und Übersetzungspolitik*, editado por Gesine Müller (Berlin: edition tranvía. Verlag Walter Frey, 2014), 289-314. Su autor, Ottmar Ette, ha autorizado nuestra traducción al español.

² Traducciones de Lila Bujaldón para todas las citas, salvo mención expresa.

³ Ver, sobre esta constelación, Ette 2002.

⁴ Ver al respecto el planteo sociológico de campo de Pierre Bourdieu en Jurt 1995.

⁵ Juego de palabras, en alemán Gegen-Stand significa objeto, pero está formado por Gegen= contra y Stand= posición

⁶ Ver el subtítulo de Arjun Appadurais *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*.

Bibliografía

- BACHMANN-MEDICK, Doris, "Introduction: The Translation Turn". En: *Translation Studies* II, 1 (2009): pp. 2-16.
- BAJTIN, Michail M, "Das Wort im Roman". En: GRÜBEL, Rainer (ed.), *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt a.Main: Suhrkamp, 1979.
- BANCAREL, Giles, "Raynal, l'Histoire des deux Indes et l'Amerique". En: idem/LATOUR, Patrick (eds), *Raynal. Un regard vers l'Amerique*, Paris: Bibliothèque Mazarine: Éditions des Cendres, 2013. pp. 27-33.
- BEYERHAUS, Gisbert, "Abbé de Pauw und Friedrich der Grosse, eine Abrechnung mit Voltaire". En: *Historische Zeitschrift* 134 (1926): pp. 465-493.
- BLUMENBERG, Hans, *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- CHURCH, Henry Ward, "Corneille de Pauw, and the controversy over his "Recherches philosophiques sur les Américains"". En: PMLA LI, 1(1936): pp. 178-206.
- Das Gilgamesch-Epos*, neu übersetzt und kommentiert von Stefan M. Maul. München: C.H.Beck, 2005.
- DERRIDA, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996.

Acerca de la existencia de las "Literaturas del mundo"

- DILTHEY, Wilhelm, "Goethe und die dichterische Phantasie". En: idem, *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing-Goethe-Novalis-Hölderlin*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.
- ELIAS, Norbert, *Über den Prozeß der Zivilisation. Sociogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Erster Band: *Wandlungen des Verhaltens in den weltlichebn Oberschichten des Abendlandes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- ETTE, Otmar, *Weltbewusstsein. Alexander von Humboldt und das unvollendete Projekt einer anderen Moderne*. Weilerwist: Velbrück Wissenschaft, 2004.
- , *ÜberLebenswissen. Die Aufgaben der Philologie*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004.
- , *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz (ÜberLebenswissen II)*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2005.
- , *ZusammenLebensWissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab (ÜberLebenswissen III)*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2010.
- , *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2012a.
- , *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2012b.
- ETTE, Otmar (ed.), *Wissensform und Wissensnormen des ZusammenLebens. Literatur-Kultur-Geschichte-Medien*. Berlin: Walter de Gruyter, 2012c.
- FERGUSON, Niall, *Civilization. The West and the Rest*. New York: Penguin Books, 2011.
- GERBI, Antonello, *La Disputa del Nuovo Mondo. Storia di una Polemica 1750-1900*. Nuova edizione a curadi Sandro Gerbi. Milano/Napoli: Riccardo Ricchiardi, 1983.
- GROBER, Ulrich, *Die Entdeckung der Nachhaltigkeit. Kulturgeschichte eines Begriffs*. München: Antje Kunstmann, 2010.
- HUMBOLDT, Alexander von, *Reise indie Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents* (Ed. Ottmar Ette). Mit Anmerkungen zum Text, einem Nachwort und zahlreichen zeitgenössischen Abbildungen sowie einem farbigen Bildteil, 2 tomos. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel, 1991. Aquí tomo 2.
- HUNTINGTON, Samuel P., *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York/London/Sydney: Simon & Schuster, 1996.
- INGOLD, Félix Philipp/SANCHEZ, Ivette (Eds), *Fehler System. Irrtum, Defizit und Katastrophe als Faktoren kultureller Produktivität*. Göttingen: Wallensteins Verlag, 2008.
- JAKOBSON, Roman, "On linguistic aspects of translations". En: idem., *Selected Writings. II. Word and Language*. The Hague/Paris: Mouton, 1971.

-
- JURT, Joseph, *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bordieus in Theorie and Praxis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.
- KITTLER, Friedrich A. (Ed.), *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*. Paderborn/München/Wien/Zürich: Schöningh, 1980.
- LÜSEBRINK, Hans- Jürgen, "Die 'Geschichte beider Indien' ein verdrängter Bestseller". En: RAYNAL, Guillaume (sic)/DIDEROT, Denis: *Die Geschichte beider Indien*, ausgewählt und erläutert von Hans-Jürgen Lüsebrink. Nordlingen: Franz Greno, 1988.
- LÜSEBRINK, Hans- Jürgen/STRUGNELL, Anthony (Eds.), *L' Histoire des deux Indes': réécriture et polygraphie*. Oxford: Voltaire Foundation, 1996.
- OWEN, Stephen, "Reproduction in the Shijing" (Classic Poetry). En: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 61. 2 (2911): 287-315.
- PAUW, Cornelius de, *Recherches philosophiques sur les Américains, ou Mémoires intéressants pour servir à l'Histoire de l'Espèce humaine*, 2 tomos. Berlin: Chez Georges Jacques Decker, Imp. Du Roi, 1768-1769. Aquí libro I.
- RAYNAL, Guillaume-Thomas, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des européens dans les deux Indes*. Tomo quinto. Genève: Chez Jean-Léonard Pellet, Imprimeur de la Ville & de l'Académie, 1781. Aquí libro 1.
- ROBERTSON, William, *The History of America*. 2 Tomos. London: H. Straham, 1777.
- SANCHEZ, Yvette/ SPILLER, Robert, *Poéticas del fracaso*. Tübingen: Gunter Narr, 2009.
- SAKAI, Naoki, *Translation and Subjectivity. On 'Japan' and Cultural Nationalism*. Mineapolis/London: University of Minnesota Press, 2009.
- SCHWANITZ, Dietrich, *Bildung, Alles was man wissen muß*. Frankfurt am Main: Eichborn, 1999.
- TAWADA, Yoko, "Das Tor des Übersetzters oder Celan liest Japanisch". En: *Talisman*. Tübingen: konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1996. pp. 125-138.

EN TORNO A LA RECEPCIÓN DE KAFKA EN EL RÍO DE LA PLATA: LAS TRADUCCIONES DE MARIO BENEDETTI, HÉCTOR GALMÉS Y JORGE LUIS BORGES

Leticia Hornos Weisz

Universidad de la República, Uruguay

letihornos@gmail.com

Resumen

El objetivo de este trabajo consiste en presentar una muestra de la recepción de Franz Kafka en el Río de la Plata por medio de las traducciones más destacadas del campo literario uruguayo entre 1944 y 1975. Las traducciones fundacionales de Mario Benedetti —publicadas hacia fines de los años cuarenta— abrieron un cauce de lectura divergente del abordaje formalista defendido por la crítica vernácula. Muchos años después, la traducción de La metamorfosis (1975), a cargo del escritor Héctor Galmés, propondría una revisión de Kafka y de una de las traducciones canónicas más arraigadas en la cultura rioplatense, la atribuida a Jorge Luis Borges. Hemos querido consignar la tarea de los escritores y críticos que difundieron la obra desde perspectivas estéticas e ideológicas divergentes, ampliando de forma irreversible el campo de lecturas de la cultura uruguaya.

Palabras clave: Franz Kafka; recepción; traducciones; literatura uruguaya.

Abstract

On the Reception of Kafka in the Río de la Plata Region: Translations by Mario Benedetti, Héctor Galmés, and Jorge Luis Borges

The goal of the present work is to present a sample of Franz Kafka's reception in the Río de la Plata region through the most prestigious translations of his work produced in the

Boletín de Literatura Comparada

Año XL, 2015, 41–58

Recibido: 04/06/2014 **Aceptado:** 13/11/2014

ISSN 0325-3775

En torno a la recepción de Kafka en el Río de la Plata

Uruguayan literary arena between 1944 and 1975. The foundational translations of Mario Benedetti—published in the late 1940s—opened up a line of reading different from the formalist approach that had been defended by vernacular criticism. Many years later, the translation of The Metamorphosis (1975) by writer Héctor Galmés would invite a revision of Kafka and of one of the most widely known translations in the culture of the Río de la Plata, the one attributed to Jorge Luis Borges. We have tried to describe the work of the writers and critics who, from different aesthetic and ideological perspectives, made the book known, widening forever the scope of literary readings in Uruguayan culture.

Keywords: *Franz Kafka; reception; translation; Uruguayan literature.*

Este trabajo aborda la recepción de Franz Kafka a través de la labor traductora de dos importantes escritores del campo intelectual uruguayo: Mario Benedetti (1920-2009) y Héctor Galmés (1933-1986). Emergentes de coyunturas históricas y proyectos culturales marcadamente diferentes, sus traducciones permiten visualizar el arraigo de la narrativa kafkiana en el sistema literario uruguayo en una línea temporal que recorre casi treinta años, desde 1944 hasta 1975. Las traducciones fundacionales de Benedetti irrumpen hacia 1948 y acompañan la tarea crítica de figuras clave como Emir Rodríguez Monegal (1921-1985), quien en 1944 publica el primer artículo panorámico sobre la obra kafkiana en Uruguay: “Inventario de Franz Kafka” (Rodríguez Monegal, 1944). La crítica local recogió materiales y argumentos del campo literario argentino y se sirvió de las traducciones al castellano disponibles en el medio a partir de 1938. A los primeros volúmenes publicados por la editorial porteña Losada se le sumará la serie de Emecé, que desde mediados de los cuarenta y hasta 1960 acometería la traducción de la obra completa.

Casi tres décadas después de las primeras traducciones inaugurales, cuando en 1975 Héctor Galmés tradujo “La metamorfosis” (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1975), el resultado del esfuerzo importador de las décadas del cuarenta y cincuenta era un hecho incuestionable. Integrado a los programas de secundaria del sistema educativo uruguayo a partir de 1957 (Real de Azúa, 1958), Kafka se institucionaliza como autor canónico y su narrativa repercute fuera del estricto campo de las letras. Para cuando Galmés lo tradujo, Kafka estaba en manos de todos y lo “kafkiano” era voz popular.

A diferencia de lo que vendría después, la actividad traductora en el Uruguay de esa época representó una de “las estrategias para la formación de un lector [...]” (Rocca, 2012: 11) en un campo cultural que luchaba por ampliar y complejizar las referencias literarias tradicionales. Se confiaba en que la “literatura traducida” —de acuerdo al concepto de Itamar Even-Zohar en la teoría del polisistema (1999)— aportara nuevos temas y procedimientos narrativos a una matriz extenuada por la impronta regionalista, entre otras corrientes derivadas del realismo.

La apertura de un grupo de escritores y críticos a las literaturas del mundo favoreció la difusión de autores extranjeros, poco o nada conocidos en el medio local. Este núcleo activo de intelectuales —perteneciente a la denominada “generación del 45” — avivó la polémica en torno a los límites de la literatura nacional y apeló, por medio de la creación de publicaciones periódicas programáticas, a un proyecto cimentado sobre la creencia en la necesidad de un cambio de hábitos culturales.

En *La República Mundial de las Letras*, Pascale Casanova se detiene en el papel de los “intermediarios transnacionales”, a quienes denomina “intraductores”. Es decir, aquellos agentes cosmopolitas, políglotas, que legislan el valor literario de determinadas obras, las exportan de un lugar a otro y favorecen “la anexión de la obra reconocida al capital de quien la reconoce”. La valoración del crítico, las estrategias editoriales y los proyectos traductores específicos redundarían en una serie de “efectos objetivos y mensurables”, como la consagración de un autor, un

En torno a la recepción de Kafka en el Río de la Plata

original o una traducción, convirtiéndola en la “unidad de medida” de las producciones del sistema literario receptor (2001: 39).

El fenómeno uruguayo de los cuarenta puede pensarse en términos semejantes si se observan con detenimiento los objetivos del plan de trabajo de los “intraductores” locales. Bajo la consigna de incorporar y difundir un nuevo horizonte de lecturas —propia del mandato intelectual de la alta cultura—, el grupo pretendía alcanzar un propósito múltiple: cultivar a la minoría lectora, democratizar la circulación literaria y el número de lectores (Willson, 2004: 224) e inspirar a creadores locales.

En lo que refiere al caso Kafka, la crítica había ensayado un posible anclaje de su obra al terreno literario local a través del énfasis en los procedimientos narrativos de la literatura fantástica preconizada por Borges en Argentina y difundida por Rodríguez Monegal en Uruguay. ¿Pero cómo se resolvía este problema desde la práctica traductora? De acuerdo a nuestra hipótesis de trabajo, el objetivo principal de Benedetti fue el de dar a conocer una muestra del mundo ficcional kafkiano a los lectores que, aunque podían conocerlo de las novelas ya traducidas y circulantes en el medio regional, ignoraban todavía al Kafka de las formas breves y filosóficas.

Para el escritor uruguayo, como seguramente también para cualquier otro contemporáneo, traducir a Kafka implicaba comunicar algo: un mensaje, un discurso, una obsesión. Por cualquier cosa que haya sido, el trabajo de Benedetti con la narrativa breve kafkiana no habría sido posible sin la necesaria empatía con alguna de aquellas dimensiones que constituían una novedad en la literatura vernácula. Publicadas durante el periodo de mayor presencia crítica y determinadas por aquello que no había en los repertorios nacionales, las traducciones del uruguayo completaron una “vacancia” y pasaron a ocupar un lugar fundacional en la cultura receptora. Como explica Itamar Even-Zohar, “en el momento en que emergen nuevos modelos literarios, la traducción suele convertirse en uno de los instrumentos de elaboración del nuevo repertorio” (Even-Zohar, 1999: 225).

Mario Benedetti, traductor de Kafka

La impronta de Benedetti en el caso Kafka irrumpe por diversos cauces en 1948. De ese año proviene la mayoría de su producción crítica y traductora. Lo más significativo de su lectura de Kafka quedará plasmado en la traducción de un conjunto de aforismos y otros relatos breves, publicados en el semanario uruguayo *Marcha* en tres entregas y en otra selección similar preparada para el primer número de la revista *Marginalia*, de la que fuera uno de sus directores.¹

De los más de cien aforismos compuestos por Kafka entre 1918 y 1920, el escritor uruguayo escogió aquellos que más ahondan en la reflexión religiosa y la búsqueda de la fe. Benedetti habría querido reforzar el efecto de esas particularidades por medio de algunos de los títulos que creó para aquellos aforismos que no lo tenían originalmente —al estilo de Max Brod— como “La torre de Babel”, “La venida del Mesías” o “El paraíso”.

Para el caso de “El paraíso”, Benedetti seleccionó y agrupó de acuerdo al tema una serie de siete fragmentos del libro de los aforismos y de los borradores que, presentados como un texto corrido, saturan la significación religiosa pretendida en los originales. Las cuatro entregas fueron tituladas, con alguna variante, como “Parábolas de Franz Kafka”. Si por un lado el paratexto ofrece una clave interpretativa en dirección a la dimensión filosófica, señala, por otro lado, la relevancia y el uso reiterado de esa figura retórica por el escritor checo. Benedetti, que conocía bien las tres grandes novelas incluso desde antes de ser traducidas, eligió en cambio la intensidad de la forma breve como muestra representativa de la escritura kafkiana.²

En síntesis, Benedetti prefirió rescatar a Kafka del reiterado argumento pesadillesco de sus novelas y presentar, por medio del énfasis en el recurso alegórico y la economía léxica, la complejidad del pensamiento filosófico kafkiano. En las versiones del uruguayo, el estilo y la sobriedad propios de Kafka —constitutivos del significado global de la obra— son desplazados por un registro en el que se trasluce la interferencia gramatical entre las lenguas de partida y la de llegada. La traducción literal de ciertos términos, el calco estructural y la escasa pericia en la

En torno a la recepción de Kafka en el Río de la Plata

selección de las palabras, determinan zonas textuales problemáticas en las que “afloran las carencias, los defectos, donde pierde garra el discurso y el lector encuentra inesperados tropiezos” (Rodríguez Monroy, 1999: 175).

La traducción de *La metamorfosis* de Héctor Galmés

A partir de 1960 el horizonte ideológico que atraviesa las lecturas del escritor checo ha cambiado. Kafka es un escritor canónico integrado incluso a los programas de literatura de la enseñanza media uruguaya. Su obra se imparte de acuerdo a las traducciones fijadas y difundidas en el campo cultural vernáculo durante las primeras décadas de recepción, descontando un número reducido de publicaciones orientadas a la labor pedagógica, aparecidas en Uruguay hacia finales de los sesenta.

“La metamorfosis” traducida por Héctor Galmés (Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1975) se dio a conocer con un prefacio —además de un breve texto introductorio y un cuadro cronológico— que en la reedición de 2009 fue reubicado al final del libro como posfacio, según se explica en nota aclaratoria:

Cuando en 1975 Héctor Galmés incluyó como *Prefacio* a su traducción de *La metamorfosis* este texto que por su interés hoy mantenemos como *Posfacio*, era generalmente aceptado que la traducción publicada desde 1938 [...] por editorial Losada pertenecía a Jorge Luis Borges. (Sin firma, 2009: 113).

Sin deslegitimar el valor fundacional de aquella traducción ni la incidencia de Borges en la cultura rioplatense, “con quien tenemos una gran deuda, pues le debemos el conocimiento de Kafka, hace más de dos décadas” (2009: 113), Galmés pretendió advertir al “lector exigente” de algunas “diferencias” de aquella con el original, sin aspirar, aclaró, a la crítica pormenorizada.

En ese posfacio Galmés se refirió especialmente a tres casos, de los que comentaremos dos. Uno, en el que Borges/ anónimo “pasa por alto la impresión momentánea de Gregorio de

ser perseguido por múltiples padres” (2009: 114). En el pasaje original Kafka habría querido explicitar el sentimiento de Gregor mientras era perseguido por su padre, que emitía unos sonidos que no parecían provenir de “un único [o simple] padre” (“eines einzigen Vaters”) (Kafka, 1951: 26).³ El efecto de lectura de este segmento afecta uno de los temas centrales de la obra: el conflicto con la figura paterna. Si Gregor sentía que más de un padre iba tras de sí, era por el enorme temor que le infundía su figura. El correlato autobiográfico es en este caso ineludible. Tal como lo señala Juan José del Solar, traductor de la edición española publicada por Galaxia Gutenberg, Kafka “realiza una suerte de “multiplicación” retórica de la figura del padre o lo hiperboliza, de idéntica manera como lo hará en la *Carta al padre*” (2003: 999). El texto meta del uruguayo restituye el falso sentido, en tanto “falta [...] que resulta de una mala apreciación del sentido de una palabra o de un enunciado” (Deslile en Hurtado Albir, 2007: 291) y coloca en primer plano la relevancia del problema vincular representado en la obra.

El segundo caso involucra la traslación errónea de un término en el primer párrafo del capítulo dos. Borges/anónimo traduce “Der Schein der elektrischen Strassenlampen” (1951: 27) como “El reflejo del tranvía eléctrico” (1967: 34). Señalemos que, para empezar, se trata de un error que parecería afectar la competencia de Borges (o el traductor anónimo) en el plano denotativo de la lengua meta. “Strassenlampen” (“Strasse”: calle; “lampen”: faroles) es una palabra compuesta que no justifica el error de traducción de Borges/anónimo, tal como lo señala Juan Fló (1996; 2013). De acuerdo con su lectura, el “aparente error” sólo podría explicarse por la voluntad expresa del traductor de alterar el original. La presencia de una imagen en el texto de llegada inexistente en la fuente —“los reflejos del tranvía eléctrico” en lugar de “la luz de los faroles eléctricos”— provendría del recuerdo de una “experiencia de la infancia” del joven Borges (Fló, 2013: 286). Esta sería, según el autor del artículo, la única huella del argentino en la traducción de 1938.

Aunque la hipótesis de Fló pueda funcionar en el plano de las conjeturas en torno a la autoría, creemos que el caso

En torno a la recepción de Kafka en el Río de la Plata

señalado demuestra una debilidad en la competencia lingüística del traductor en la lengua meta. Hemos detectado otros dos pasajes que difícilmente pueden explicarse por medio de hipótesis interpretativas. Tanto la traducción borgiana/anónima como la de Galmés incurren en un mismo y curioso error. En el capítulo dos se menciona la edad de la sirvienta, que tiene algo así como dieciséis años (“dieses etwa sechszehnjährige Mädchen”) (1951: 41). Sin embargo, en las dos traducciones castellanas la sirvienta resultó ser una señora de sesenta años. Borges traduce: “pues esta mujer, de unos sesenta años” (1967: 46) y Galmés: “pues esta, que frisaba los sesenta años” (2009: 50). Aunque en alemán las dos cifras compartan rasgos morfológicos comunes (“sechzehn”: dieciséis; “sechzig”: sesenta) el error es atribuible a una lectura equivocada del término, como también habría sucedido con “Strassenlampen”. La palabra “Mädchen” del ejemplo anterior, por otra parte, se corresponde a la de “muchacha”, por lo que resulta aún más difícil comprender por qué Galmés reprodujo la edad mal traducida de la versión precedente.

El método de trabajo de Galmés consistió principalmente en buscar las formas expresivas que le restituyeran al original lo que a su juicio no lograba representarse acertadamente en la versión “borgiana”. Esta fue una de las principales motivaciones que alentaron su labor: ofrecerle al lector rioplatense la oportunidad de acercarse a lo que denominó “el mundo del escritor”; y para el caso, el estilo de Kafka era parte fundamental de ese mundo. Trabajó motivado además por la necesidad de adaptar el texto meta al contexto idiomático rioplatense de los años setenta, esfuerzo notoriamente visible en los cambios operados en el léxico. La voluntad de reproducir la singularidad de la escritura kafkiana y, por otro lado, la de actualizar el vocabulario, coloca la labor traslaticia del uruguayo en un terreno teórico versátil. Galmés sabía, sin embargo, que hacer visible la prosa original kafkiana en otro idioma no era reductible a la búsqueda infructuosa de equivalencias, concepto que reconoció como problemático y para el que buscó soluciones creativas de acuerdo a cada caso.

En el apartado que sigue analizaremos aquellos pasajes que más claramente ilustran las estrategias y técnicas de Galmés en su contrapunto con las de Borges/anónimo. Señalamos las diferencias estilísticas de las dos versiones en su correlato con el original para evidenciar de ese modo el esfuerzo de Galmés por acercar la poética kafkiana al lector rioplatense. Los mismos ejemplos serán útiles para dar una idea de los rasgos escriturarios que Borges/anónimo presentó a esta misma comunidad más de tres décadas atrás como típicamente kafkianos. Además de algunos casos que involucran problemas en la comprensión del texto fuente, hay un grupo de ellos que afectan la lectura del vínculo conflictivo entre padre e hijo. Aunque no hayan sido destacados en la nota introductoria, los cambios instrumentados por el uruguayo en torno a este tema evidencian las intervenciones léxicas con las que Borges/anónimo dramatizó las escenas violentas entre los dos personajes. En casi todas ellas, Galmés reguló el efecto connotativo de los términos “borgianos”, quitándole una carga adicional de agresividad ausente en el texto original.

En el plano del léxico Galmés sustituyó, como ya lo han apuntado Sorrentino (1998) y Fló (1996; 2013) en sus ensayos sobre Borges, hispanismos y giros léxicos peninsulares por expresiones pertenecientes a una variedad del castellano más cercana al Río de la Plata. Por ejemplo, “el médico del Montepío” por “el médico del seguro de enfermedad” (“Krankenkassenarzt”). En este caso el uruguayo le ahorra al lector local la referencia al “Montepío”, perteneciente a otro contexto cultural y ausente en la fuente. También reemplazó palabras que pudieran generar algún grado de extrañamiento, ya sea por desuso o por resultar forzadas, como “rebullicio de las piernas” por “agitación de las patas” (“zappelnden Beine”), “sí que me redondeo” por “me saldré con la mía” (“mache ich die Sache unbedingt”), “aposentos de las fondas” por “cuartuchos de los hoteles” (“in den kleinen Hotelzimmern”) o “el dictamen del galeno” por “la opinión del médico” (“Auf den Hinweis den Krankenkassenarzt”).

Abundan los casos en los que el traductor uruguayo intentó reformular las particularidades estilísticas propias de la

En torno a la recepción de Kafka en el Río de la Plata

escritura del checo, como la economía y sobriedad léxicas, ausentes en numerosos pasajes —más extensos y alambicados— de la versión “borgiana”. El siguiente ejemplo condensa tres problemas de los mencionados al comienzo: de estilo, de comprensión y de adaptación. Hemos marcado en itálicas aquellas frases o términos que queremos destacar. Reproducimos el subrayado de Galmés en el ejemplar de Losada (5ª edición, 1965) utilizado por él para el cotejo con la fuente y que hoy se conserva en su archivo (SADIL). En la traducción publicada por Banda Oriental, el uruguayo indicó con una nota —una de las tres de todo el texto— el significado de esa marca.

Kafka:

Die Nächte und Tage verbrachte Gregor fast ganz ohne Schlaf. [...] in seinen Gedanken erschienen wieder nach langer Zeit der Chef und der Prokurist, die Kommis und die Lehrjungen, der so begriffsstutzige Hausknecht, zwei, drei Freunde aus anderen Geschäften, ein Stubenmädchen aus einem Hotel in der Provinz, eine liebe, flüchtige Erinnerung, eine Kassiererin aus einem Hutgeschäft, um die er sich ernsthaft, aber zu langsam beworben hatte. (54)

Borges/anónimo:

Las noches y los días de Gregorio deslizábanse sin que el sueño tuviese apenas parte en ellos. [...] Por su mente volvieron a cruzar, tras largo tiempo, el jefe y el gerente, el dependiente y el aprendiz, aquel ordenanza tan cerril, dos o tres amigos que tenía en otros comercios, una camarera de una fonda provinciana, y un recuerdo amado y pasajero: el de una cajera de una sombrerería, a quien había formalmente pretendido, pero sin bastante apremio. (58-59)

Galmés:

Gregorio pasaba las noches y los días sin dormir casi nada. [...] Después de mucho tiempo, volvieron a

surcar su mente el jefe y el encargado, *el dependiente y el aprendiz, el rústico del peón*, dos, tres amigos que trabajaban en otros negocios, una camarera de un hotel provinciano, *un recuerdo querido y pasajero*, una cajera de una sombrerería a quien él había pretendido con intenciones serias, *pero sin bastante apremio*. (62)

Si aislamos la primera frase de los dos textos traducidos queda clara la diferencia compositiva entre ambos. Borges/anónimo calca la estructura sintáctica del alemán y agrega términos innecesarios. El resultado es una frase más extensa (diecisiete palabras contra diez de la original) y rebuscada: “Las noches y los días de Gregorio deslizábanse sin que el sueño tuviese apenas parte en ellos” (58). El uruguayo acierta a trasladar la aparente sencillez de la formulación alemana a las normas del español: “Gregorio pasaba las noches y los días sin dormir casi nada” (62). Por otra parte, Galmés le ahorra al lector común y al estudiante las partículas enclíticas pospuestas al verbo, una fórmula en desuso que torna pesada la prosa. En la tercera frase de las dos versiones hemos señalado en *italicas* “el dependiente y el aprendiz” puesto que traducen, de forma idéntica y en singular, lo que en alemán está formulado en plural. El error no afecta mayormente el significado del fragmento, pero visibiliza nuevamente —como en el ejemplo de la sirvienta— cierto grado de dependencia del uruguayo respecto de la traducción de 1938. En el inciso siguiente, Galmés actualiza por medio de términos más cercanos y coloquiales, “el rústico del peón”, lo que Borges/anónimo tradujo como “aquel ordenanza tan cerril” (en alemán “der so begriffsstutzige Hausknecht”).

Sin embargo, lo más relevante es el subrayado y la correspondiente nota al pie. En el original el narrador enumera los pensamientos que le vienen a la cabeza a Gregor. Entre ellos, señalado entre comas, aparece “eine liebe, flüchtige Erinnerung”. Borges/anónimo lo traduce como: “y un recuerdo amado y pasajero: el de una cajera de una sombrerería, a quien había formalmente pretendido, pero sin bastante apremio.” Queda claro que Galmés no estuvo de acuerdo con la adición de

En torno a la recepción de Kafka en el Río de la Plata

los dos puntos que, además de no estar en original, crean un recuerdo que el narrador no menciona. La cajera de la sombrerería es una más de las imágenes evocadas y no alguien recordado con un cariño particular. Borges/anónimo entendió que la cercanía del segundo inciso bien podría interpretarse como la especificación del primero. Es posible que su voluntad haya sido la de “clarificar” —de acuerdo a la tipología de Antoine Berman (1985)— un elemento presentado de forma ambigua. Galmés, que lo traduce tal como se formula en el texto fuente, creyó pertinente agregar una nota con el comentario siguiente: “Respetamos la vaguedad del original, donde no queda claro cuál es el recuerdo querido y pasajero” (62).

Reservamos el final para ilustrar el problema de la representación del vínculo entre el padre y el hijo. Partimos de la hipótesis de que este tema constituyó uno de los ejes de lectura centrales para Borges/anónimo que, de acuerdo a ese interés y a los criterios traductores que ya hemos estudiado, instrumentó operaciones léxicas dirigidas a dramatizarlo. El efecto pretendido es notorio en escenas como la que cierra el primer capítulo y que Oscar Caeiro ya ha estudiado a propósito del debate en torno a la autoría de la traducción.

La hipótesis de Caeiro, según la cual Borges habría sido el traductor de “La metamorfosis”, se sustenta en el análisis de los efectos dramáticos expresados en el texto de llegada. En “Meta y métodos del traductor, Borges y sus versiones de Kafka” (2003), Caeiro explica y justifica la injerencia borgiana por medio de las operaciones lexicales que tienden a aumentar, de forma voluntaria, los trazos dramáticos del original. Identifica dos “gradaciones” que se configuran de forma contrapuesta a medida que avanza el relato: todo lo cómico o irónico del comienzo permite que “[...] aparezcan y crezcan los de sentido inverso, que afirman la desgracia, el pavor, el sufrimiento, lo terrible [...]” (307). Según Caeiro, el énfasis en estos aspectos responde a la idea que Borges tenía de Kafka, quien era sinónimo “de horror y desdicha”, de acuerdo al “Prólogo” de Losada de 1938.

Aunque no pretendemos discutir aquí la presunta autoría borgiana, cabe destacar que los ejemplos expuestos por el

germanista argentino son lo suficientemente convincentes como para afirmar que los gestos dramáticos del texto, especialmente los que atañen a la agresividad del padre, fueron manipulados de acuerdo a la voluntad expresa y la lectura interpretativa del traductor (Borges o el que fuere, agregamos).

Luego de su primera salida, el padre quiere hacer regresar a Gregor a su dormitorio. En la versión borgiana/anónima, que Caeiro juzga “adecuada al procedimiento pero numerosa en palabras” (307) la violencia de la maniobra es mayor que en el original.

Kafka:

Leider schien nun auch diese Flucht des Prokuristen den Vater [...] völlig zu verwirren, [...] *packte* er mit der rechten den Stock des Prokuristen, [...] *holte mit der Linken* eine große Zeitung vom Tisch und machte sich unter *Füssestampfen* daran, Gregor durch *Schwenken* des Stockes und der Zeitung in sein Zimmer zurückzutreiben. (24-25)

Borges/anónimo:

Para colmo de desdicha, esta fuga del principal pareció trastornar también por completo al padre, [...] *empuñó* con la diestra el bastón del principal [...] y, *armándose con la otra mano* de un gran periódico, que estaba sobre la mesa, preparóse, dando *fuertes patadas* en el suelo, *esgrimiendo* papel y bastón, a hacer retroceder a Gregorio hasta el interior de su cuarto. (32)

Galmés:

Por desgracia, esta fuga pareció trastornar por completo también al padre, [...] *agarró* con la diestra el bastón del encargado [...], *tomó con la izquierda* un periódico voluminoso de encima de la mesa y, *golpeando el suelo* con los pies y *blandiendo* bastón y periódico, se dispuso a hacer retroceder a Gregorio hasta el interior de su cuarto. (36)

En torno a la recepción de Kafka en el Río de la Plata

El efecto de lectura de una y otra es notoriamente diferente. Si bien el matiz es en algunos casos sutil, lo que interesa es visualizar los elementos léxicos en su conjunto y su estela de connotaciones en la lectura global de los textos traducidos. El dramatismo del texto adjudicado a Borges se hace aún más evidente si se lo compara con las opciones léxicas elegidas por Galmés. Las presentamos en el siguiente cuadro para facilitar la comparación:

Kafka	Borges/anónimo	Galmés
Leider	Para colmo de desdicha	Por desgracia
packte	empuñó	agarró
holte	armándose	tomó
Schwenken	esgrimiendo	blandiendo

La escena continúa y Gregor, que intenta escapar pero no logra controlar los movimientos de su cuerpo, teme la represalia del padre:

Kafka:

[...] den Vater durch die zeitraubende Umdrehung ungeduldig zu machen, und jeden Augenblick drohte ihm doch von dem Stock in des Vaters Hand der *tödliche Schlag auf den Rücken oder auf den Kopf.*

(25-26)

Borges recarga ese “golpe mortal” (“tödliche Schlag”) con una violencia tangible, de tipo visual, con el adjetivo “erguido” como agregado:

Pero temía, con su lentitud en dar la vuelta, impacientar al padre cuyo bastón [*erguido*] amenazaba *deslomarle o abrirle la cabeza.* (33)

Con más mesura, Galmés ofrece otra solución:

[...] pero temía impacientar a su padre si se demoraba en la maniobra, pues el bastón no dejaba de amenazarlo con un *golpe mortal en el lomo o en la cabeza*. (37)

El énfasis dramático en la conducta del padre es flagrante en la escena final del capítulo dos. El padre bombardea a Gregor con las manzanas del frutero. En la traducción “borgiana” el gesto paterno es más agresivo. Traduce “[irgend etwas] leicht geschleudert” (49) como “algo diestramente lanzado” (54), mientras que lo correcto hubiese sido casi lo opuesto, “algo lanzado sin fuerza”.⁴ Curiosamente, Galmés no introduce cambios. Más adelante, en el mismo pasaje, el padre insiste, según Borges/anónimo, en dar en el blanco. “Ein schwach geworfener Apfel” (50) es traducido como “lanzada con mayor habilidad” (55). En esta oportunidad el traductor uruguayo decide aligerar la carga violenta del lanzamiento: “Una de ellas, arrojada débilmente” (58). Kafka no parece haber querido describir la aversión del padre en términos extremos, quizá por eso en el relato original no apunta tan decididamente en el blanco, como sí lo hace —y más de una vez— el de la traducción “borgiana”.

Todo lo anterior nos lleva a concluir que Borges/anónimo intentó asegurar la importación exitosa de los temas kafkianos en el sistema literario de llegada por medio del “ajuste” (adaptación) de todas aquellas cuestiones que pudieran generar extrañamiento en el lector local. Si el laconismo del estilo kafkiano provocaba reticencias en el traductor, el vínculo padre-hijo, presente en otras obras y en la ya difundida vida del autor, presentaba una oportunidad para florear la prosa y reforzar una línea de lectura que vinculaba la obra con lo más sobresaliente — y dramático— de su biografía. Los resultados en términos de acogida están a la vista. El relato de Kafka traducido por “Borges”, colmado de hispanismos y giros léxicos propios del

En torno a la recepción de Kafka en el Río de la Plata

contexto idiomático español, se convirtió a pesar de todo en un hito fundante de la cultura y la educación rioplatenses que prácticamente nadie cuestionó.

Si el objetivo principal de las traducciones de Benedetti fue el de dar a conocer una muestra del pensamiento metafísico kafkiano, dando más relevancia al mensaje que al estilo, la de Galmés introdujo aquellos procedimientos formales y estilísticos que incluso el texto traducido por “Borges” no ofrecía. Detectó en esa traducción, además de un número importante de problemas de comprensión del texto y del léxico, un núcleo narrativo notoriamente mediado por la lectura interpretativa del traductor anónimo/Borges.

Las reflexiones de Galmés sobre la actividad traductora en tanto práctica discursiva fueron inusuales para la época. Hizo visible el difícil lugar del traductor y se arriesgó a cuestionar el estatus de prestigio del texto traducido más difundido hasta entonces, cuando las declaraciones de Borges que negaron su autoría aún no habían alcanzado gran difusión.

Notas

¹ Las dos primeras series de traducciones aparecieron entre mayo y junio de 1948 bajo el título de “Parábolas de Franz Kafka”, en *Marcha* 430 (1948), 15 y *Marcha* 434 (1948), 22). Benedetti publicó “Parábolas” en *Marginalia* 1 (1948), 6-8. Por último, “Parábolas y meditaciones de Franz Kafka” aparecieron en *Marcha* 495 (1949), 15).

² En el libro *Peripecia y novela* (Montevideo, Prometeo, 1948), Mario Benedetti analiza parte de la novelística kafkiana, junto a la de otros escritores modernos como Marcel Proust y William Faulkner.

³ Se utilizaron para el cotejo las traducciones de Galmés (2009), la atribuida a Borges (Losada, 6^a edición, 1967) y *Die Verwandlung. Erzählung* (Insel, 1958), volumen utilizado por Galmés en su traducción, según se consigna en la página 4 de *La metamorfosis* (primera edición, 1975).

⁴ De acuerdo a la traducción española publicada en Kafka (2003).

Bibliografía

- BERMAN, Antoine, "Analítica de la traducción y sistemática de la deformación". En: *Les tours de Babel*, Mauvezin: T.E.R., 1985: 65-82. [Versión en mimeo del Traductorado en Francés, IES en Lenguas Vivas "Juan R. Fernández", Buenos Aires, s/f].
- CASANOVA, Pascale, *La República mundial de las Letras*, Barcelona: Anagrama, 2001.
- CAEIRO, Óscar, "Meta y métodos del traductor, Borges y sus versiones de Kafka". En: *Blickwechsel. Actas del XI Congreso de la ALEG*. Tomo 3, 2005: 303-308.
- DEL SOLAR, Juan José, "Notas a *La transformación*". En: Kafka, Franz, *Narraciones y otros escritos, Obras completas* vol. III. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003: 986-1003.
- EVEN-ZOHAR, Itamar, "La posición de la literatura traducida en el polisistema literario". En: *Teoría de los Polisistemas*, Madrid: Arco, 1999: 223-231.
- FLÓ, Juan, "Jorge Luis Borges traductor de *Die Verwandlung*". En: *Papeles de trabajo*, Montevideo: FHCE, Udelar, 1996.
- _____, "Jorge Luis Borges traductor de *Die Verwandlung*", [Versión corregida]. En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 42, 2013: 215-240.
- GALMÉS, Héctor, "Posfacio a la traducción de *La Metamorfosis*". En: Kafka, Franz, *La Metamorfosis y otros relatos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2009: 113-115. [Publicado como Prefacio en la primera edición de 1975].
- HURTADO ALBIR, Amparo, *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra, 2007.
- KAFKA, Franz, *Beim Baum der chinesischen Mauer*. En: Kafka, Franz, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Tomo 6, Fráncfort: Fischer, 2004.
- _____, *La metamorfosis*. Trad. y prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Losada, 1967 [1938].
- _____, *La metamorfosis y otros relatos*. Trad. de Héctor Galmés. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2009.
- _____, *Narraciones y otros escritos, Obras completas* vol. III. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003.
- _____, *Die Verwandlung. Erzählung*. Fráncfort: Insel, 1958.

En torno a la recepción de Kafka en el Río de la Plata

- REAL DE AZÚA, Carlos, "Problemas de la enseñanza literaria: la elección de autores". En: *Anales del Instituto Profesores "Artigas"*, 1958: 33-55.
- ROCCA, Pablo (ed.), *Revistas culturales del Río de la Plata. Diálogos y tensiones (1945-1960)*. Montevideo: CSIC, Udelar, 2012.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. "Inventario de Franz Kafka", en *Marcha* 223 (1944): 14-15.
- RODRÍGUEZ MONROY, Amalia, *El saber del traductor. Hacia una ética de la interpretación*. Barcelona: Montesinos, 1999.
- SORRENTINO, Fernando, "El kafkiano caso de la *Verwandlung* que Borges jamás tradujo", 1998. *Espéculo*, http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/borg_tra.html [Fecha de consulta: 20 de julio 2012].
- WILLSON, Patricia, *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

CONTRAPUNTO ENTRE LITERATURA Y CINE EN “MÁS ESTRELLAS QUE EN EL CIELO (CORTOMETRAJE)” DE ALBERTO FUGUET

María Verónica Elizondo Oviedo

CONICET – Universidad de Buenos Aires

veronicae76@hotmail.com

Resumen

Alberto Fuguet y Edmundo Paz Soldán han editado la compilación de relatos breves Se habla español. Voces latinas en USA (Alfaguara, 2000), la cual reúne autores hispanohablantes que mantienen una estrecha relación con el país del norte. Dentro de esta colección, el cuento “Más estrellas que en el cielo (cortometraje)”, de Fuguet, presenta un contrapunto entre la narración literaria y cinematográfica. Es decir, combina elementos narrativos del cuento y del guion: la focalización y la presencia del narrador con el empleo de distintos tipos de plano y montaje, entre otros. El diálogo entre ambos discursos permite trazar la historia de dos personajes escindidos por la decisión de volver o no a Chile, a lo largo de la cual las promesas del “país de las oportunidades”, como reza la leyenda sobre Estados Unidos, se desvanecen progresivamente. Prestando especial atención a la problemática planteada por el autor, el presente trabajo analiza el lenguaje multimodal usado en el cuento, es decir, la articulación de un texto narrativo devenido en guion.

Palabras claves: *textos multimodales; literatura; cine; Alberto Fuguet.*

Abstract

Literature and cinema in “Más estrellas que en el cielo (Cortometraje)”, by Alberto Fuguet

Alberto Fuguet and Edmundo Paz Soldán's compilation of short stories Se habla español. Voces Latinas en USA (Alfaguara,

Boletín de Literatura Comparada

Año XL, 2015, 59–73

Recibido: 02/02/2015 **Aceptado:** 01/06/2015

ISSN 0325-3775

*Contrapunto entre literatura y cine en
"Más estrellas que en el cielo (cortometraje)" de Alberto Fuguet*

2000) brings together Spanish speaking authors who have a close relationship with the United States. The short story "Más estrellas que en el cielo," by Fuguet, generates a counterpoint between literary and cinematic elements. That is, it combines narrative resources with those of a script: for example, focalization and the presence of a narrator with the use of different types of shot and montage, among others. The tension between both discourses allows us to trace the story of two characters that struggle with a choice: whether to return to Chile or not. Along the way, the promises of "the land of opportunities", as the legend about the United State goes, gradually fades. Focusing on the issues raised by the author, this article analyzes the multimodal language used in the story, that is, the articulation of a narrative text that became a script.

Key words: *multimodal texts; literature; cinematography; Alberto Fuguet.*

Los guiones no son fáciles de leer.
Se parecen, de alguna manera,
a los planos arquitectónicos.
Son algo así como textos de referencia.
Se usan para aclarar dudas.
—Alberto Fuguet

El cuento de Alberto Fuguet seleccionado para el análisis puede ser considerado un texto multimodal, es decir, que resulta de la combinación de dos lenguajes: el literario y cinematográfico. El relato "Más estrellas que en el cielo (cortometraje)" está incluido en la antología *Se habla español, voces latinas en USA* y, desde su título, nos informa que debe ser leído como un cortometraje. La colección de cuentos reúne treinta y seis narraciones breves de escritores latinoamericanos que viven o mantienen una relación con el país del norte. Entre otros temas, profundizan en la nostalgia por el país que quedó atrás y las ansias de mejoras económicas. Las historias dan cuenta de la

experiencia de los inmigrantes latinoamericanos en Estados Unidos. Por su parte, Fuguet tiene una larga trayectoria como guionista, productor y director de cine. Algunas de sus películas son *Las hormigas asesinas* y *Se arrienda* (ambas de 2005); *Velódromo* (2010); *Música campesina* (2011) e *Invierno* (2015). Además, ha publicado numerosos textos críticos y periodísticos de su labor como comunicador social.

El cuento-guion seleccionado para el análisis conjuga la relación entre la literatura y el cine para poner de manifiesto diferentes perspectivas sobre la vida en Estados Unidos. El título presenta en su estructura sintáctica una construcción comparativa: “más estrellas que en el cielo”. Sin embargo, desconocemos el primer término comparado. ¿Dónde hay más estrellas que en el cielo? La lectura del cuento nos permite completar la idea del título. Hollywood es el lugar donde se cuecen los sueños y se encuentra poblado de figuras estelares. En este contexto, la hipérbole que encierra el título nos permite aducir que el espectáculo del cine pasa más por el espectáculo que por el cine.

A lo largo del relato vemos cómo se va construyendo el cuento-cortometraje a través del contrapunto entre el cine y la literatura. En el presente trabajo realizamos una lectura semiótica sobre este juego multimodal en el que los modos de representación y de comunicación tejen una densa red de significaciones. Esta urdiembre, mezcla de elementos literarios con elementos puramente cinematográficos, evidencia la búsqueda de un artista en pos de un lenguaje personal.

Sintaxis del cuento-guion

El cuento está atravesado por un guion cinematográfico. Es decir, el diseño del relato se ve afectado por terminología propia del séptimo arte. Por ejemplo, el cuento está dividido en seis escenas, como si se tratase de un guion técnico.¹ Se especifica la escena, la locación (Cafetería Denny's), si es interior o exterior (en este caso, todo ocurre en el interior de la cafetería), el momento del día (noche) y el tamaño del plano elegido: “Escena uno, toma uno. Cafetería Denny's. Interior/Noche. Gran plano general (GPG)” (Fuguet, 2000: 114). En la especificación

*Contrapunto entre literatura y cine en
"Más estrellas que en el cielo (cortometraje)" de Alberto Fuguet*

encontramos, además, el número de tomas, es decir, la cantidad de veces que se repite el mismo plano hasta alcanzar la conformidad del director. Este dato no se incluye dentro del guion porque se produce en el rodaje del film. El incluir el número de tomas transforma al lector en un lector-espectador. No solo estamos frente a un cuento, sino también, como bien especifica el título, frente a un cortometraje. El privilegio del lector-espectador se encuentra en poder hallar los cortes de cada escena. Los embragues del relato están dados por esta división. En este juego el autor presenta un conjunto de modos semióticos. Cada uno de ellos tiene sus potencialidades específicas de representación y comunicación, "producidas culturalmente pero inherente a cada modo" (Gunther, Leite-Garcia y Van Leeuwen, 1997: 388).

Los modos de representación son analizados teniendo en cuenta los aportes de Gunther Crees, Regina Leite-Garcia y Theo van Leeuwen en *Semiótica discursiva* (Van Dijk, 1997). Los autores advierten el cambio en el paisaje semiótico, es decir, los modos de comunicación y representación en las últimas cuatro décadas. En el nuevo paisaje, no solo la lengua escrita está menos en el centro y es menos importante como medio de comunicación: el cambio está produciendo *textos* que son fuertemente *multimodales*. Los semióticos aclaran que este fenómeno no es nuevo, ya que el lenguaje, como medio de representación y comunicación solo existe en sus realizaciones, pero, desde el momento en que se lo realiza, se vuelve algo material, sustancial, y en esta sustancia es necesariamente multimodal.

Otro de los elementos de la narrativa cinematográfica presente en el cuento es el montaje.² En el relato, podemos observar la gradación de los planos: en la Escena uno, el plano seleccionado es el gran plano general (GPG); en la Escena dos, el plano general (PG); en la Escena tres, el plano americano (PA); en la Escena cuatro, el plano medio (PM); en la Escena cinco, el primer plano (PP) y, finalmente, en la Escena seis, el primerísimo primer plano (PPP). Hay una disminución del tamaño

del plano que va acotando cada vez más el cuadro. Esta asociación de planos está relacionada con la focalización. Es decir, en el análisis literario, esta categoría nos permite reconocer el punto de vista desde el cual se ejerce la narración, el focalizador y el focalizado. A medida que la narración avanza, nos adentramos en la interioridad del narrador.

La trama del cuento se inicia en la cafetería mencionada, durante la noche, luego de la ceremonia del Óscar. Dos sujetos vestidos de frac, el narrador personaje y Gregorio, toman café mientras ven las limusinas atascadas en Sunset Boulevard. Ambos chilenos viven en los Estados Unidos, en Atlanta el primero y en New York el segundo. Acompañan a Lázaro Santander, compañero de la Escuela de Cine en Santiago, quien ha sido nominado a un Óscar por mejor documental breve. Mientras charlan sobre el éxito y describen a los noctámbulos que se encuentran en la cafetería, el narrador compara las oportunidades de vivir en Chile y en los Estados Unidos. A través de una analepsis o *flash-back*, el protagonista reconstruye la decisión de los tres al terminar sus estudios. Lázaro hace cine en su país de origen mientras que ellos trabajan en publicidad o en producciones de poca importancia. Más tarde, a lo largo de la noche, son tomados por chóferes de celebridades por unas adolescentes. Gregorio, herido en su orgullo, miente y dice ser Lázaro Santander, ganador del premio *Best Film in Another Language*. El narrador personaje imagina al verdadero Lázaro intercambiando e-mails con productores. La noche va tornándose día.

El contrapunto entre la literatura y el cine se manifiesta desde el comienzo del cuento con un gran plano del cielo nocturno de Los Ángeles. Los detalles manifiestan el tono de irrealidad del mismo: “la luz que nos rodea fluctúa entre un púrpura Agfa y un índigo Fuji... como si todo fuera una puesta y la noche fuera americana” (Fuguet, 2000: 113). En esta primera escena, el narrador en primera persona del plural evidencia conocimientos del lenguaje cinematográfico. Los colores de película fotográfica varían de acuerdo con la marca, es decir, cada una tiene un tinte especial. El narrador reconoce la mezcla

*Contrapunto entre literatura y cine en
"Más estrellas que en el cielo (cortometraje)" de Alberto Fuguet*

de ambas en la luz que lo rodea. Además, considera que la noche es americana. Debido al mecanismo de la cámara filmadora, un truco muy usado en los rodajes es filmar de día y cerrar el diafragma de la óptica.³ Ese efecto genera la ilusión de una noche cuando en realidad se está filmando a la luz del sol.

Pero se nota, siempre se nota. Eso es lo malo de los trucos, de mentir. La luna no proyecta sombras así, el mar nunca refleja tanta luz. O quizás. Esta noche es una prueba. La luna llena, amarilla Kodak. Con acné y pus, yo veo sombras. Mis sombras. Las veo por todas partes. Me persiguen. (Fuguet, 2000: 114)

El uso de recursos provenientes de ambas disciplinas permite al lector-espectador proyectar la escena en su mente. Las comparaciones continúan y se cierran en un narrador en primera persona del singular: "Miro a través del inmenso cristal". Recordemos que todo el relato se lleva a cabo en la Cafetería Denny's; los personajes se encuentran en el interior y desde ese espacio observan la noche de la ceremonia del Óscar. Podemos leer ese inmenso cristal como la óptica de una cámara. Es decir, el narrador, identificado con uno de los personajes, es el dueño de la mirada, el director o focalizador.

Esta mirada focalizadora nos permite adentrarnos en algunos de los núcleos temáticos más ricos del texto. "Mis sombras. Las veo por todas partes. Me persiguen" (Fuguet, 2000:115). Leemos este signo como el pasado, el país, los amigos dejados atrás. Los costos de la decisión retornan en esa noche. Nos parece relevante retomar la simbología de las sombras mencionadas.

Entre los pueblos primitivos está generalmente arraigada la noción de que la sombra es un alter ego, un alma, idea que se refleja en el folklore y en la literatura de las culturas avanzadas. Frazer ya indicó que es frecuente que el primitivo considere su sombra, o su

María Verónica Elizondo Oviedo

imagen en el agua o en un espejo, como su alma o una parte vital de sí mismo. Jung denomina sombra a la personificación de la parte primitiva e instintiva del individuo. (Cirlot, 1994: 419)

Este valor puede verse en la escena dos, en la que la cámara focaliza a través de un plano general la cafetería. Nuestro personaje y Gregorio están sentados en la barra tomando café. El espacio se describe como *family coffee shop*, vestigio de otra época en que “aún había familias”. Los mozos son mencionados con nombres de actores latinos como Rosie Pérez y Jennifer López, entre otros. Es interesante destacar que esta acción recuerda la película de Brian De Palma *Scarface* y al emblemático Al Pacino. La película muestra la mafia de los inmigrantes cubanos en Miami. El narrador del cuento liga este recuerdo a su llegada al país del norte y a cómo su acento se transformó inmediatamente en una marca de identidad, al comparar su modo de hablar con el de Tony Montana, el matón protagonista del film. De hecho, el tema del lenguaje como marca dialectal es recurrente en el cuento y en toda la obra del escritor. Por ejemplo, el diálogo mantenido con la moza evidencia esta disyuntiva. La joven les contesta en castellano, presuponiendo su origen hispano. Eso molesta a Gregorio. La discusión entre ambos manifiesta otra vez las sombras del pasado identificadas anteriormente:

Acá en el Norte siempre me preguntan: *where are you from, man?* ¿De dónde eres? Buena pregunta: ¿de dónde soy? Nunca preguntan ¿qué haces? Nada, realmente. Nada que me guste. (Fuguet, 2000: 114)

Otro ejemplo de juegos focalizadores puede verse en la escena tres, la cual resulta interesante por la descripción del plano americano; detalla el cuadro y, además, lo que está fuera del cuadro. Sunset Boulevard, calle representativa de Hollywood, está atascada de limusinas y rodeada de edificios “fuera de foco”. El personaje narrador discrimina lo que se encuentra fuera del

*Contrapunto entre literatura y cine en
"Más estrellas que en el cielo (cortometraje)" de Alberto Fuguet*

campo: su vehículo, un destartado Mustang. El tema de la distancia es una isotopía en el cuento. Estar cerca pero no lo suficiente. Nuestro personaje y Gregorio asisten a la fiesta de los Óscar, pero no están invitados. Es decir, el narrador personaje se encuentra fuera de ese recorte. La escena se focaliza en Lázaro Santander, compañero de ambos en la Escuela de Cine:

Amigo-conocido-enemigo. Lázaro perdió el Óscar al mejor documental corto. Lázaro tuvo que pagarse el pasaje desde Santiago. La Academia le consiguió un solo asiento, en platea alta, por lo que tuvo que ir *alone*. Tampoco tenía con quién ir. Aún así, es el primero de nosotros en lograr algo así. El primero y, lo más probable, el único. (Fuguet, 2000:116)

Más tarde, en modo dramático, el diálogo entre ambos personajes, ronda sobre el tema del uso del frac. Esta prenda se convierte en una metáfora del éxito. Gregorio afirma que desde niño siempre viste frac en su interior, mientras que el narrador personaje no. De esta manera, se lo está clasificando como un *loser*, rótulo característico del ideario norteamericano. La división entre *winners* y *losers* (ganadores y perdedores) es la base del *american dream*. Con esa vara (no europea) se mide a los actores: *and the winner is...* . Podemos hablar, así, de una dupla antagónica, Gregorio el ganador, y el narrador personaje perdedor.

La escena cuatro está narrada en el plano medio y permite, así, delimitar el ideario de cada personaje, ya que nos muestra cómo ambos fantasean sobre la hipotética idea de ganar un Óscar y sobre los discursos de agradecimiento que pronunciarían. Gregorio obvia la mención de Chile. El narrador personaje recuerda los grandes directores que triunfaron en los Estados Unidos:

Quisiera rendir tributo a todos los grandes cinematógrafos hispanos que han iluminado las historias de

María Verónica Elizondo Oviedo

Hollywood con otro filtro. Este Óscar también es de Néstor Almendros, Gabriel Figueroa, Juan Ruiz-Anchía... (Fuguet, 2000:117)

Esta escena, además, focaliza a dos grupos de adolescentes: el primero, dos chicas asiáticas, y el segundo, tres norteamericanas. Ambos grupos sospechan que están frente a alguna celebridad y sacan fotos. La mención de los mismos se realiza mediante el número 90210 de Aarón Spelling, quien fue un gran productor de famosas *sitcom* en los años '80 y '90 (series de adolescentes). Esas jóvenes son su auditorio, al que clasifica como PG-13 (apto para mayores de trece años).

En la escena cinco se focaliza, mediante un primer plano, el trabajo de Lázaro Santander. Este contrasta con el de sus compañeros. Su documental es sobre Víctor Jara y la gente que lo conoció. Específicamente, sobre la vida de un joven marginal que nació en el año del asesinato del cantautor. Sus padres lo llamaron Víctor Jara Carrasco. El filme cuenta con la participación de Eduardo Galeano, quien hace la narración en *off*. A pesar de no haber ganado, Lázaro participa de mesas redondas, reuniones y fiestas. Todas estas le abren la posibilidad de intercambiar correos electrónicos, con miras a conseguir financiamiento para su próximo guion. El mismo trata sobre dos adolescentes, hijos de militares, que descubren que sus verdaderos padres fueron activistas desaparecidos durante la dictadura de Pinochet. El proyecto pone de relieve la memoria escindida del país transandino. Esta escena incluye una analepsis donde el narrador focaliza el destino de cada uno al terminar sus carreras. Gregorio continúa sus estudios en la Universidad de New York, trabaja como corresponsal en revistas *on-line* y en un video club alternativo. Nuestro personaje viaja a Miami y, durante dos años, trabaja como productor de segmentos, para luego instalarse en Atlanta como editor de notas para CNN.

En Atlanta. Ahí estoy, bien, no me quejo. No me quejo.

*Contrapunto entre literatura y cine en
"Más estrellas que en el cielo (cortometraje)" de Alberto Fuguet*

Lázaro se quedó en Chile. Hizo más cortos, documentales, puteó con la publicidad. Filmó "Víctor Dos". Fue nominado a un Óscar. (Fuguet, 2000:119)

La reflexión del narrador nos permite, así, retomar las sombras mencionadas en un inicio. Como vimos a Frazer señalar en la cita de Cirlot, es "frecuente que el primitivo considere su sombra como su alma o una parte vital de sí mismo" (Cirlot 1994: 419). En el relato, el narrador repite, en un acto de autoconvencimiento, "no me quejo". Sin embargo, la posibilidad de generar proyectos personales la tiene Lázaro y no él. Analiza los costos de la decisión de emigrar a los Estados Unidos, y Chile se convierte, de esa manera, en el lugar donde se forjan los sueños.

La escena seis, en la que, como veremos, se produce una identificación entre el personaje focalizado y el narrador, es a nuestro entender, la más cinematográfica, la más cercana al guion. Esto se debe al estilo dramático que presenta y al *soundtrack* del cortometraje.

I don't wanna end
in a room all alone.
Don't wanna end up someone
that I don't even know.
I'm tired of screwin' up,
tired of going down.
Tired of myself,
tired of this town. ⁴

Previamente aclaramos las características del guion técnico, una doble columna compuesta por la imagen y por el sonido respectivamente. En este caso, podemos identificar ambas. La letra de la canción de Tom Petty no solo ambienta la escena, sino que se convierte en un *leitmotiv*.⁵ Es decir, está en íntima relación con la situación del personaje.

La escena comienza con un primerísimo primer plano de un anciano que ingresa a la cafetería. La moza le sirve un bol de

María Verónica Elizondo Oviedo

avena sin que él lo pida, y esta acción evidencia la cotidianeidad del hombre en el lugar. El lugar marginal y el tema musical provocan en el personaje incertidumbres: “En lugares como éstos, uno entiende mejor ciertas letras, ciertos libros” (Fuguet, 2000:120). A su vez, la sensación de zozobra y de soledad invade al narrador, quien ve proyectado su futuro en el anciano. Siente ganas de irse de los Estados Unidos.

— Una vez más, te equivocas.

— Una vez más. Puede ser.

— Las oportunidades están acá.

Pienso en Lázaro, en las oportunidades que obtuvo quedándose.

— Ni intentes regresar, macho.

— Ya no puedo. Por ahora. Renové el contrato con Turner, conseguí green card, Mayra quiere que compremos una casa. Juntamos para el down. Me quedo.

— Haces bien. Chile es como la criptonita. Te acercas y pierdes todas tus fuerzas. Te destroza. (Fuguet, 2000:120)

Gregorio realiza una analogía entre Chile y la criptonita. Es decir, alude al *comic Superman*, creado por Jerry Siegel y Joe Shuster en 1938. El superhéroe proviene del planeta Krypton y, al estar expuesto a uno de los minerales del planeta (la criptonita), se vuelve vulnerable a las inclemencias de los villanos. La comparación establecida nos permite hablar de dos héroes, ya que el planeta de origen de los personajes (Chile) cercena las oportunidades, en este caso creativas, de ambos directores. Y en este punto, la pareja antagónica (*winner* y *loser*) presenta fisuras. El narrador personaje enfrenta la crisis, la posibilidad de haber cometido un error al huir a los Estados Unidos, mientras que Gregorio trata de convencerlo y de convencerse de que la mejor opción es quedarse.

Las jóvenes norteamericanas se acercan y entablan una breve charla. En ésta las chicas indagan si son choferes de

*Contrapunto entre literatura y cine en
"Más estrellas que en el cielo (cortometraje)" de Alberto Fuguet*

alguien famoso. La pregunta incomoda a nuestros personajes. Gregorio se funde, es decir, se desvanece y nuestro narrador focaliza la cuchara del anciano, el primerísimo primer plano del utensilio. Identificamos una juntura, es decir, una inflexión en el relato. A la manera de un escritor, el director dispone de signos de puntuación. En esta escena, hallamos un fundido.

La imagen se oscurece, la pantalla queda oscura durante unos segundos: es el cierre en negro. El fundido en negro corresponde generalmente al espacio ¿en blanco que marca el fin de un capítulo. Da a entender que ha transcurrido un período importante, bien sea desde el punto de vista temporal o psicológico. (Agel, 1965:41)

Son los aportes del lenguaje cinematográfico los que permiten a Fuguet escenificar el silencio o vacío del personaje ante la pregunta de la joven. Resulta un fundido más psicológico que temporal, que leemos como el dilema personal del personaje. Luego de este recurso, encontramos, en estilo directo libre, los enunciados de una de las chicas dispuesta a todo con tal de conocer a una celebridad. Estos enunciados son como un murmullo, una bulla que está en el fondo hasta que Gregorio responde que no: *We are with the Chilean delegation* (Fuguet, 2000:120). De pronto, la criptonita le permite al personaje salir de una situación incómoda y humillante. Asume pertenecer a la delegación chilena y ser Lázaro Santander. Ante esa afirmación, las jóvenes se presentan de manera cordial. Luego, el narrador, focaliza en la acción de la mesera, mientras piensa en *Chile, en lo lejos que está, en la criptonita, en Atlanta*: "Pienso que ser fotógrafo no es lo mismo que tomar fotos. Pienso que, a veces, sin querer, surgen historias de la nada y uno se olvida de filmarlas" (Fuguet, 2000:121).

El personaje narrador manifiesta su subjetividad al distinguir las acciones de *ser fotógrafo* y *tomar fotos*. Esta distinción nos abre dos lecturas posibles. *Ser fotógrafo* implica una

expresión, un arte, involucra una labor creativa, mientras que *tomar fotos* es un trabajo mecánico, instrumental, desprovisto de subjetividad. Esta última es la tarea que realizan ellos en los Estados Unidos. Un trabajo accesorio, donde son nada más que utensilios. Otra lectura es la relación con la mirada que contiene la fotografía. Ser fotógrafo supone una mirada original y propia de las cosas mientras que tomar fotos, no.

Finalmente, el narrador focaliza el afuera, la noche se torna día, "ya no hay más estrellas en el cielo" (Fuguet, 2000:156). La ciudad comienza su rutina diaria. El *glamour* desaparece. De esta manera, plantea un adentro y un afuera. Hollywood es el escenario del afuera, presentado como un set de filmación. Denny's es el adentro, donde se encuentran ambos personajes y, además, Rosie Pérez, Rubén Blades y Jennifer López (los mozos), es decir, hispanos que trabajan en Estados Unidos. ¿Qué lugar ocupan los hispanoamericanos en el país del norte? ¿Cuáles son las oportunidades que presenta el "país de las oportunidades"? Gregorio y el narrador personaje huyen en busca del éxito y la gloria, pero terminan convirtiéndose en dos *losers* desde la mirada del poder. "¿Y qué es el poder sino la posibilidad del sujeto de crear el significado?" indaga Feinmann (Feinman, 2006:141). Ambos obnubilan sus miradas por el destello de las estrellas. Un brillo que enceguece y, además, proyecta sombras. Lo bueno y lo malo dependen de las decisiones de cada uno. De hecho, en la nueva versión del cuento que edita en su último libro *Cortos*, Fuguet agrega las siguientes líneas: "En un mes gané más que todos mis compañeros en Chile. Pero nada es gratis. Cuando uno se vende, paga" (Fuguet, 2000:156). Contrariamente, Lázaro muestra otra opción. Se queda en Chile, pelea por el financiamiento de su documental y propone su mirada sobre la memoria colectiva.

Conclusión: la elección de la marginalidad

El narrador personaje nos brinda un cuento-cortometraje en el cual relata la soledad y la marginalidad halladas en los Estados Unidos. Sin embargo, el relato yermo resulta una apropiación de la mirada del narrador. Es decir, en la misma fábrica del *sueño americano*, nuestro personaje construye un

*Contrapunto entre literatura y cine en
"Más estrellas que en el cielo (cortometraje)" de Alberto Fuguet*

discurso que desenmascara el truco. Devela las tramas con las que se construye la ilusión del "país de las oportunidades". Montaje, diferentes tipo de planos y encuadres, iluminación, focalización, narrador, entre otros recursos mencionados en el análisis, son minuciosamente descriptos para mostrar tras bambalinas la construcción de los sueños.

Hablamos en un comienzo sobre el contrapunto entre la literatura y el cine. El escritor juega con ambos discursos y evidencia un juego de miradas. ¿Quién mira y quién es mirado? En el análisis, contemplamos la manera en que el narrador describe la industria cinematográfica, focalizando Chile y su propio camino en busca del éxito que nunca llegó. Alberto Fuguet toma el guion y el cuento y realiza un *remixado* que le permite denunciar el artificio sobre el que se construyen conceptos como *ganadores y perdedores*, países *desarrollados y subdesarrollados*, filosofías binarias que no permiten el disenso ni el diálogo. Así, si retomamos el epígrafe con el que iniciamos este capítulo: "son algo así como textos de referencia. Se usan para aclarar dudas", podemos proponer que el cine le permite desentrañar, como mencionamos anteriormente, el truco. En el contrapunto, *sin querer, surgen historias de la nada*.

Notas

¹ El guion técnico es un libreto de unas doscientas páginas (varía el número de acuerdo con el tipo de filme: cortometraje, medimetraje o largometraje), dividido en dos columnas: en la primera de ellas se consigna el número de planos, su naturaleza, los movimientos de cámara, los detalles de la acción y la posición de los actores; en la segunda figuran los sonidos y los diálogos (AGEL, 1965: 33).

² El montaje es un modo de composición en el interior de una secuencia. Pudovkin distingue cinco grandes formas de montaje: montaje paralelo, montaje por antítesis, montaje por analogía, por sincretismo, por leitmotive. (AGEL, 1965: 84).

³ El sistema mecánico de la cámara de cine permite el paso de veinticuatro cuadros por segundo para provocar el efecto óptico de

movimiento. La oscuridad obliga a reducir ese paso y abrir el diafragma para que ingrese la luz a la caja. De esta manera se pierde el efecto.

⁴ “No quiero terminar/ en una habitación sólo/ no quiero terminar siendo alguien/ que ni siquiera conozco/ Estoy cansado de estar mal/ cansado de caer/ cansado de mi mismo/ cansado de esta ciudad”. El título del tema musical es *Last dance of Mary Jane* y pertenece a Tom Petty.

⁵ Un tema musical que acompaña a un personaje determinado, discretamente repetido y que impregna, poco a poco, una historia del elemento poético que determinará el “clima” de la película (AGEL, 1965: 47).

Bibliografía

- AGEL, Henri y Genevieve. *Manual de iniciación cinematográfica*. Madrid: Ed. Rialp, 1965.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1994.
- FEINMANN, José Pablo. *El cine por asalto. Ensayos y variaciones*. Buenos Aires: Planeta, 2006.
- GUNTHER Crees, Regina Leite-García y Theo van Leeuwen, “Semiótica discursiva”. En: *El discurso como interacción social* (Vol. 1), Van Dijk, Teun A. (comp.) Barcelona: Gedisa, 1997, p. 389.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo y FUGUET, Alberto (eds.) *Se habla español. Voces latinas en USA*. México: Alfaguara, 2000.
- SAINT-ANDRÉ, Estela, ROLÓN, Adela y otros. *Leer la Novela Hispanoamericana del Siglo XX*. San Juan: effha, 2002.
- VAN DIJK, Teun A. (comp.) *El discurso como interacción social* (Vol. 1), Barcelona: Gedisa, 1997.

EL BUQUE Y EL AVIÓN, IMÁGENES RECURRENTE EN LA ARGENTINA DEL 2002

Pilar Dussel

Universidad Nacional de Cuyo
pildussel@ffyl.uncu.edu.ar

Resumen

Se pretende, a través de la obra Corrientes migratorias (2002) del artista plástico mendocino Fernando Jereb, atender a la problemática de desarraigo y emigración que se planteó en la sociedad argentina con la crisis del 2002. La mirada estará centrada en la relación "arte, política y sociedad" y desde ella se interpretará el relato plástico del artista. La crisis del 2002 no fue solo económica sino también política, social y cultural. Para entender esta problemática hay que realizar una mirada histórica sobre este fenómeno: la Argentina fue tradicionalmente receptora de población y se vio obligada a invertir el flujo. Así aparecen en el imaginario colectivo los relatos de la experiencia migrante, que siempre formaron parte de la identidad argentina. En esta obra plástica, el narrador no es un sujeto particular, sino la representación del sentimiento de una sociedad que se debate entre los dolores de dos tiempos distintos que se hacen simultáneos, el pasado y el presente. Bajo esta clave deben ser interpretados los signos y elementos de la obra. Ellos muestran discontinuidades y tiempos heterogéneos, unidos por un tema recurrente que entrelaza historia y memoria. Los datos visuales y semánticos serán interpretados desde ese contexto histórico-cultural particular. No hay una iconografía específica para expresar nociones como exilio, migración o desarraigo. En tanto ahora, Jereb construye imágenes visuales con un sentido espacial y temporal, el buque y el avión, realizando conexiones y poniendo al descubierto nuevas perspectivas.

Boletín de Literatura Comparada
Año XL, 2015, 75–91

Recibido: 04/09/2014 **Aceptado:** 06/04/2015

ISSN 0325-3775

*El buque y el avión, imágenes recurrentes
en la Argentina del 2002*

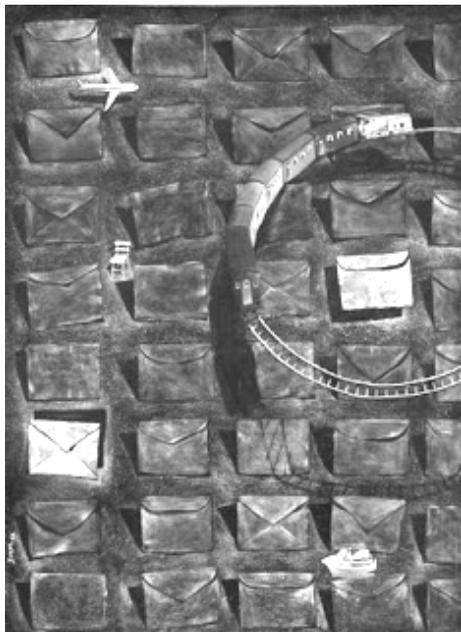
Palabras clave: *Mendoza; arte contemporáneo; arte y literatura; Fernando Jereb; migrantes.*

Abstract

The ship and the plane, two recurring images in 2002 Argentina

Through the study of Corrientes Migratorias (Migratory Flow) by Mendocinian plastic artist Fernando Jereb, this paper aims at approaching the issues of uprooting and migration, present in the Argentinian society under the 2002 crisis. This crisis was not only economical, but also political, social and cultural. This phenomena needs to be analysed from a historical perspective: Argentina, traditionally a receiver of population, was forced to reverse its flow. Thus, the collective imaginary incorporated thousands of migrants' accounts and experiences, a theme which had always been part of the country's identity. In Jereb's artwork, the narrator is not a specific person, but the representation of the feelings of a society that struggles between the sufferings of two coexistent times, the past and the present. It is in this context that the signs and elements of the work must be interpreted. It shows discontinuities and heterogeneities unified by a recurring theme that connects history and memory. The visual and semantic data will be analysed against this particular historical and cultural context. There is not a specific iconography to express notions such as exile, migration or uprooting. While now, Jereb builds visual images whit a spatial and temporal sense, the ship and the plane, establishing connections and revealing new perspectives.

Key Words: *Mendoza; contemporary art; art and literature; Fernando Jereb; migrants.*



Fernando Jereb, *Corrientes migratorias*, 2002.
Técnica mixta sobre tela, 185 x 135 cm.

En este trabajo se analiza la obra *Corrientes migratorias* (2002), realizada por el artista plástico mendocino Fernando Jereb, quien nos propone a través de un relato pictórico repensar la identidad migratoria del país.¹ Adentrarse en esta obra y sus “significados encarnados”² es una manera de entender cómo se actualizaron, por las crisis del 2002, postales y vivencias de desarraigo que la literatura de migrantes rescató a principio de siglo XX y ahora nuevamente aparecen en los relatos contemporáneos. Así estas imágenes se trasladan al lienzo y conforman una iconografía plástica fundada en las relaciones recíprocas

*El buque y el avión, imágenes recurrentes
en la Argentina del 2002*

entre la obra plástica, el corpus literario de migrantes y el contexto cultural de los dos momentos históricos a que esta obra refiere.³

Jereb trabaja con metáforas y símbolos para introducir al espectador en un mundo pleno de sentidos. Lucía Coria dice sobre el sentido de su obra:

Los objetos cargados de alma e historia, el silencio que los envuelve y contienen invitan a la introspección. Porque si algo tiene el juego es el lugar común, y si algo tiene el arte, es el poder de involucrar al otro en una problemática universal dando el puntapié inicial para que nos abandonemos a los sentidos y nos conozcamos un poco más. (Rosales, 2006: 84)

Como parte de la sociedad donde vive, el artista testifica sobre el drama del desarraigo. Argentina pasó de ser un país inmigratorio a tener una realidad emigratoria. Pero no hay una iconografía plástica específica para expresar esa vivencia. La fotografía decimonónica y de principio de siglo XX registró desde distintas miradas a los que llegaban: con sus bultos, en el puerto, en los conventillos o trabajando. En cambio, en la pintura el estereotipo del inmigrante estuvo ausente de representación; solo pintores como De la Cárcova, Giudice y Collivadino optaron por un realismo obrerista para mostrar las consecuencias de esa realidad histórica en escenas de pobreza y frustración⁴. Los topos recurrentes en las obras de principio de siglo fueron escenas costumbristas, relatos históricos y paisajes, tanto urbanos como campestres; se buscaba así rescatar una tradición que se desdibujaba con el arribo de nuevas costumbres. El tema del inmigrante tampoco se encuentra de manera significativa en la plástica del siglo XX; en cambio, en la literatura, los relatos sobre los que llegaban constituyen un corpus significativo con características temáticas propias, donde las imágenes literarias se hacen recurrentes⁵. Es significativo cómo los textos muestran y retratan las tensiones cotidianas e identitarias, mientras la

plástica, por la fuerte impronta del realismo social, subrayó los conflictos sociales, soslayando las resistencias culturales de la gran inmigración. Estos temas presentes en la memoria se filtran y actualizan en las representaciones plásticas contemporáneas, así las incertidumbres del desarraigo antiguo se materializan por la encrucijada sociopolítica argentina que obliga a pensar un futuro en un lugar distinto.

Para acercarse a la lectura de la obra, donde Jereb construye imágenes visuales con un fuerte significado, se debe tener presente su nombre, "Corrientes migratorias", y el año en que fue realizada, 2002. Bajo esta clave deben ser interpretados los signos y elementos que se van a analizar. La imagen pictórica habla de una realidad geográfica y temporal, hilvanada por el sentido o peso de las diferentes figuras retóricas: el suelo, las cartas, el buque, el avión, el tren y la silla. Estos elementos paulatinamente conforman un relato donde el tiempo y el espacio reflejan simultáneamente lugares y sentimientos del pasado y el presente.

El suelo

Yo voy para verle la cara al monstruo. Para desentrañar el porqué de su fuerza. Por qué mis gentes vuelven distintas o no vuelven. Por qué se entregan a la tierra, a la sangre, al tóxico del monstruo. Qué les exige; qué les da; qué pactos subterráneos se llevan a cabo entre nuestros hombres y América (Syria Poletti, 1976: 28).

Lo primero que distinguimos al abordar la obra mencionada, es el contraste figura-fondo. Las distintas imágenes se recortan sobre un suelo terroso que se destaca por su color café, de luminosidad baja y trabajado de tal manera que sugiere una textura irregular y grumosa⁶. Sobre ese fondo hay una clara división formal del cuadro que deja ver una superficie vacía entre las figuras, unas desdibujadas por el monocromatismo atonal y otras por medio del color, que se convierten en motivos visuales ampliamente diferenciados: sobres de cartas blancos, un avión

*El buque y el avión, imágenes recurrentes
en la Argentina del 2002*

pequeño, una silla, un buque y un trencito de juguete. Pero lo destacable es que ese fondo remite a sensaciones táctiles de rugosidad y aspereza. El artista trabaja con metáforas y símbolos para introducir al espectador en un mundo donde prevalecen los sentidos. Se crea así una trama de sensaciones que aluden metafóricamente a la pertenencia. Plásticamente la forma, la textura y el color usado explican y potencian el contenido expresivo. Inducen a la idea de “tierra” como “suelo” y a la idea de echar raíces.

Los sobres

Hubo cosas que no llegaron en ese barco, pero llegaron en otros, o más tarde, en aviones, o paquetes de correo. Cruzaban el corredor que mi madre y sus parientes y sus amigas y amigos mantuvieron abierto durante décadas, hasta que unos fueron muriendo y otros envejecieron y olvidaron, y las entradas antes anchas, a uno y otro lado del Océano, comenzaron a quedar tapadas por cartas que nadie leía, o que se leían pero no se contestaban, o por fotos de familiares irreconocibles cuyos nombres se habían borrado. Los hijos y los nietos fueron cerrando el largo canal por el que se desliza, de cuando en cuando, una sola voz tenue... (María Rosa Lojo, 2010: 151)

Estos sobres son las cartas, las que se mandaban y recibían, las que nunca llegaban, las que se perdían, las que no tenían respuesta, las que se esperaban eternamente. El único medio que en el siglo XIX y principios del XX tuvieron las familias de migrantes para poder comunicarse entre esos dos mundos: el que dejaban y el nuevo a donde arribaban. Con esas cartas los que se habían ido recibían las noticias del lugar dejado e iban reconstruyendo en su imaginación esa pertenencia perdida. Con esas mismas cartas los que se quedaron iban imaginando el nuevo lugar, sus laboreos, su geografía, sus costumbres, la nueva forma que iban tomando las personas y las familias. Era la manera de reconstruir esos universos.

Estos sobres están representados como figuras geométricas que se repiten y suceden en continuidad. Al colocar los sobres sobre ejes ortogonales y de manera perpendicular con respecto al fondo, construyen una imagen cartográfica. Es una ciudad marcada por líneas duras, racionales, impersonales, anónimas. Así cada sobre es una casa, y cada casa es un mundo. Tiene un secreto, una vida particular, en definitiva una historia única, teñida de luces y sombras, que son las mismas que los sobres proyectan sobre la trama del fondo. Los sobres tienen todos el mismo tamaño, pero a la vez son distintos, porque ocultan vivencias particulares, individuales, únicas.

No obstante, de los cuarenta sobres, hay dos que no se apoyan sobre la última trama y que en vez de ser sepia, son blancos:

[Blanco:] en la coloración de los puntos cardinales es pues normal que la mayor parte de los pueblos lo hayan hecho el color del este y el oeste, es decir de esos dos puntos extremos y misteriosos donde el sol —astro del pensamiento diurno— nace y muere cada día. El blanco es en ambos casos un valor límite, lo mismo que esas dos extremidades de la línea indefinida del horizonte. Es el color del pasaje —considerado éste en el sentido ritual— por el cual se operan las mutaciones del ser, según el esquema clásico de toda iniciación: muerte y renacimiento. (Chevalier y Gheerbrant, 2009, 190)

Estos sobres blancos están flotando, alejados de la realidad cotidiana que ha construido esta ciudad de cartas teñidas de un tiempo pasado. Estos sobres no han envejecido y están suspendidos en otro espacio, en otro tiempo. No son de las noticias antiguas, sino de la esperanza continua. Es el mensaje que sigue flotando en el recuerdo: o porque se lo espera o porque está presente en la memoria. Por eso son blancos, porque siguen siendo recientes, es la comunicación que no se ha

*El buque y el avión, imágenes recurrentes
en la Argentina del 2002*

roto, no pertenece al pasado sepia, sino al presente, por eso su sombra es distinta.

Los sobres en la composición no están colocados simétricamente, sino desplazados hacia la derecha, quedando la quinta columna recortada, fuera de la representación. Con este recurso se induce la idea de que esos universos construidos por miles de cartas son infinitos, las historias son muchas. Sin embargo el tamaño de las figuras otorga jerarquías dentro del relato. La pequeñez del buque y el avión muestran que el viaje o la partida no son lo más relevante frente al tamaño de la pena, la nostalgia, la ausencia y el dolor de la pérdida que están contenidas en esos sobres, representados como mundos individuales que se multiplican.

El buque y el avión

Salimos por última vez de aquella puerta, cruzamos el patio por última vez, bajamos por el sendero y nos fuimos por la calle ancha. A cada paso giraba la cabeza para mirar la casa, hasta que la casa desapareció y sólo quedó la copa del nogal y un poco más adelante ni siquiera eso. Después hubo un ómnibus, un tren, otro tren, el puerto de Génova, un barco y América.

(Antonio Dal Masetto, Antonio, 2002: 206)

La obra se convierte en un lugar geográfico a partir del título y del tratamiento del espacio. La idea de territorio en un mapa se sugiere construyendo la obra como si fuera un plano rebatido. Por otro lado, y atendiendo al título, en las migraciones, las personas salen de un lugar determinado y se desplazan a otro. ¿De dónde y hacia qué destino se dan estas corrientes? Hay dos señales en la obra que hacen referencia al tiempo y el espacio: el avión y el buque. Si bien son figuras pequeñas con respecto a las otras, nos indican una direccionalidad que está en oposición. Este movimiento antónimo se da porque el buque se desplaza de derecha a izquierda y el avión en sentido contrario, como una lucha dialéctica en el espacio prefigurado. Esa tensión

se ve reforzada por la noción de tiempos distintos señalados por el buque y el avión, dos medios de transporte que nos hablan de maneras distintas de viajar: una requiere una espera, un proceso, y la otra nos habla de lo inmediato, de lo rápido. Así se prefigura la Argentina y también Europa, el siglo XIX y el XX o XXI. El 2002 fue el año en que muchos tuvieron que emigrar, en avión, a la patria de sus abuelos, los mismos que muchos años antes habían llegado en un barco a la Argentina.

El hecho de que estén ubicados en la obra diagonalmente opuestos nos habla de la tensión dramática que se da entre los dos, no solo se desplazan en direcciones opuestas sino que están en cuadrantes opuestos, haciendo referencia a mundos distintos. Esto se refuerza al estar el buque sobre el fondo y el avión en un espacio o plano más cercano, que remarca la idea de que uno se desplaza sobre la superficie de la tierra, mientras que el otro la sobrevuela; pero también juega con la idea de espacios temporales distintos.

A estas dos figuras sólo las unen algunas características: el tamaño, el tratamiento de la figura y el color. Los dos quedan pequeños en comparación a los otros elementos del cuadro. Los han representado de tal manera que no se sabe si son reales o son juguetes. Esto remite al pasado, a la niñez, habla de un tiempo huidizo. Pero también el tamaño, con respecto a las otras figuras, hace referencia a que no es lo más significativo, sino a algo casi anecdótico con respecto a los otros elementos. Hitos de épocas idas, algo que se hace pequeño frente al peso de los otros elementos.

El tren

Volveré yéndome. Me partiré volviéndome. Como Jano, el dios de dos caras, el de las puertas y las llaves, el de los comienzos y los finales, el que tiembla entre el presente y el porvenir. (María Rosa Lojo, 2010: 139)

Este tren como signo tiene un sentido triádico. Es un juguete, representa un círculo y por sus colores nos remite al arco

*El buque y el avión, imágenes recurrentes
en la Argentina del 2002*

iris. Por un lado, es un trencito de madera, una imagen lúdica que habla de la infancia, de un tiempo ido y, a la vez, imprime un sentido de vitalidad e ilusión. Hay que señalar que es una figura recortada, una forma abierta, partida, que no se terminó de cerrar nunca, como si se hubiera desdibujado, roto con los años o faltara completar. Es una imagen fragmentada, igual que los recuerdos o los sueños. Esa idea de otro tiempo se ve reforzada por el plano en donde está representado el tren. Es como si flotara, suspendido en otros espacios, lejanos y cercanos a la vez, conformando una imagen onírica. La sombra que proyecta el tren es fuerte y marcada, sugiriendo que las marcas del tiempo, son fuertes en la realidad cotidiana.

Pero por más que esas vías del tren de juguete no estén completas, prefiguran un círculo, que remite a la idea del tiempo circular. La antigua metáfora que hace referencia a que todo lo que fue, vuelve y se repite.

Casi todas las representaciones del tiempo afectan forma circular, como las medievales del Año. Pero la circunferencia en que no hay marcado ningún punto es la imagen de aquello en lo cual el principio coincide con el fin, es decir, del eterno retorno. (Cirlot, 1994: 132)

Como ya se mencionó, los vagones del tren tienen los siete colores del arco iris. El uso del color determina jerarquías y escalas en el tiempo. El arco iris siempre representó el puente entre el cielo y la tierra, un lugar de unión e intercambio, anunciador de felices acontecimientos, de un nuevo comienzo de la vida (Chevalier y Gheerbrant, 2009:136). La quimera de encontrar un paraíso es el relato de un mundo posible pero no probable.

La silla

Las hijas se volvieron tan hacendosas para suplir, quizás la deficiencia de la madre, que se sentó en su mecedora [...] a mirar a lo lejos [...] ensimismada en su mecedora [...] enferma de melancolía [...] y se mecía suavemente la abuela silenciosa. (Carlos Fuentes, 1999: 28-28,37-38)

En este caso la silla es de madera, rústica, blanca, de las que suelen encontrarse en los bares de barrio o en las cocinas de las casas de principio del siglo XX. La silla es un equivalente de la espera. Es pequeña, porque esa espera es insignificante para el resto del mundo. Alguien que aguarda..., una noticia, una carta, una visita. Es la soledad frente al nuevo mundo y la nostalgia del otro. La espera se fusiona con los recuerdos, es ilusión y pena, detenidos en un tiempo inexistente y particular. Por eso tiene un foco de luz propio, que lo aísla del resto de las figuras.

Los transterrados

De la nada, esa percepción provenía de la nada, como su recuerdo, que no era un verdadero recuerdo, sino el recuerdo de un relato, y no era aún un sentimiento, era una emoción y, en el fondo, ni siquiera emoción era, no eran más que imágenes que su fantasía había construido de niña escuchando recuerdos ajenos, pero de aquel lugar remoto e imaginario se había olvidado después, y eso la sorprendió. (Antonio Tabucchi, 2010: 15)

La crisis del 2002 en la Argentina fue sumamente compleja, ya que no pasó solamente por el aspecto económico aunque este sea el que a primera vista más sobresale, sino que fue una crisis política, social y cultural. En el año 2002 la economía argentina sufrió la culminación de una decadencia económica que comenzó a fines de 1998. Aquí se inicia una depresión que duró cuatro años, durante la cual la economía se redujo el 28%. Las malas políticas económicas convirtieron una

*El buque y el avión, imágenes recurrentes
en la Argentina del 2002*

recesión en una depresión. Los aumentos impositivos del gobierno de De la Rúa en el 2001 y 2002 desalentaron la inversión. Se generó miedo y desconfianza del sistema monetario. Se congelaron los depósitos bancarios y esto llevó a que se rompieran un sinnúmero de contratos. Las políticas del gobierno contaminaron el sector privado. En diciembre del 2001 la crisis entro en su fase final. Ni las empresas, ni las personas podían usar sus depósitos para pagar sus deudas.

La economía en decadencia y el congelamiento de los depósitos provocaron grandes disturbios y saqueos con el triste saldo de varios muertos. De la Rúa y su ministro de economía renunciaron. Brevemente gobernó Adolfo Rodríguez Saá, declarando el *default* de la deuda del gobierno federal con los acreedores del sector privado extranjero. Las protestas y los cacerolazos continuaron, imponiendo la consigna “que se vayan todos” y este presidente también se vio obligado a renunciar. El primero de enero del 2002 asumió Eduardo Duhalde.

La economía siguió cayendo a pesar de las duras medidas económicas tomadas. Se había profundizado el ajuste fiscal, bajo la supervisión del FMI y la banca acreedora. El desempleo y la pauperización social aumentaron significativamente. Los argentinos que estaban por debajo de la línea de pobreza saltaron del 38 al 57 por ciento en un año. La terrible crisis de las economías regionales, generada por las privatizaciones de años anteriores, terminó dejando millones de personas sin trabajo.

La crisis del 2002 no fue solo económica. Para entender su dimensión hay que ver el difícil rompecabezas de causalidades que esa situación generó y desató. Entre ellas se encuentra el fuerte flujo migratorio que desató el estado de desesperanza, pobreza y desocupación. No se puede entender esta problemática sin realizar una mirada histórica sobre este fenómeno: la Argentina fue históricamente receptora de población pero se vio obligada por el “éxodo económico” a invertir el flujo. Pasó de ser un país inmigratorio a tener una realidad emigratoria. De esta manera la Argentina “aluvial” que había recibido millones de europeos contempla atónita cómo sus jóvenes, hijos y nietos

de los que habían llegado a sus tierras en busca de un futuro mejor, retornan al suelo de sus antepasados. La migración fue una toma de decisión personal-familiar con toda la carga afectiva que implícitamente lleva el desprendimiento del lugar natal, quienes migran se convierten en transterrados⁷. Eso no implica una ruptura, pero se impone una relación distinta. Emigrar no significa no regresar. Siempre está presente la posibilidad del retorno, pero es muy intensa la sensación de desarraigo⁸.

Cuando se toma la decisión de partir en el 2002, aparecen en el imaginario colectivo los miles de relatos de la Argentina aluvial. La imagen cartográfica que trasmite el artista nos habla de lugares geográficos específicos donde se debaten y encuentran los sentimientos. Es la tierra que significa la nueva patria o la patria dejada, una figura muy fuerte en el relato histórico de la Argentina y su identidad, construido por miles de inmigrantes que tuvieron que dejar otros suelos para asirse a nuevas tierras y emprender otra vida. Así se mezclan, en un solo dolor, los recuerdos de los abuelos con las penas inminentes y se hacen presentes en un instante vivencias olvidadas, no solo del que se va o de su familia, sino de toda la sociedad. La vivencia de desarraigo que se hizo presente en la literatura de migrantes reaparece como tópico en las novelas publicadas después de la crisis argentina.⁹ Algunas narraciones retoman las historias de los antepasados y otras muestran la falta de pertenencia de los que regresan a las tierras ancestrales. Graciela Wamba Gaviña señala: “el conflicto del argentino, hijo o nieto de inmigrantes, pareciera plantearse en estas novelas en la elección del interlocutor del protagonista en sus reflexiones; son los antepasados inmigrantes a los que apuntan los recuerdos, las citas de sus pensamientos, la necesidad del diálogo” (Wamba Gaviña, 2009).

Jereb retrata con sus figuras simbólicas la misma encrucijada. Los nuevos migrantes argentinos tienen que volver sobre los pasos de sus ancestros y ahí se reconfiguran recuerdos antes desteñidos. El tiempo se vuelve circular, se repite la historia y se recrean los escenarios, en tanto que se afirma en el imaginario colectivo la identidad migrante. En la obra *Corrientes migratorias*

*El buque y el avión, imágenes recurrentes
en la Argentina del 2002*

el narrador no es un sujeto particular, sino que se asume como la representación del sentimiento de una sociedad que se debate entre dos tiempos distintos que se hacen simultáneos, el pasado y el presente. Ellos muestran discontinuidades y tiempos heterogéneos, unidos por un tema recurrente que entrelaza historia y memoria. Estas imágenes cuentan una historia donde el relato pictórico se hilvana por el sentido o peso de las diferentes figuras retóricas. El artista conforma iconografías antes dibujadas con palabras, imágenes visuales presentes en los textos literarios de migrantes que Jereb materializa con sus pinceles; actualiza así en la memoria las angustias del desarraigo, al tiempo que señala y recuerda el pasado aluvial argentino. Se ha encontrado en este recurso una búsqueda para representar plásticamente el hondo sentido existencial e identitario de *Corrientes migratorias*.

Notas

¹ Fernando Jereb nace en Mendoza en 1970. Cursa la carrera de Artes Plásticas en la UNCuyo y participa en numerosas exposiciones colectivas e individuales en Mendoza y en Buenos Aires.

² Danto propone definir la obra de arte como “sueño despierto” y “significado encarnado”. Esto último hace referencia a que una obra de arte tiene un significado que se percibe, se encarna en la obra. Lo que el espectador debe hacer es interpretar las propiedades que provee el significado. Para Danto es una propiedad invisible que comparten todas las obras de arte. La cultura de una época enmarca la obra de arte. Cfr.: Danto 2013: 50-54

³ Estudiar las relaciones recíprocas, analizar las analogías y las influencias comunes, obliga a plantearse desde qué lugar se analizan las conexiones transversales de las obras. Franz Schmitt von Muhlenfels plantea que dos medios de expresión distintos pueden ser estudiados desde la mirada de la Literatura Comparada, si estos se dan dentro de las fronteras de un ambiente cultural unitario y sostienen una unidad tematólogica. La certeza de una tendencia común epocal de expresión permite interpretaciones que favorecen la transposición de obras literarias a pintura

⁴ Ernesto De la Cárcova, *Sin pan y sin trabajo*, 1894 MNBA; Reinaldo Giudici, *La sopa de los pobres*, 1884 MNBA; Pio Collivadino, *La hora del almuerzo* 1903 MNBA.

⁵ “En las novelas [italo-argentinas] la representación del nuevo mundo ocurre a través de unos estilemas fantasmagóricos: el océano es el monstruo que devora a los padres, las madres y los hermanos en Syria Poletti y al mismo tiempo es descubrimiento de la separación y la unión en Griselda Gambaro; el barco y el puerto representan simbólicamente la esperanza de una recomposición del núcleo familiar de origen en Mempo Giardinelli; Argentina, en Antonio Del Masetto, es el pretexto para construir una casa provisional, donde crece y se alimenta con desesperado amor el sueño de la vuelta a Italia, pese a su fracaso ante una total desilusión al encontrar una realidad desconocida; en Héctor Bianciotti la representación asume los colores de la metafísica del vacío, la suspensión incierta y para Laura Parianila “Mérica che mai facemmo”, llega a ser un sueño irremediamente perdido” (Serafín, 2011: 176,177).

⁶ “La tierra simboliza la función maternal: *Tellus Mater*. Ella da y toma la vida... [Así] cuando un grupo quiere regenerarse espiritualmente, practica una especie de retorno a la tierra natal.... Con su carácter sagrado y con su papel maternal la tierra interviene en la sociedad como garante de los juramentos. Si el juramento es el lazo vital del grupo, la tierra es madre y nodriza de toda sociedad” (Chevalier y Gheerbrant, 2009: 994).

⁷ El término lo explicitó Leopoldo Zea al referirse a José Gaos: “Con haber determinado el concepto y establecido el correspondiente término de transterrado, Gaos caracterizaría la especificidad de un orden de españoles forzados a emigrar de su patria, para empatriarse en Latinoamérica [...] transterrado cabe hacerlo extensivo a procedencias migratorias diversas y de origen distinto entre los latinoamericanos [...] con el concepto de transterrado Gaos determinaba a quienes son lanzados por circunstancias adversas envolventes, negativas por lo tanto, con ser arrojados sin embargo no eran con pérdida completa de lo que ellos mismos de modo positivo fueran con anterioridad y, no obstante sin dejar de ser tales en general por su origen y formación (Balcárcel Ordóñez, 2004: 11-12).

⁸ “Los escritores españoles crearon algunas fórmulas felices: se definieron como “transterrados”, no como “desterrados”, palabra que al contrario designa un movimiento cumplido, un triunfo y una derrota; en cambio el otro término supone un desplazamiento, hasta cierto punto un

*El buque y el avión, imágenes recurrentes
en la Argentina del 2002*

reencuentro, el establecimiento de un circuito entre dos puntos" (Jitrik, 1978: 54).

⁹ Fueron numerosas las novelas sobre migrantes que aparecieron en esos años, entre otras podemos nombrar, *Rainer y Minou* (2001) de Osvaldo Bayer, *El mar que nos trajo* (2001) de Griselda Gambaro, *Las ingratas* (2002) de Guadalupe Henestrosa, *Mamá* (2002) de Jorge Fernández Diez, *Oscuramente fuerte es la vida* (2002) y *La tierra incomparable* (2003) de Antonio Dal Masetto, *Papá* (2003) de Federico Jeanmarie, *Manual del canibal* (2005) de Carlos Balmaceda y *Árbol de familia* (2010) de María Rosa Lojo.

Bibliografía

- BALCÁRCEL ORDÓÑEZ, José Luis "Prefacio". En: ZEA, Leopoldo, *José Gaos. El transterrado*. México: Universidad Autónoma de México, 2004, pp. 11-12.
- BLAZQUEZ, Jorge y SEBASTIAN, Miguel, "El impacto de la crisis argentina sobre la economía española", 2004.
En: <http://www.realinstitutoelcano.org/documentos/93/93>. Citado 2013-02-15.
- BUJALDÓN, Lila, "Literatura de inmigración e imagología en la cultura argentina post-cuarenta". En: *Boletín de Literatura Comparada*, Año IX-X, 1984-85: pp.33-43.
- CHEVALIER, Jean y GEEBRANT, Alain, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2009.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Colombia: Labor, 1994.
- DAL MASETTO, Antonio, *Oscuramente fuerte es la vida*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2002.
- DANTO, Arthur, *Qué es el arte*. Buenos Aires: Paidós, 2013.
- DEVOTO, Fernando, *Historia de la Inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.
- CORTEZ CONDE, Roberto, "La crisis argentina de 2001-2002", 2003. En: *Cuadernos. Económicos* 40.121. En: www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68212003012100049&lng=es&nrm=iso.
- FUENTES, Carlos, *Los años con Laura Días*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999.

-
- JITRIK Noe, "Primeros tanteos. Literatura y exilio", 1978. En: *Nueva Sociedad* N° 35. En: http://www.nuso.org/upload/articulos/410_1. Citado 3013-04-29.
- KOSADOFF, Bernardo y RAMOS, Adrián. "Crisis, recuperación y nuevos dilemas. La economía argentina 2002-2007". <http://www.elgermen.com.ar/wordpress/wp-content/uploads/CEPAL-2002-2007.pdf#page=7>. Citado 2013-26-02.
- LOJO, María Rosa, *Árbol de Familia*, Buenos Aires: Sudamericana, 2010.
- PETRINA, Alberto, *Arte de Mendoza, Programa "Argentina pinta bien"*, Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2005.
- POLETTI, Syria, *Gente conmigo*. Buenos Aires: Losada, 1976.
- ROSALES, Sara, *Artistas Mendocinos II Edición*, Mendoza: Centro Cultural Canal Siete, 2006.
- ROSSI-LANDI, Ferruccio, *Semiótica y Estética*. Milan: Bompiani, 1972.
- SERAFÍN, Roxana, "La literatura de migrantes en la formación de la conciencia nacional argentina", en: *Rivista dell'Instituto di Storia dell' Europa mediterránea*, N° 6, Italia, 2011 (<http://rime.to.cnr.it>). Citado 2013-04-14.
- SEVARES, Julio, *Por qué cayó La Argentina*, Buenos Aires: Editorial Norma, 2002.
- SCHMITT-VON MUHLENFELS, Franz, "La literatura y las otras artes", SCHMELING, Manfred. *Teoría y Praxis de la Literatura Comparada*, Barcelona/Caracas: Alfa, 1984.
- TABUCCHI, Antonio, *El tiempo envejece deprisa*, Barcelona: Anagrama, 2010.
- WAMBA GAVIÑA, Graciela, "Europa y Argentina en la más reciente novela argentina (2000-2006).El fenómeno del inmigrante-emigrante argentino". En: *Boletín de Literatura Comparada*, Actas VIII Jornadas Nacionales de Literatura Comparada. Año XXIV, 2009: pp.270-78.

EL MITO DE BAUDELAIRE EN EMILIO PRAGA: INTERFERENCIAS POÉTICAS

Alfredo Luzi

Universidad de Macerata, Italia

alfredoluzi@alice.it

Resumen

Este artículo analiza el uso que hace el poeta italiano Emilio Praga (1839-1875) del modelo ofrecido por la poesía del simbolista francés Charles Baudelaire (1821-1867). Sitúa la obra de Praga dentro del contexto histórico de los grandes cambios en el plano económico y comercial que precedieron la Primera Guerra Mundial y dentro de la corriente artística de la scapigliatura y propone que, para Praga, Baudelaire ofrece una alternativa a la vieja retórica de lo bueno y lo bello y una posibilidad de renovación estilística que contribuye a abrir la literatura italiana hacia perspectivas europeas.

Palabras clave: *Emilio Praga (1839-1875); Charles Baudelaire (1821-1867); scapigliatura; simbolismo francés; modelos poéticos y culturales.*

Abstract

The Myth of Baudelaire in Emilio Praga: Poetic Interference

This article offers an analysis of the use that Italian poet Emilio Praga (1839-1875) makes of the model presented by the poetry of the French symbolist Charles Baudelaire (1821-1867). It places Praga's work in the context of the large economic and commercial changes that preceded World War I and in the context of the artistic movement known as scapigliatura, and it argues that, for Praga, Baudelaire offered an alternative to the old rhetoric of the good and the beautiful, as well as a possibility of

Boletín de Literatura Comparada

Año XL, 2015, 93–116

Recibido: 05/12/2013 **Aceptado:** 24/04/2014

ISSN 0325-3775

El mito de Baudelaire en Emilio Praga: Interferencias poéticas

stylistic renovation that would help open Italian literature towards European perspectives.

Key Words: *Emilio Praga (1839-1875); Charles Baudelaire (1821-1867); scapigliatura; French symbolism; poetic and cultural models.*

El periodo comprendido entre la proclamación de la Unidad de Italia (17 de marzo de 1861) y la aprobación de la nueva ley electoral en 1882¹ puede ser considerado, por una parte, como una prolongación del *Risorgimento* en el plano político y social, mientras que, por otra parte, en el plano económico-comercial y en el cultural, muestra los signos de un profundo cambio que concluirá en los umbrales de la Primera Guerra Mundial. En estos años, cuando se desarrolla la *scapigliatura* milanesa y turinesa, y en ella la trayectoria poética breve pero rápidamente famosa de Emilio Praga (que muere en 1875), se pasa de pronto, adoptando una fórmula estilística de gran eficacia, del modelo de los conspiradores al de los capitanes de la industria. Por ejemplo, no olvidemos que el fundador de la industria de la goma, Giovanni Battista Pirelli, había sido combatiente garibaldino. En un solo año (1870-1871), para seguir en el ámbito económico, las SPA aumentan de 392 a 477.²

El deseo de renovación, tras el impulso de la modificación del sistema de trabajo y del tipo de economía política, con el consiguiente cambio de las relaciones entre las clases, encuentra su clave de lectura también en la especulación edilicia que se abate sobre Milán y en el nuevo sistema vial que repercute en el tejido de la ciudad. En escala reducida se repite, a distancia de pocos años, la experiencia parisina de Haussmann, el urbanista que entre 1853 y 1869 hizo el primer intento de planificar integralmente una ciudad moderna que tiene ya las características de la metrópolis. No es casual que la destrucción de viejos barrios y el lamento por una pérdida civilización y por una olvidada armonía urbanista encuentren espacio en la obra de

Alfredo Luzi

poetas como Emilio Praga y Arrigo Boito, quienes siguen el modelo baudelairiano pero sin la capacidad de derivar de allí el impulso opositor hacia la alegoría de la belleza.

En *Donne e Poesia*, Praga involucra en su *vis* melancólica los destinos arquitectónicos de Milán:

Ecco! ogni anno che scende a noi trafuga,
nella veloce fuga,
qualche sacra dei nostri avoli usanza!
Finir le serenate, e della coda
l'ondeggiar venerando,
l'epica è morta, e del teatro Fiando
già si minaccia il fato,
e cadrà dei Figini il porticato...
(Praga, 1969: 49)³

Por su parte, Boito se lanza a una violenta invectiva contra el mito de la nueva edificación, apenas suavizada por una *auto-irónica* consciencia de su experimentalismo:

Zappe, scuri, scarpelli,
Arïeti, martelli,
Istrumenti di strage e di ruina,
L'impero è vostro! O tempi irrequïeti!
L'umanità cammina
Ratta così che par sovra una china.
Sorge ogni giorno qualche casa bianca
Grave di fregi vieti.
Scuri, zappe, arïeti,
Smantellate, abbattete e gaia e franca
Suoni l'ode alla calce e al rettilo!
Piangan pure i poeti.
La progenie dei lupi e delle scrofe
Oggi è sovrana e intanto le pareti
Della vecchia cittade hanno un profilo

El mito de Baudelaire en Emilio Praga: Interferencias poéticas

Scomposto e tetro, —simigliante al metro
Di questa strofe.

(Boito, 1977)⁴

Diferente había sido la reacción de Baudelaire, quien había subrayado, en cambio, la dimensión metafórica del cambio de la ciudad en la perspectiva del sujeto:

Le vieux Paris n'est plus (a forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel);

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, le gros blocs verdis par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

.....

Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

(Baudelaire, 1964: 162)⁵

Nace, en los niveles sociales medio-bajos, una especie de proletariado urbano, que se coloca entre los habitantes del campo y de la burguesía heredera del *Risorgimento*, ya carente de las tensiones ideales. Emblemáticos de esta revolución económico-productiva pueden considerarse, por una parte, la figura del locador que, en los suburbios de la ciudad, cada sábado se presentaba a cobrar los alquileres que iban de 50 centavos a 2 liras y, por la otra, el nacimiento, por iniciativa de Vincenzo Stefano Breda, de la primera sociedad siderúrgica italiana, la Terni. En Milán, pues, se asiste al cambio del sistema social, a una fuerte aceleración del ritmo de trabajo y a una revisión de la estructura urbana, según los modelos parisinos de algunas décadas precedentes. Será suficiente aquí limitarse a

Alfredo Luzi

reportar lo que escriben Duby y Mandrou (1968) sobre una París que en el periodo de 1840 a 1880 crece a razón de un millón de habitantes cada 25 años:

París se presentaba con los hermosos palacios sobre los amplios *boulevards*, donde pueden libremente patear los caballos de los simones, con los *folies* de los Campos Elíseos, de Auteil y de Passy, con los teatros donde la vida parisina liviana y frívola se abandona a un fasto de gusto a veces discutible pero que encuentra el justo correctivo en el tono austero de las Tuilleries y del barrio Saint-Germain.

Para aquellos nuevos ricos se comienzan también a organizar las vacaciones de verano, primero cerca de París, donde ese mundo de inquietos especuladores está retenido por los negocios: Deauville, Dieppe... y después en las estaciones termales más lejanas, Vichy Plombières.

Para ese mismo mundo nace también, entre 1860 y 1880, la alta moda parisina que viste a una clientela elegante y cada vez más internacional. Así, aquel desarrollo del capitalismo financiero comercial e industrial ha favorecido sobre todo a París, sea porque es la ciudad que más ha progresado, sea a causa de la centralización administrativa financiera y bancaria: nace una capital nueva iluminada con gas.

Por otra parte, son famosas las páginas de Benjamin dedicadas a "París. La capital del siglo XIX", en las que el filósofo alemán ilustra las conexiones entre las nuevas imágenes de una París sometida por el gran desarrollo económico y técnico a un rápido cambio de la estructura urbanista y la configuración del nuevo imaginario colectivo a través de las alegorías y las metáforas de Baudelaire, el poeta *flâneur* que asume la tarea de buscar, para aplacar su instinto de destrucción, *Les fleurs du mal* a través del

El mito de Baudelaire en Emilio Praga: Interferencias poéticas

laberinto urbano y de la dinámica del mercado. Para explicar el nacimiento de los *pasajes*, “un mundo en miniatura” en el que se expone la mercadería en venta, Benjamin afirma que la “primera condición de su aparición es la alta coyuntura del mercado textil” y que “la segunda condición del surgimiento de los pasajes está representada por los inicios de la construcción en hierro”, el nuevo material de la construcción que sería el eje del desafío tecnológico de aquellos años y que tiene su símbolo arquitectónico en la Torre Eiffel. De los negocios de los *pasajes*, ya sometidos al fetiche de la mercancía y al culto del mostrar y del ver, a las exposiciones universales como imágenes globales de la nueva realidad, el paso es breve.

La exposición de 1867 marca, como dice Benjamin, “la fantasmagoría de la cultura capitalista”:

El Imperio está en la cima de su poder. París se confirma capital del lujo y de las modas. Offenbach dicta el ritmo de la vida parisina. La opereta es la utopía irónica de un dominio permanente del capital.

(Benjamin, 1962: 140-46)

Baudelaire interpreta el rol de testigo de la fractura entre ver y aparecer, de la lucha entre multitud e individuo, de la contradicción entre *spleen* e ideal, pero también de la rápida caducidad y de la fragilidad de esta metrópoli. Él representa al exponente máximo de una pasión estética, así como fue concebida por Kierkegaard en *Aut-Aut*:

Quien se elige a sí mismo descubre que ese yo que él elige tiene una infinita multiplicidad en sí. Él tiene una historia, una historia en la que reconoce su identidad consigo mismo. Esta historia presenta diferentes aspectos, puesto que en esta historia él está en relación con otros individuos de la estirpe y con toda la estirpe; y esta historia contiene algo de doloroso. No

Alfredo Luzi

obstante él es lo que es solamente a través de esta historia. Por eso se requiere de coraje para elegirse a sí mismo, puesto que, mientras parece que él se aísla más intensamente que nunca, al mismo tiempo él se ahonda más que nunca en aquella raíz por la cual está unido al todo. (Kierkegaard, 1963: 95)

De esta actitud nace en Baudelaire la dimensión llamada por Benjamin "traumatofilia", la disponibilidad a sufrir continuos pequeños impactos, a perderse en el enredo de las relaciones innumerables que caracterizan el encuentro con la multitud de la ciudad. El suyo deviene un viaje que, en las ansias de novedad, lo llevará conscientemente hacia la muerte, hacia la nada:

O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, o Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!
Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!⁶
(Baudelaire, 1964: 260)

Así, contra un mundo organizado por las nuevas instituciones económicas, se sueña un retorno a la condición primitiva, aunque tenga que ser alcanzada por medio de la rebeldía y el rechazo y a través del descubrimiento de la nada. A nivel filosófico-cultural, en este periodo se enfrentan, y a veces conviven, dos tendencias: por una parte el positivismo (expresión ideológica de los intereses de la burguesía industrial), por la otra, el antipositivismo, como reacción a un exceso de cientificismo y de tecnología que parece llevar la delantera en la historia de las ideas fundamentales que caracterizan la sociedad de este periodo. Por otro lado, estamos en los años en que Charles

El mito de Baudelaire en Emilio Praga: Interferencias poéticas

Robert Darwin publica *Sobre el origen de la especie* (1859) y *La descendencia del hombre* (1871) y en que los conceptos de *mutación* y de *selección* comienzan a entrar en el esquema epistemológico de la cultura europea.

Los *scapigliati*, por sus ansias de novedad y de libertad, reconocen en las experiencias existenciales y culturales transalpinas el espacio de referencia para acercar a Italia a los motivos de la cultura europea. La crítica más cuidadosa, por lo menos a partir de Piero Nardi, ha explorado analíticamente las relaciones entre los poetas italianos y la literatura francesa. Por ejemplo, Gaetano Mariani ve una clara fuente balzaciana tomada de la obra *Un prince de la Bohême* (1840) en la definición de “scapigliatura” dada por Arrighi en la introducción a la novela *La Scapigliatura y el 6 de febrero*:

En todas las grandes y ricas ciudades del mundo incivilizado existe una cierta cantidad de sujetos de ambos sexos, entre los veinte y los treinta y cinco años, no más, llenos de ingenio casi siempre, más adelantados a la propia época, independientes como el águila de los Alpes, predispuestos tanto al bien como al mal, inquietos, ansiosos turbulentos, los cuales, ya sea por ciertas contradicciones terribles entre su condición y su estado —esto es, entre lo que tienen en la cabeza y lo que tienen en el bolsillo— o por ciertas influencias sociales por las que son arrastrados, o también solo por una particular manera excéntrica y desordenada de vivir, o, finalmente, por otras mil causas, y mil otros efectos, cuyo estudio precisamente constituirán el objeto y la moral de mi novela, merecen ser clasificados en una nueva y particular subdivisión de la gran familia social como aquellos que en ella forman una casta *sui generis* diferenciada de todas las demás [...] Esta casta o clase [...] yo la he llamado precisamente la *Scapigliatura*.

Alfredo Luzi

(Arrighi, 1962)

La Bohême, qu'il faudrait appeler la Doctrine du boulevard des Italiens, se compose de jeunes gens tous âgés de plus de vingt ans, mais qui n'en ont pas trente, tous hommes de génie dans leur genre, peu connus encore, mais qui se feront connaître.⁷

(Balzac, 1840)

En Emilio Praga, el poeta más significativo y más cercano a la modernidad que la *Scapigliatura* haya producido, el mito de París es reconocido y documentado, sea a nivel existencial o a nivel cultural. Si queremos dar crédito a lo que él mismo ha contado, Praga debe de haber estado en París en 1858, el año siguiente al proceso a Baudelaire. Recordará una noche compartida con dos viejos esposos montañeses:

Y mi pensamiento corría desde aquella cabaña perdida en medio de acantilados, corría a París, a la alegre París, dejada pocos días atrás, y alrededor de aquellas dos cabezas canas, arrugadas, enamoradas y felices, aparecían las mil bellezas que bullían a orillas del Sena, las *Frini* de ojos de fuego y senos de mármol, las cazadoras de jovencitos, los cementerios del ideal.⁸

(Petrucciani, 1962: 43)

En las *Memorias del presbiterio*, publicadas antes en el "Pungolo", de junio a noviembre de 1877, y después por Casanova, en 1881, la memoria se vuelve más selectiva y, señalando a Víctor Hugo y a Charles Baudelaire como dos maestros reconocidos, Praga confirma la correspondencia entre su modo de concebir la literatura y el impulso de novedad que se halla en la literatura parisina de aquellos años. El juicio que da sobre *Les fleurs du mal* le sirve, en el fondo, para reconocer los motivos de la rebeldía *scapigliata*:

[Yo] había vivido en París, y conocido allá aquella generación por la que Víctor Hugo ha escrito *Les misérables*, una epopeya, y Baudelaire *Les fleurs du mal*, una imprecación, cincelada en el diamante —ávida de las cosas elevadas que se le escapan, desdeñosa de las bases que la asaltan, generación atormentada que siente el remordimiento antes del pecado, por lo que el placer es un cilicio que le lacera el pecho—; había apoyado la oreja sobre aquel gran corazón de la humanidad y ahí había sentido con una alegría aterradora los mismos latidos morbosos del mío, las mismas sofocaciones de los ideales, las mismas febriles excitaciones de instintos. (Praga, 1961: 474)

Así que, cuando en 1862 publica *Tavolozza*, ya ha leído seguramente *Les fleurs du mal*. Pero la predilección por la cultura francesa le sirve a Emilio Praga también para oponerse a la vacuidad y al pasatismo de la poesía italiana tardo-romántica, como se puede deducir de esta intervención fuertemente polémica publicada en “Il Figaro” del 2 de enero de 1864:

Mientras en Francia se conquistaba palmo a palmo el terreno del joven arte y una familia entera de pálidos poetas cantaba y moría, no escuchada mas no inútil, andrajosa pero llena de aureolas; mientras Victor Hugo agitaba las antorchas de la primera revuelta y el alma inmensa de Musset sufría bajo el desprecio y la burla; mientras el pobre Murger languidecía de hambre y Gérard de Nerval, lanzando una última ironía contra lo *acostumbrado*, se ahorcaba en traje negro y corbata blanca; en Italia, un beato rebaño de ovejas resucitaba el poema épico, el idilio de los árcades y el himno de los profetas, galvanizándose el corazón, adulterando la historia y brutalizando el Evangelio.

Alfredo Luzi

En el plano estilístico el mito de Baudelaire penetró en la poesía de Praga bajo la forma de una serie de interferencias poéticas disociadas, sugerencias temáticas, préstamos de imágenes y de versos, uso de alguna atrevida metáfora, pero sin que el modelo de las *Fleurs* se impusiera con su fuerte carga simbólica y con su estructura de oposiciones sobre el sustrato mayormente realista de las obras de Praga, aun cuando estas tienden, como *Trasparenze* (*Transparencias*), hacia un decadentismo avanzado, hacia un sentimiento exasperado de la muerte y de la poesía.

El libro en el que más se nota la influencia baudelairiana es sin dudas *Penombre* (*Penumbras*). Aparte, la coincidencia ya señalada de los títulos idénticos de composiciones de diferentes temas: “L’anima del vino” (“El alma del vino”), “Armonie della sera” (“Armonías de la tarde”), “Elevazione” (“Elevación”), “Rivolta” (“Revuelta”), para Praga, y “L’âme du vin”, “Harmonie du soir”, “Elévation”, “Révolte”, para Baudelaire, es interesante poner de relieve el injerto en la poesía de Praga de la relación conflictiva con el lector y de uno de los polos de la antinomia baudelairiana entre *spleen* e Ideal. Esto sucede, por ejemplo, en los versos de *Preludio*:

O nemico lettor, canto la Noia,
l'eredità del dubbio e dell'ignoto,
[.....]
Canto le ebbrezze dei bagni d'azzurro
e l'Ideale che annega nel fango....
Non irridere, fratello, al mio sussurro,
se qualche volta piango.

(Praga, 1969: 83-84)⁹

Estos versos encuentran una precisa correspondencia en el final de *Au lecteur*:

C'est l'Ennui !

El mito de Baudelaire en Emilio Praga: Interferencias poéticas

[.....]

Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,

—*Hypocrite lecteur*, —mon semblable, —*mon frère*.

(Baudelaire, 1964: 6)¹⁰

La influencia del poeta francés se manifiesta más claramente en la comparación entre *Brianza* y *Le Balcon*:

Come è bella la sera in mezzo ai monti!

Te ne ricordi?... ti ricordi quando

si vagheggiava i rapidi tramonti,

e tornavamo a braccio, e sussurrando:

come è bella la sera in mezzo ai monti?

O pace, o solitudine, o dolcezza !

Tu appoggiavi i piedini al focolare,

ed io la testa fra le tue carezze;

e il lieto grillo era il nostro compare:

o pace, o solitudine, o dolcezza!

(Praga, 1969: 85)¹¹

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses,

O toi, tous mes plaisirs ! ô toi, tous mes devoirs!

Tu te rappelleras la beauté des caresses,

La douceur du foyer et le charme des soirs,

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses!

Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon,

Et les soirs au balcon, voilés des vapeurs roses.

Que ton sein m'était doux! que ton coeur m'était bon!

Nous avons dit souvent d'impérissables choses

Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon;

Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées!

[.....]

Alfredo Luzi

Et tes pieds s'endormaient dans mes mains
fraternelles.

[.....]

—O serments! ô parfums! ô baisers infinis !
(Baudelaire, 1964: 64-66)¹²

La simetría y la repetición son clarísimas, como así también es manifiesta la semejanza de las imágenes del ocaso y del hogar, ambientadas en una dimensión colorida en la que predomina la tonalidad del rojo.

Praga parece extraer directamente de Baudelaire esa capacidad de hacer vibrar con un bramido sobrenatural y galvánico la naturaleza, según un procedimiento ya puesto en escena por G. Poulet:

En Baudelaire todo comienza justamente con este bramido. En ciertas horas “admirables horas, verdaderas fiestas del cerebro”, los objetos se encuentran imprevistamente adornados con los colores más vívidos, dotados de un relieve singular, de una aguda resonancia... Una extrema energía hace palpitar las cosas, que destellan, resuenan, trepidan.

(Poulet, 1971: 369)

Podemos verificar esta común capacidad de fundir realismo y surrealismo en la comparación de *Sospiri all'inverno* (*Suspiros al invierno*) y *Paysage*:

Venga il gennaio, il placido
mese di piogge e nevi,
venga, ed io chiuda il guscio:
oh giorni inerti e brevi,
vetri appannati, e amabili
grilli del focolare!
Voglio l'uscio inchiodare,

El mito de Baudelaire en Emilio Praga: Interferencias poéticas

cantar l'inverno io vo'!
(Praga, 1969: 89)¹³

Je verrai les printemps, les étés, les automnes,
Et quand viendra l'hiver aux neiges monotones,
Je fermerai partout portières et volets
Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais.
(Baudelaire, 1964: 154)¹⁴

En otros casos la derivación se limita a alguna sugestión de imagen, como en *Dolor di denti* (*Dolor de dientes*), donde los versos remiten, aunque solo sea por la idea del diente que habla, a ciertos versos de *L'Avertisseur*:

Questo dente che si lagna
il mio fango mi rammenta,
par che gridi: "T'addormenta,
verme putrido d'amor".
(Praga, 1969: 177)¹⁵

Más evidente me parece la lección de Baudelaire en una estrofa de *Musica di Chiesa* (*Música de iglesia*), aún cuando la confrontación lexical parecería excluirla:

Ah per l'uom sventurato appeso ai chiodi,
quel rimbombo di lodi
al barbaro che in ciel tranquillamente
dalla sua gente
si faceva adorar mentr'ei morìa,
l'onta rinnova e il mal dell'agonìa!
(Praga, 1969: 96)¹⁶

En efecto, la propuesta de una figura de Cristo, víctima sacrificial por voluntad de un Padre cínicamente omnipotente, casi como si el poeta quisiera escindir la unidad católica de la Santa Trinidad y

Alfredo Luzi

aislar el valor de la pasión de Cristo, configurada en los pobres y en los desheredados, está ya presente en una estrofa de *Le Reniement de Saint-Pierre*:

—Ah! Jésus, souviens-toi du Jardin des Olives
Dans ta simplicité tu priais à genoux
Celui qui dans son ciel riait au bruit des clous
Que d'ignobles bourreaux plantaient dans tes chairs vives.
(Baudelaire, 1964: 234)¹⁷

Los dos poetas ven a Dios en los viejos, en los mendigos, en el dolor y en el llanto. Y persistente es la temática de los ojos, como resulta evidente al realizar una serie de cotejos:

En *Alla poverella della chiesa*:

chi abbandona, oltre il mondo, il crocefisso,
non entra in Chiesa, ma ti guarda fisso,
e l'ignoto Signor nel tuo lo vede
occhio pieno di morte, e pien di fede.
(Praga, 1969: 159)¹⁸

En *Les petites vieilles*:

Tout cassés
qu'ils sont, ils ont des yeux perçants comme une vrille,
Luisants comme ces trous où l'eau dort dans la nuit;
Ils ont les yeux divins de la petite fille
Qui s'étonne et qui rit à tout ce qui reluit.
[.....]
Ces yeux mystérieux ont d'invincibles charmes
Pour celui que l'austère Infortune allaita!
(Baudelaire, 1964: 168-170)¹⁹

En *Se tu fossi seduta al fianco mio*:

El mito de Baudelaire en Emilio Praga: Interferencias poéticas

se vedessi i tuoi cari occhi profondi
quando, al vuoto del cor, mi sento un esule
di tutti i mondi.

(Praga, 1969: 193)²⁰

En *Madrigal triste*:

Je t'aime quand ton grand oeil verse
une eau chaude comme le sang.

(Baudelaire, 1964: 338)²¹

En *Miss Vh...ter*:

Ben mi dicea quel tuo sguardo profondo
che ti chiamava a sé l'occulto mondo—

(Praga, 1969: 193)²²

En *Le poison*:

Le poison qui découle
de tes yeux, de tes yeux verts,
Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers.

(Baudelaire, 1964: 88)²³

Una influencia baudelairiana, al menos a nivel de construcción de imágenes y de opciones cromáticas, puede distinguirse también en los versos de *Domus-Mundus* que recuerdan, por el ritmo, algunas cadencias de *Le crepuscule du matin*:

Era l'ora del sonno, e del dolore,
e dei patiboli;
l'ora che il frate le celle, e l'amore
lascia i postriboli/
[.....]

Alfredo Luzi

Dalle cantine stridevano i galli
col canto rauco;
e le lanterne erano sgorbii gialli
sul cielo glauco.

(Praga, 1969: 173)²⁴

C'était l'heure où l'essaim des rêves malfaisants
Tord sur leurs oreillers les bruns adolescents;
Où, comme un oeil sanglant qui palpite et qui bouge,
La lampe sur le jour fait une tache rouge;
[.....]
Comme un sanglot coupé par un sang écumeux
Le chant du coq au loin déchirait l'air brumeux.

(Baudelaire, 1964: 88)²⁵

Así también, en la temática religiosa que se transparenta en un texto como *Nox* ("Dormi nei letti tiepidi / o progenie d'Abel, / e al capezzal ti piovano / sogni di rose e miele"; Praga, 1969: 129)²⁶, se puede leer una cierta sugestión del *incipit* de *Abel et Cain* ("Race d'Abel, dors, bois et mange; / Dieu te sourit complaisamment"; Baudelaire, 1964: 236)²⁷. Pero, mientras que en el poeta francés el contraste entre los fieles que se vuelven a meter plácidamente en la religión de los antepasados y los innovadores que buscan en la duda un nuevo camino hacia la verdad está condensado en la estructura de oposición "raza de Abel-raza de Caín", en Praga el dualismo está atenuado; el elemento negativo que simboliza el mal está casi ausente, transformado en el simple aguijón de la conciencia de la muerte, de la presencia ineluctable de la nada.

En muchos casos Praga utiliza la fuente de *Fleurs du mal* a través de una *contaminatio* que podría resultar involuntaria y determinada solo por una memoria temático-estilística de las lecturas realizadas. Es el caso de *Seraphina* (Praga, 1969: 148-152), donde la oposición constitutiva "alcoba-ataúd", condensación realista del tema romántico "amor y muerte", hace eco al par

El mito de Baudelaire en Emilio Praga: Interferencias poéticas

“bière-alcôve” de *Les deux bonnes soeurs* (Baudelaire, 1964: 220; *Las dos buenas hermanas*, Baudelaire, 2006: 315), mientras que el tema de la putrefacción de la carne es tratado por algunos versos de *Une charogne* (Baudelaire, 1964: 56; *Una carroña*, Baudelaire, 2006: 71). El gusto de lo macabro y de las imágenes mortuorias vuelve en *Vendetta postuma* (*Venganza póstuma*):

Quando sarai nel freddo monumento
immobile e stecchita,
se ti resta nel cranio un sentimento
di questa vita,
ripenserai l'alcova e il letticciuolo
dei nostri lunghi amori
[.....]
E allora sentirai l'onda dei vermi
salir nel tenebrore,
e colla gioia di affamati infermi
morderti il cuore.
(Praga, 1969: 179-180)²⁸

Es casi una ‘copia de Baudelaire’, construida según *Remords posthume*:

Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse,
Au fond d'un monument construit en marbre noir,
Et lorsque tu n'auras pour alcôve et manoir
Qu'un caveau pluvieux et qu'une fosse creuse;
[.....]
Te dira: “Que vous sert, courtisane imparfaite,
De n'avoir pas connu ce que pleurent les morts?”
Et le ver rongera ta peau comme un remors.
(Baudelaire, 1964: 62)²⁹

Sin embargo, Praga prefiere insistir, no sobre la interioridad, sino sobre la conflictividad de la relación entre dos, y elige el remordi-

Alfredo Luzi

miento en lugar de la venganza. Así también, el inicio de *La festa e l'alcova* ("Ella era nuda come un fior d'Iddio / liberamente nei campi sbocciato", Praga, 1969: 121; *La fiesta y la alcoba*: "Ella estaba desnuda como una flor de Dios / libremente nacida en los campos") repite el comienzo de *Les bijoux* ("La très-chère était nue, et, connaissant mon coeur", Baudelaire, 1964: 282; *Las joyas*: "La muy amada estaba desnuda, y, conociendo mi corazón", Baudelaire, 2006: 55). Y en el arranque de *Tentazioni* se pueden oír los versos finales de *A Celle qui est trop gaie*:

Vorrei, fanciulla, esser nel tuo corsetto,
e, come un serpe ai dì di luglio, in giri
voluttuosi errarti intorno al petto:
errarti intorno al petto, o bella amica,
ma con gioia pudica;
e non baciarti, e tener gli occhi chiusi,
sol nei profumi assorto,
per le tue membra candide diffusi.
(Praga, 1969: 124)³⁰

Ainsi je voudrais, une nuit,
Quand l'heure des voluptés sonne,
Vers le trésors de ta personne,
Comme un lâche, ramper sans bruit,

Pour châtier ta chair joyeuse
pour meurtrir ton sein pardonné,
Et faire à ton flanc étonné
une blessure large et creuse.
(Baudelaire, 1964: 282)³¹

Por cierto que, de la confrontación temática, estructural e inspirativa, al tratar de aclarar en perspectiva los límites del intento de Praga, la grandeza de Baudelaire aparece como resultado de una gran genialidad poética. Por su parte, Praga,

El mito de Baudelaire en Emilio Praga: Interferencias poéticas

habiendo encontrado en Baudelaire el modelo más epatante de rebeldía contra la vieja retórica de lo bueno y lo bello y del ejemplo más alto de renovación estilística, contribuyó no poco a proponer un nuevo modo de afrontar la relación entre vida y literatura y a abrir la cultura italiana hacia perspectivas europeas.

Traducción de María Troiano de Echegaray

Notas

¹ En 1882, tras la modificación de la ley electoral, podían votar los ciudadanos varones que fueran mayores de 21 años y que hubieran aprobado un examen previsto para el segundo año de las escuelas primarias, por lo cual, en sentido estricto, se refería a aquellos que supiesen leer y escribir.

² SPA es una sigla que significa “Società Per Azioni” y los números indican el rápido aumento de estas sociedades, que tenían autonomía jurídica y cuya presencia era un índice del desarrollo comercial de un país.

³ “¡He aquí que cada año que pasa nos roba / en la veloz huída, / alguna sagrada costumbre de nuestros antepasados! / Terminaron las serenatas, y de la cola / el ondear venerable, / la épica ha muerto, y del teatro Fiando / ya amenaza el hado, / y caerá de los Figini el porticado...” Salvo otras indicaciones, las traducciones al español de los poemas italianos y las notas explicativas son de la traductora del artículo (N. de la Traductora). La “cola” del poema refiere a los largos vestidos de las damas que ondeaban al caminar. El Teatro Fiando de Milán fue sucesor del llamado Teatro Social, el primer edificio erigido en Sondrio (1824) según planos del arquitecto “real” Luigi Canonica y que fue el referente urbanístico para el alineamiento de los posteriores edificios del Ochocientos, en particular de los teatros. En tanto, el porticado de los Figini se refiere al “Coperto dei Figini”, los pórticos que rodeaban por el norte y el este la plaza del *Duomo*, en Milán, construidos en 1467 por encargo de Pietro Figino y que por 400 largos años constituyeron un lugar de encuentro para los milaneses, así como la sede de famosos negocios, entre ellos el Café Campari. El porticado fue demolido en 1864 para ampliar la plaza y construir la Galería *Vittorio Emanuele II*.

⁴ “¡Zapas, hachas, barretas, / arietes, martillos, / instrumentos de estrago y de ruina / el imperio es vuestro! ¡Oh, tiempos agitados! / La humanidad camina / tan rápida que parece ir sobre una pendiente. / Surge cada día alguna casa blanca / gravada con decoraciones anticuadas. / Hachas, zapas, arietes. / Desmantelad, abatid y alegre y libre / suene la oda a la cal y a la avenida! Lloren también los poetas. La progenie de los lobos y de las marranas / es hoy soberana y, mientras tanto, las paredes / de la vieja ciudad tienen un perfil / descompuesto y tétrico, —semejante al metro / de estas estrofas”.

⁵ “El viejo París no está más (la forma de una ciudad / cambia más rápido, ¡ay!, que el corazón de mortal); / Veo solo en espíritu todo este campo de barracas, / este montón de capiteles dibujados y columnas, / pastos, grandes bloques enmohecidos por el agua de los charcos, / y, brillando en los cristales, la baratija confusa. [...] / ¡: París cambia! ¡pero, en mi melancolía nada / cambió de lugar! Palacios nuevos, andamios, bloques, / barrios viejos, todo para mí se vuelve alegoría, / y mis recuerdos queridos son más pesados que rocas” (Baudelaire, 2006: 230-231).

⁶ “¡Oh, Muerte, vieja capitana, ya es tiempo! ¡Levemos el ancla! / Este país nos hastía, ¡oh, Muerte! ¡Preparémonos! / ¡Si el cielo y la mar son negros como la tinta, / nuestros corazones, que tú conoces, están llenos de luz! / ¡Viértenos tu veneno para que nos reconforte! / Este fuego tanto nos quema el cerebro, que queremos / sumergirnos en el fondo del abismo, Infierno o Cielo, / ¿qué importa? ¡Al fondo de lo Desconocido, para encontrar lo *nuevo!*” (Baudelaire, 2006: 363).

⁷ “La Bohemia, que se debería llamar la “Doctrina del boulevard de los Italianos”, se compone de jóvenes de más de veinte años pero que no llegan a los treinta, todos hombres de ingenio a su modo, poco conocidos todavía pero que se harán conocer”.

⁸ Las *frini* son cortesanas, meretrices. El sustantivo proviene de Φρύνη, Friné, sobrenombre de Mnesarete, famosa y bellísima cortesana griega que fue amante de Filipo II, de Alejandro Magno y del escultor Praxiteles, quien la esculpió representando a la diosa Venus en dos estatuas, una puesta en el santuario de Delfos y la otra en Tespias.

⁹ “Oh lector enemigo, canto el Aburrimiento, / la herencia de la duda y de lo ignoto, / [...] Canto la exaltación de los baños de azul / y el ideal que se ahoga en el fango.... / No escarnezcas, hermano, mi susurro, / si alguna vez lloro”.

¹⁰ “¡Es el Hastío! [...] Tú lo conoces, lector, ese monstruo delicado, —Hipócrita lector, —mi semejante, —¡mi hermano!” (Baudelaire, 2006: 9).

¹¹ “Cuán hermosa es la tarde en los montes! / ¿Recuerdas? ... ¿recuerdas cuando saboreábamos los rápidos atardeceres, / y volvíamos del brazo, y susurrando: / ¡cuán hermosa es la tarde en los montes? / ¡Oh paz, oh soledad, oh dulzuras! / Tú apoyabas los piecitos en el hogar, / y yo la cabeza entre tus caricias; / y el feliz grillo era nuestro cómplice: / ¡oh paz, oh soledad, o dulzuras!”

¹² “Madre de los recuerdos, amante de las amantes, / ¡Oh, tú, todos mis placeres! ¡Oh tú, todos mis deberes! / Tú recordarás la belleza de las caricias, / la dulzura del hogar y el encanto de las tardes, / ¡Madre de los recuerdos, amante de las amantes! / ¡Las tardes iluminadas por el carbón que ardía, / y las tardes en el balcón, veladas de vapores rosados./ ¡Cuan dulce me era tu seno! y ¡qué bueno tu corazón! / Nos hemos dicho con frecuencia cosas perdurables / en las tardes iluminadas por el carbón que ardía./ ¡Qué hermosos son los soles en las cálidas tardes! / [...] Y tus pies se adormecían en mis manos fraternas. / [...] -¡Oh, juramentos! ¡oh, perfumes! ¡oh, besos infinitos!” (Baudelaire, 2006: 85-87).

¹³ “Venga enero, el plácido / mes de lluvias y nieves, / venga, y yo cerraré la puerta: / ¡oh días inertes y breves, / vidrios empañados, y amables / grillos del hogar! / Quiero la puerta clavar, / al invierno quiero yo cantar”.

¹⁴ “Yo veré las primaveras, los veranos, los otoños, / y cuando llegue el invierno de nieves monótonas, / cerraré por todas partes puertas y postigos / para edificar en la noche mis feéricos palacios” (Baudelaire, 2006: 219).

¹⁵ “Este diente que se lamenta / mi fango me recuerda, / parece que gritara: ‘Duérmete, / gusano pútrido de amor”.

¹⁶ “¡Ah, para el hombre desdichado colgado de los clavos, / aquel fragor de elogios / al bárbaro que en el cielo tranquilamente / por su gente / se hacía adorar mientras él moría, / la afrenta renueva y el mal de la agonía!”

¹⁷ “¡Ah, Jesús! ¡Acuérdate del Huerto de los Olivos! / En tu simplicidad rezabas de rodillas / a Aquel que en su cielo reía del ruido de los clavos / que innobles verdugos hundían en tus carnes vivas” (Baudelaire, 2006: 331).

¹⁸ “Quien abandona, además del mundo, el crucifijo, / no entra en la iglesia, pero mira fijo, / y el ignoto Señor en el tuyo lo ve / ojo lleno de muerte, y lleno de fe”.

¹⁹ “Rotas / como están, tienen ojos penetrantes como punzones, / brillantes como pozos donde el agua duerme de noche; / tienen los ojos divinos de la niña / que se asombra y se ríe de todo lo que relumbra/ [...] ¡En esos ojos misteriosos hay hechizos invencibles / para quien fue amamantado por la austera mala Suerte!” (Baudelaire, 2006: 239-241).

²⁰ “*Si estuvieras sentada a mi lado.* [...] “si viera tus queridos ojos profundos / cuando, ante el vacío del corazón, me siento un exiliado / de todos los mundos”.

²¹ “Yo te amo cuando tus ojos derraman / un agua caliente como la sangre” (Baudelaire, 2006: 145).

²² “Bien me decía aquella tu mirada profunda / que te llamaba para sí el mundo oculto”.

²³ “El veneno que fluye / de tus ojos, de tus ojos verdes, / lagos donde mi alma tiembla y se ve al revés” (Baudelaire, 2006: 117).

²⁴ “Era la hora del sueño, y del dolor, / y de los patíbulos; / la hora en que el fraile las celdas, y el amor / deja los prostíbulos. / [...] Desde los sótanos desentonaban los gallos / con el canto ronco; / y las linternas eran garabatos amarillos / en el cielo glauco”.

²⁵ *Crepúsculo de la mañana*: “Era la hora en que el enjambre de maléficos sueños / retuerce en sus almohadas a los adolescentes morenos; / cuando, como un ojo sangrante que palpita y se mueve, / la lámpara deja sobre el día una mancha roja; [...] como un sollozo cortado por sangre espumosa / el canto del gallo, a lo lejos, desgarrar el aire nublado” (Baudelaire, 2006: 275).

²⁶ “Duerme en los lechos tibios / oh progenie de Abel, / y a la cabecera te lluevan / sueños de rosa y miel”.

²⁷ *Abel y Caín*: “Raza de Abel, duerme, bebe y come; / Dios te sonríe complaciente” (Baudelaire, 2006: 333).

²⁸ “Cuando estarás en el frío monumento / inmóvil y seco / si te queda en el cráneo un sentimiento / de esta vida, / volverás a pensar en la alcoba y el pequeño lecho / de nuestros largos amores / [...] Y entonces sentirás la onda de los gusanos / subir en la oscura tenebrosidad, / y con la alegría de hambrientos enfermos / morderte el corazón”.

²⁹ *Remordimiento póstumo*: “Cuando duermas, mi bella tenebrosa, / en el fondo de un monumento hecho de mármol negro, / y cuando no

tengas por alcoba y morada / más que una cueva húmeda y una fosa hueca; / [...] Te dirá: “¿De qué te sirve, cortesana imperfecta, / haber ignorado lo que lloran los muertos?”. Y el gusano roerá tu piel como un remordimiento” (Baudelaire, 2006: 81-83).

³⁰ “Quisiera, muchacha, estar en tu corpiño, / y, como una serpiente de los días de julio, en giros / voluptuosos vagarte alrededor del pecho: / vagarte alrededor del pecho, oh bella amiga, / pero con alegría púdica; / y no besarte, y tener los ojos cerrados, / solo en los perfumes absorto, / por tus miembros puros difusos”.

³¹ *A la que es demasiado alegre*: “Así, una noche querría, / cuando suene la hora del placer, / hacia los tesoros de tu cuerpo, / arrastrarme sin ruido, como un cobarde, / para castigar tu carne alegre / para lastimar tu pecho perdonado / y hacer en tu costado despierto / una herida ancha y profunda (Baudelaire, 2006: 103-105).

Bibliografía

- ARRIGHI, C., *La Scapigliatura e il 6 febbraio*. Milano: Sonzogno, 1862.
- BALZAC, Honoré de, *Un prince de la Bohême*, 1840.
- BAUDELAIRE, C., *I fiori del male*. Trad. de Luigi De Nardis, versión bilingüe. Milano: Feltrinelli, 1964.
- , *Las flores del mal*. Trad., notas e introducción de Américo Cristófalo, edición bilingüe. Buenos Aires: Colihue, 2006.
- BENJAMIN, W., *Angelus Novus*. Torino: Einaudi, 1962.
- BOITO, A., *Il libro dei versi*. Torino, 1877.
- DUBY, G. / MANDROU, R., *Storia della civiltà francese*. Milano: Mondadori, 1968.
- KIERKEGAARD, S., *Aut-Aut*. Milano : Mondadori, 1963.
- MARIANI, G., *Storia della Scapigliatura*. Caltanissetta-Roma: Sciascia, 1978.
- PETRUCCIANI, M., *Emilio Praga*,. Torino: Einaudi, 1962.
- POULET, G., *Le metamorfosi del cerchio*. Milano: Rizzoli, 1971.
- PRAGA, E., *Poesie*. Bari: Laterza, 1969.
- , *Le memorie del presbitero*, en: *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*. Milano-Napoli: Rlcciardi, 1961, tomo I, p. 474.

ENTREVISTA

EL COMPARATISMO EN LA INDIA, MÁS ALLÁ DE LOS MÁRGENES OCCIDENTALES

**Entrevista a Anil Bhatti, Profesor Emérito de la
Universidad Jawaharlal Nehru, Nueva Delhi, India**

Por Lila Bujaldón

(Traducción de Belén Bistué)



Introducción

Anil Bhatti obtuvo su doctorado en Germanística en la Universidad de Munich. A partir de 1971 enseñó en la Universidad Jawaharlal Nehru de la ciudad de Nueva Delhi, en la Escuela de Lenguas del Centro de Estudios Germanísticos, así como “Literatura y Estudios Culturales”. Actualmente es profesor emérito de dicha Universidad. Fue becario de la Fundación alemana Humboldt, quien le otorgó el Premio a la Investigación 2001. Además, el Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) le concedió el Premio Jacob-Wilhelm Grimm y tanto Alemania como Austria lo condecoraron con sendas distinciones

Boletín de Literatura Comparada
Año XL, 2015, 119–130

ISSN 0325-3775

Recibido: 03/03/2015 Aceptado: 05/06/2015

Entrevista a Anil Bhatti

honoríficas en 2005 y 2011. También ha sido becario del Colegio de Ciencias de la Cultura de la Universidad de Constanza 2010-2011.

Las áreas principales de interés en sus investigaciones son la teoría de la Literatura y de la cultura, el orientalismo, los estudios poscoloniales, la literatura alemana contemporánea, la literatura comparada y los estudios culturales comparados, campos todos en los que cuenta con una vasta lista de publicaciones. En los últimos años se ha dedicado a la cuestión de la “similitud”, sobre la que ha publicado recientemente *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma [Similitud. Un paradigma teórico-cultural]* en colaboración con Dorothee Krimich (Konstanz University Press, 2015).

En 2007, el Prof. Bhatti participó en las VIII Jornadas Nacionales de Literatura Comparada (AALC), realizadas en Mendoza, con una conferencia plenaria dedicada a reflexionar sobre las opciones que ofrece una comunicación policéntrica, polifónica y pluricultural frente a la homogeneidad y homogenización cultural, la cual apareció en el *BLC XXXIII* (2008, 20-38). Su interés por la cultura argentina lo condujo en aquella oportunidad a visitar Buenos Aires, de donde especialmente guarda el recuerdo de su paso por la Fundación Internacional Jorge Luis Borges. En mérito a esos vínculos y experiencias académicas compartidas, el Prof. Bhatti accedió a la entrevista que realizamos por correo electrónico, integenteza que agradecemos especialmente por su lejano posicionamiento geográfico y cultural, el cual tiene un particular valor para una disciplina como la Literatura Comparada, con declaradas aspiraciones mundiales.

Entrevista

1) *¿Existe en la India una tradición de estudios de recepción de autores latinoamericanos?*

ANIL BHATTI: En primer lugar, me gustaría decir que los Estudios Hispánicos y Latinoamericanos han tenido un éxito notable en el periodo de la post-independencia de la India, llegando a sobrepasar en muchos casos a los estudios de idiomas

Entrevista a Anil Bhatti

extranjeros tradicionales tales como el alemán y el francés e inclusive el ruso. Esto se debe al vigor de la literatura de América Latina. En este contexto, la recepción de Pablo Neruda debe mencionarse en primer término. Su poesía ha sido traducida a la mayoría de las lenguas de la India. Junto con Bertolt Brecht y Nazim Hikmet, Neruda ha ganado una gran popularidad en este país. Luego debemos mencionar la novela latinoamericana, la cual ha sido ampliamente leída tras el éxito internacional de las obras de Gabriel García Márquez. Este autor fue leído en el contexto de la novela internacional junto con Günter Grass y Salman Rushdie. Entre los autores latinoamericanos, Julio Cortázar y Carlos Fuentes, al igual que Eduardo Galeano, son también nombres familiares. Y, más recientemente, Roberto Bolaño se ha convertido en un autor conocido.

Octavio Paz también merece una mención especial. Fue embajador de México en la India (1962-65), pero renunció a su cargo en protesta contra la represión de los movimientos estudiantiles en México. Fue un importante intermediario en ambas direcciones. Su libro *Vislumbres de la India (In Light of India)* es notable por la fuerte afirmación del valor de la democracia, así como por su énfasis en destacar los puntos de similitud con respecto a la complejidad de las sociedades de México y la India.

Otro aspecto importante que debería mencionar es el campo de investigación sobre la recepción de Rabindranath Tagore en América Latina y el rol de los numerosos mediadores, en especial el de Victoria Ocampo.

2) ¿A qué lenguas de la India han sido traducidos escritores latinoamericanos como J. L. Borges?

A.B.: Hay un gran interés en Borges, que no se restringe a aquellos que trabajan en el campo de la Literatura Latinoamericana. Borges fue leído a través de traducciones al inglés y se convirtió rápidamente en un autor de culto. Sin embargo, las traducciones a lenguas indias no han sido frecuentes. Tengo conocimiento de algunas al Hindi, al Malayalam y al Tamil, pero no existe una bibliografía exhaustiva. El impacto que escritores como Borges o Kafka han tenido en la literatura de la India ha

sido mediado por el inglés. Esto está cambiando gradualmente con el advenimiento de nuevas generaciones de filólogos que están tomando la traducción literaria con seriedad.

3) A un nivel más general, ¿qué cambios deberían ocurrir en el circuito occidental de publicación para que pueda darse lo que usted ha llamado un sistema de “comunicación polifónica” en el campo de los estudios literarios y culturales?

A.B.: Antes que nada, los circuitos occidentales de publicación deben tomar en serio la polifonía mundial y decidirse a ser plenamente pluriculturales y plurilingües en el ámbito académico. Actualmente, el predominante mundo anglo-americano es un sistema cerrado y exclusivo en su monosemia general. Esta es una forma peculiarmente paradójica de provincianismo. En lugar de campos plurilingües de comunicación, tenemos líneas monolingües de flujo informacional. A menudo, solo las referencias en idioma inglés son reconocidas. Y esto afecta negativamente al mundo naturalmente multilingüe de la investigación académica.

En segundo lugar, el sistema actual debe reflexionar sobre el enorme poder de la dominación del idioma inglés. La presión que se ejerce sobre aquellos que no pertenecen al mundo angloparlante es enorme. Lleva a una forma reductiva de bilingüismo en la que se promueve una doble competencia en la primera lengua y en inglés, a expensas de una más amplia gama de opciones plurilingües. A pesar de su declarado objetivo de convertirse en un continente plurilingüe, Europa se está convirtiendo en realidad en una aglomeración de comunidades bilingües (francés e inglés; alemán e inglés; etc.), en lugar de ser una red entretrejida de sociedades plurilingües donde la comunicación entre vecinos es posible en muchas lenguas. El objetivo, por supuesto, no es la perfección sino una adecuada competencia en el uso.

4) ¿Y cuál podría ser el papel de la traducción en un sistema polifónico?

A.B.: Como se desprende de lo anterior, tendría un papel crucial. En la situación actual, se debería dar mayor énfasis a la traducción. Esto es particularmente importante en un país pluricultural y plurilingüe como la India, donde la multiplicidad de lenguas ha sido siempre naturalmente aceptada, a diferencia de otras tradiciones donde la maldición de Babel ha privilegiado formaciones monolingües.

La traducción puede ser vista como una reacción democrática a los procesos de *esencialización* en los que se generan dicotomías entre el Yo y el Otro, entre lo Propio y lo Ajeno. La traducción es una manera no-hermenéutica de tratar con la diversidad, ya que todo puede ser traducido. El término alemán “*Übersetzung*” retiene el doble significado de la traducción que permite enfocar este punto más adecuadamente: uno traduce y uno transporta algo al otro lado de un río. Hay una balsa, una corriente y un movimiento —y eso es decisivo—. La traducción en el sentido de *übersetzen* es movimiento. Es indispensable pensar en un movimiento cuando definimos la “traducción” como un conjunto de prácticas culturales y no solamente como la equivalencia filológica entre palabras o frases. El atractivo de hablar de traducción como práctica cultural se encuentra en el hecho de que uno puede observar el campo de intercambio en sociedades plurilingües como un campo completamente fluido, en el que la traducción, como procedimiento activo, interviene en los intereses de la comunicación social e, idealmente, lleva a cierta medida de pacificación. Traducimos, transferimos, hacemos transposiciones simultáneamente.

Un concepto amplio de traducción abarca la posibilidad de transformación. En nuestro mundo de migraciones y plurilingüismo, uno puede realmente dejar atrás el concepto de identidad y llegar a una situación en la cual se pueden evaluar diferentes opiniones, siempre y cuando los problemas de poder y dominación logren ser resueltos.

5) ¿Podría brindarnos un balance del rol que actualmente juega la cultura inglesa en esta etapa poscolonial de las relaciones entre la India e Inglaterra?

Entrevista a Anil Bhatti

A.B.: El estatus del idioma inglés en la India es complejo. Por un lado, el inglés no es una lengua extranjera, porque, como lengua, está “naturalizada”; inclusive una pequeña parte de la población considera al inglés como su primera lengua. Escritores indios tales como Anita Desai, Salman Rushdie, Arundhati Roy, Amitav Ghosh y Vikram Seth, que vienen de las más variadas regiones lingüísticas de la India, escriben en inglés y han alcanzado fama internacional. Las instituciones de la India han organizado cursos de enseñanza del inglés como lengua extranjera para miembros de la región asiática. Por otro lado, el inglés actúa como filtro, dirigiendo la comunicación internacional y el intercambio de información de acuerdo con prioridades y modelos de interpretación anglo-americanos.

Uno de los impulsos más importantes que ha llevado al apoyo estatal de las filologías de lenguas extranjeras, desde los años setenta del siglo pasado, ha sido la visión de que la India poscolonial necesita un intercambio lo más directo posible con todas las partes del mundo y en todas las áreas científicas, culturales y sociopolíticas. Pero esto se encuentra siempre sujeto a la tensión básica que existe en la India entre una heterogeneidad inclusiva y una homogeneidad cerrada a través del nacionalismo cultural. En este ámbito, las demandas de autenticidad, de “indianidad”, están siempre en un estado de tensión con la visión de que la India es un palimpsesto con un compuesto cultural de múltiples capas, y con el descubrimiento de que la India y Europa son productos de una historia en común.

6) *¿Cuál es el lugar actual de la Literatura Comparada como disciplina en los estudios universitarios en la India?*

A.B.: Debido a razones históricas, conectadas con la pluralidad del país, la India ha sido deficiente en este campo. Hubiera sido natural el anclar la Literatura Comparada en el sistema universitario, pero el interés individual inherente a cada departamento de lenguas siempre ha sido un problema. Como resultado, solo unas pocas universidades se han enfocado claramente en la Literatura Comparada como disciplina. Afortunadamente, la perspectiva comparatista se suele enfatizar dentro de los departamentos de

lenguas específicas, a pesar de que no está sistematizada ni institucionalizada.

Esto está vinculado al colonialismo. La superación de la herencia colonial no se encuentra en la “indigenización” (como quiera que se la defina), sino en el reconocimiento de las consecuencias del proyecto epistemológico colonial de tratar a la complejidad como un desorden salvaje o caos que se domina a través de un enorme ejercicio de poder y de principios de clasificación y separación entre unidades manejables. Esta epistemología ha sobrevivido más allá del colonialismo y, de hecho, ha evolucionado aun más lejos. En lugar de campos interconectados de producción cultural y prácticas lingüísticas, tenemos un mundo empobrecido de literaturas y lenguas aisladas, cada una con su propia gramática. El principio general que opera aquí es el de la reducción de la heterogeneidad a la homogeneidad. Basándonos en la cuestionable absorción del modelo de nación-estado de la Europa occidental, ahora tenemos mundos separados que existen en situaciones de negociación bilateral. En algunas versiones liberales de lo que podría llamarse una visión “herderiana” del mundo (la nación-estado como expresión de una lengua, un pueblo, una religión, una historia y un territorio compartidos), estas versiones pueden ser iguales, pero no se superponen, cambian ni entrecruzan. Se enfatizan las raíces por sobre las relaciones rizomáticas. El mundo de la diversidad es visto como un mosaico de distintos ladrillos en lugar de como un entretejido o red de similitudes. Muchos historiadores se han adentrado en este campo y han establecido la importancia de una historia compartida, superpuesta, *histoire croisée*, como perspectiva que ha encontrado su lugar dentro de la Literatura Comparada.

7) ¿Cree usted que en un país multicultural como la India la disciplina de la Literatura Comparada puede contribuir con metodologías y servir de guía para comprender las relaciones culturales entre diferentes lenguas y tradiciones?

A.B.: Sí. Como mencioné, idealmente la Literatura Comparada enfatiza los vínculos y debería pensar en términos de historias

Entrevista a Anil Bhatti

compartidas y entrelazadas. Esto es completamente diferente de la dañina noción de “influencias”. Además, nosotros tenemos una visión profunda de la simultaneidad (*Gleichzeitigkeit*) de formaciones culturales y del crucial concepto de palimpsesto como caracterización de mundos heterogéneos donde operan distintas lenguas, distintas afiliaciones culturales, distintas historias.

De hecho, la Literatura Comparada debería convertirse en una preocupación central dentro del desarrollo de las humanidades y los estudios literarios en la India. Pero la fragmentación de disciplinas en las universidades ha impedido esto. La respuesta al llamado a la interdisciplinariedad no ha ido mucho más allá de la expansión del repertorio de la Literatura Comparada tradicional. Debería ser obvio que el estudio científico de la literatura escrita en las lenguas de la India, dentro del contexto de la entidad sociopolítica del estado indio, necesariamente presupone que a cierto nivel de investigación tenemos que plantear argumentos de carácter comparatista. Si se fuera a promover un estudio de la “literatura de la India”, deberíamos formarnos una idea clara de lo que el término “India” implica. ¿Tiene un valor que supera lo heurístico? ¿Va más allá de la creencia de que las producciones literarias en lenguas de la India tienen, a un nivel de análisis todavía por determinar, más en común entre ellas que, digamos, con una literatura extranjera, o de que tiene más sentido considerarlas juntas para proponer argumentos significativos? Si esto quiere llegar a ser más que un presupuesto tautológico, entonces seguramente implicará que podamos hablar de la “indianidad” de las distintas literaturas de la India solo si los productos literarios de las lenguas de la India pueden ser referidos a un contexto común. Y este no es la lengua, sino la realidad social, la tradición histórica en común de la cual la tradición literaria es solo una parte. Es una parte importante, sin duda, pero desde un punto de vista comparatista solo es significativa en uno de los niveles de análisis: el nivel intrínseco y puramente immanente.

Es importante tener en mente el problema de los niveles de análisis, ya que, en un primer nivel, es posible avanzar hacia una síntesis de las distintas literaturas indias, tanto como lo es

avanzar hacia una síntesis de las distintas literaturas europeas. A un nivel más alto, tales programas se unen en el estudio del desarrollo de la literariedad supra-nacional, como parte de un proceso histórico supra-nacional. Y a un nivel más alto todavía, tal investigación puede unirse al estudio de los procesos literarios mundiales, vistos como parte del proceso histórico mundial.

Para que la Literatura Comparada pueda funcionar en un país como la India, necesitamos tener una base metodológica que sea diferente de la base orientada al diálogo hermenéutico de los países monolingües. Tal base para la Literatura Comparada podría hallarse en la noción de similitud que mencioné anteriormente. Esta es una pregunta muy importante. Para mí, la similitud surge de la visión de que la diferencia no alcanza. La similitud no puede funcionar sin la diferencia, pero la diferencia siempre ha funcionado sin similitud. Existe una muy antigua tradición de discutir la similitud en Europa (y en la India también) que ha sido desplazada hacia un segundo plano debido al inmensamente exitoso modelo hermenéutico orientado a la tolerancia y basado en dicotomías tales como el Yo y el Otro. Pero si uno comienza a cuestionar esta idea un poco, surgen varias superposiciones. La idea de similitud resulta de la investigación histórica —el mundo nunca estuvo dividido; siempre hubo movimiento, siempre superposición—. Esta superposición nos lleva, tanto en la vida cotidiana como en el pensamiento teórico reflexivo, a la siguiente conclusión: las cosas son parcialmente similares, pero nunca idénticas. La idea de similitud solo funciona cuando uno dice: “no somos exactamente iguales, pero tampoco somos completamente diferentes”. En este sentido, la noción de similitud, junto con el problema de la traducción, apunta a la opción del movimiento, de la transposición y de la reconfiguración.

8) Para finalizar, y teniendo en cuenta dos áreas que en algunos contextos académicos se superponen con el terreno de la Literatura Comparada, queríamos preguntarle cuáles son los puntos de contacto clave que usted ve entre las áreas de la Sociología Literaria y la Teoría Cultural.

A.B.: Ambas están conectadas, pero primero es necesario clarificar el uso que se le da a cada término. La Sociología Literaria es diferente de la Sociología de la Literatura. Esta última es una ciencia empírica que se ocupa del campo de la producción, circulación/distribución de literatura y su consumo/recepción en el sentido más amplio, así como de la institucionalización del campo. Es parte de la Sociología en general. El interés cognitivo recae aquí en el estudio empírico de un producto llamado literatura (en su sentido más amplio) y en el lugar que tiene en el campo general de la cultura. Incluye literaturas orales y actualmente también se interesa marcadamente por la literatura y los medios digitales. Como ciencia empírica, presta menos atención a problemas de estética, los cuales son, sin embargo, integrales para la Sociología Literaria (*Literatursoziologie*) tal como se comprende en los trabajos tempranos de Lukács o Goldmann, o de otros que estaban comprometidos con un enfoque dialéctico de la producción cultural y con el estudio de la forma. Aquí, la producción de significado estético está anclada en procesos sociales más amplios.

La Teoría Cultural está vinculada a la misma distinción. Podemos considerar, por ejemplo, la moda como una fuerza empíricamente verificable en nuestras vidas y también ver su relevancia, significado y vínculos históricos con otras partes de la vida y la práctica social en general. Esto fue discutido en los debates positivistas de los tempranos años sesenta del siglo pasado. Yo preferiría, sin embargo, decir personalmente que la perspectiva intrínsecamente sociológica del arte, la literatura y la cultura ve esto como campos de análisis superpuestos, intervención e institucionalización. La dicotomía entre texto y contexto no tiene lugar aquí. El énfasis se pone en la interconexión relacional de cosas aparentemente dispares o en cómo las cosas se mantienen unidas en el proceso histórico de la sociedad. El término *Zusammenhang*, como lo usara Alexander von Humboldt en su obra *Kosmos*, captura este principio general de investigación en la ciencia (*Wissenschaft*) en todas las áreas.

En lo que concierne a la Teoría Cultural, debemos reflexionar también en los usos del término “cultura”, el cual

gradualmente se establece a sí mismo como fórmula que explica el cambio después de la Segunda Guerra Mundial. Inicialmente, se consideraba que la palabra “cultura” estaba cargada con el significado que adquirió en el contexto de la Guerra Fría. Lo que se llamó “Congress for Cultural Freedom” [Congreso para la libertad cultural], por ejemplo, valorizó las divisiones entre Oriente y Occidente a lo largo del eje de la libertad cultural. Esto fue acompañado por teorías sobre la modernización que explicaban el “atraso”. Tras la inicial predominancia de las teorías de modernización durante los años cincuenta y sesenta, hubo una oleada internacional de interés en los problemas del compromiso social y la academia. La noción de “Tercer Mundo”, que ha desaparecido hoy completamente, adquirió entonces importancia. Un paradigma socio-económico que explicaba las diferencias en términos de asimetrías de poder y opresión se volvió significativo. La cultura como un modelo predominante de explicación retrocedió a un segundo plano. Pero esto cambió nuevamente y la diferencia comenzó a ser explicada de nuevo con argumentos sobre cultura: uno era entonces diferente debido a la diferencia cultural. La diferencia ya no se relacionaba con la “clase”, la “explotación”, la “opresión”, o conceptos semejantes. Todas esas categorías socio-económicas fueron desapareciendo paulatinamente para dar paso a la explicación de las diferencias mundiales a través de la “cultura”.

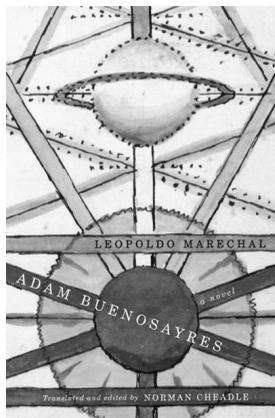
Esto es lo que llamamos “culturalismo” o culturalización de la cultura como un paradigma de explicación esencialista. La pluralidad humana, como muchos críticos han señalado (Samir Amin, por ejemplo), se vuelve entonces una función de algunas invariantes tales como la religión o la cultura, y la diversidad queda aprisionada en los bordes de las comunidades. Tras haber hablado del Tercer Mundo, y luego de la “otredad”/“alteridad” (*Fremdheit*) y de “culturas extranjeras”, hemos llegado ahora al esquema hermenéutico del “Yo y el Otro” (*Eigen/Fremd, own/alien*), o de la diferencia y la otredad. Al inicio de los sesenta del siglo pasado, este esquema era prácticamente irrelevante. Entonces hablábamos más sobre la solidaridad. ¿Cómo me puedo relacionar con algo? Este relacionarse-con-otra-cosa tenía

que ver con el privilegio y el no-privilegio, con la pobreza y la riqueza, con la igualdad y desigualdad. Todos estos términos desaparecieron. Se es diferente porque uno es culturalmente diferente y el resto se relaciona con uno por esta diferencia —en cierta medida, es aquí donde la figura del diálogo empieza a existir—. Esto involucra hacer de la tolerancia la figura básica de nuestra relación con el mundo. La firma que yo estampo en el mundo consiste en ser tolerante para tratar de entender el mundo —a través del diálogo—. Pero el diálogo requiere que se hayan fijado identidades que puedan entrar en negociaciones. Debemos recordar que el reconocido deseo democrático de respetar la diferencia y la otredad es irónicamente ambiguo y se puede confinar fácilmente dentro de los términos usados por el pensamiento colonial. Para poder respetar la diferencia de una persona, uno debe primero hacer un *Otro* de esta persona.

Así, el discurso de la otredad se convierte fácilmente en el discurso de la generación de otredad. La aceptación y la comunicación, en este esquema, están basadas en la premisa implícita de la diferencia. Pero esta está ligada a la noción de identidad. La idea de una diferencia radical entre culturas hace necesaria, a modo de complemento, la idea de una identidad cerrada y homogénea —inclusive si el objetivo propuesto consiste en la superación de la misma—. Hoy, ambas ideas se han vuelto cuestionables: la postulación de la diferencia radical, al igual que el presupuesto de una identidad cultural, se han vuelto cada vez más inapropiadas en la era de la migración generalizada. Cada vez más, parece posible sugerir que el valor de la diversidad humana reside tanto en el respeto de la diferencia *como* en la comprensión profunda de estructuras de similitud (*Ähnlichkeit*). Este es un punto general que surge de la necesidad de reconfigurar la teoría en una época de migraciones. En lugar del modelo lógico de exclusión “o uno o lo otro” (*entweder-oder*) pensamos en términos inclusivos que admitan “tanto esto como aquello” (*sowohl als auch*), lo que puede llevar a una filosofía de la similitud y a una actitud performativa de generar lo similar, hacerse similar, ser similar.

RESEÑAS

Marechal, Leopoldo. *Adam Buenosayres. A Novel*. Trad. y ed. de Norman Cheadle. Montreal: Mc-Gill-Queen's University Press, 2014. 699 pp. ISBN 978-0-7735-4309-6.



La primera traducción de *Adán Buenosayres* al inglés es un motivo de celebración para la Literatura Comparada. Esta obra de Leopoldo Marechal, publicada originalmente en 1948, ya ocupaba, como bien lo anticipara Julio Cortázar, un lugar central en la Literatura Argentina. Y con esta traducción al inglés se abre ahora al análisis y consideración de los críticos de países angloparlantes. Una de las posibles explicaciones de que hayan pasado más de 60 años para que este libro de Marechal sea traducido

al inglés puede encontrarse en la densidad de su prosa, barroca y llena de conexiones intertextuales, así como en su estructura experimental. Sin embargo, la traducción de Norman Cheadle ofrece un libro comprensible y placentero de leer en inglés, acompañado de útiles notas y de un magnífico glosario.

La traducción mantiene una notable fidelidad respecto del original y, al mismo tiempo, logra transmitir el humor y los juegos con el lector —en especial, los contrastes de registros lingüísticos y el tono a veces irónico del original—. También es de destacar que, en ocasiones, la traducción de Cheadle recurre al lenguaje de los dibujos animados de los '40, hecho interesante para relacionar con la sugerencia que en la introducción hace el traductor acerca de que *Adán Buenosayres* puede ser adaptada a la pantalla grande.

De origen canadiense-argentino, Cheadle trabaja como Profesor de Estudios Hispánicos en la Universidad Laurenciana, en Canadá, y es un notable especialista en Marechal. Su tra-

Reseña

ducción nos presenta un texto que invita al análisis crítico; en algunas ocasiones, sugiere incluso posibles caminos para futuras investigaciones. La introducción ofrece una clara ubicación histórica y cultural de la obra y de su autor, que resulta enriquecida con interesantes fotos e ilustraciones. El aparato erudito que acompaña a esta traducción es excelente. Son destacables las notas finales del libro sobre puntos tales como intertextualidad, la cultura del tango y algunos libros argentinos tradicionales, así como el glosario, el cual aclara incluso términos del guaraní y del quechua y da claves sobre muchas connotaciones culturales argentinas. Las notas ofrecen muchas veces comentarios de análisis que ayudan a profundizar la lectura, y la bibliografía recomendada es de suma utilidad.

De particular interés resulta el análisis que se ofrece sobre la relación entre *Adán Buenosayres* y el *Ulysses* de James Joyce, así como la explicación sobre las “guerras culturales” del siglo XX en Argentina, donde Cheadle describe la distancia ideológica entre Borges y Marechal. Esta discusión sobre la compleja ubicación de Marechal en la tradición Joyceana y en el contexto político-cultural argentino resulta clave para los lectores extranjeros. De este modo, la traducción de Cheadle abre la novela al mundo angloparlante no solamente para su lectura, sino también para su incorporación en el canon literario académico y, específicamente, en la tradición inaugurada por Joyce. Efectivamente, *Adán Buenosayres* ha sido señalado como el *Ulises* argentino o, mejor dicho, como unos de los *Ulises* argentinos. La influencia Joyceana puede rastrearse en la obras de algunos de los autores argentinos más importantes, tales como Borges, Cortázar, Arlt y Saer, entre varios otros. En particular, *Adán Buenosayres* es un texto directamente influenciado por el *Ulysses* y puede considerarse uno de los hitos más importantes de la recepción de esta obra en la Argentina, ya que desarrolla el famoso “método mítico” descrito por T.S. Eliot en su conocida reseña del *Ulysses*. De hecho, es interesante notar que la traducción de Cheadle se parece en sus detalles de impresión a algunas de las ediciones más populares del libro de Joyce. El tipo de letra y las notas al final del libro, por ejemplo, son muy

Michael Dirschel

similares a las usadas en las ediciones de Penguin. Y esto puede llevarnos a pensar que hay un esfuerzo por situar materialmente al libro de Marechal dentro de la tradición textual de Joyce.

Por sobre todo, esta traducción resulta interesante en el campo de la Literatura Comparada porque logra abrir fronteras lingüísticas, culturales y nacionales. *Adán Buenosayres* es un libro épico, una epopeya argentina, y su primera traducción al inglés nos invita a preguntarnos cómo será su recepción en el exterior ahora que contamos con una versión accesible y manejable para los lectores angloparlantes. Lo que es innegable es que la traducción de Cheadle ofrece al mundo académico una contribución importante, ya que no solamente presenta este libro como literatura latinoamericana, tal como lo señala su tapa, sino también como literatura americana, libre de las restricciones de las diferencias idiomáticas del continente y susceptible de ubicarse en un canon que puede leerse como *no-europeo*. Así, de alguna manera, Cheadle nos brinda un libro nuevo que reclama una vez más la atención analítica que Marechal merece.

Michael Dirschel
mikedirschel@gmail.com

Margarita Garrido (dir.), *Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Universidad Nacional del Comahue, EDUCO: *Jornadas I*, 2010, 187 pp., ISBN 978-987-604-177-5; *Jornadas II*, 2011, 295 pp., ISBN 978-987-604-258-1; *Jornadas III*, 2012, 388, pp., ISBN 978-987-604-296-3; *Jornadas IV*, 2013, 501 pp., ISBN 978-987-604-361-8.

Margarita Garrido (dir.), *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia. Cutral Có y Plaza Huincul (1934-2010)*. U. N. del Comahue, EDUCO, 2011. 157 pp. ISBN 978-987-604-259-8.

Margarita Garrido (dir.), *La dramaturgia de Neuquén en el desafío*. Antología con estudio crítico. U. N. del Comahue, EDUCO, 2012. 496 pp. ISBN 978-987-604-295-6.



La intención de esta reseña consiste en destacar el trabajo de investigación, gestión académica y edición que se está realizando en la Universidad Nacional del Comahue para un

mejor conocimiento del teatro patagónico, específicamente el de la Norpatagonia (provincias de Neuquén, Río Negro y La Pampa) y dentro de este, en particular, el neuquino. Es la Doctora Margarita Garrido, de dicha casa de estudios, quien viene coordinando esta labor a través de la organización de las *Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén* (que en 2013 alcanzaron su quinta edición anual, ininterrumpidamente) y de la publicación de actas y antologías de textos acompañados de estudios críticos, bajo el sello de EDUCO, casa editorial de la Universidad Nacional del Comahue.

La fecunda producción nucleada por Garrido y gestada por un vasto equipo es un claro ejemplo de que la cartografía de los estudios teatrales en la Argentina se ha vuelto multicentral o multipolar, y que cada uno de los centros o polos de investigación universitaria del país opera, al decir de Nicolas Bourriaud, de manera “radicante”, esto es, con objetos, problemas y métodos ligados a los propios contextos y territorialidades. No hay “un” teatro argentino, sino teatro(s) argentino(s), incluso fuera de las fronteras geopolíticas del país. A partir de la categoría teórica de “territorialidad” del acontecimiento escénico, impulsada por la disciplina Teatro Comparado, la Teatrológica y el conjunto de disciplinas que abarca (Historia, Teoría, Análisis, Crítica, Ecdótica, Epistemología, Archivística, etc.) han puesto el acento en el valor de los estudios “locales” como punto de partida para la composición de una visión totalizante del teatro nacional, es decir, una mirada que incluya en detalle y en revisión permanente la referencia a los acontecimientos y sus fuentes documentales en todos los aspectos que involucra el trabajo teatral en cada región del mapa nacional: actuación, dirección, dramaturgia, música, escenografía, recepción, comportamientos conviviales, etc. La familiaridad con un campo teatral, la frecuentación cotidiana de su actividad, de sus agentes y de sus archivos históricos, son indispensables para adentrarse en la complejidad de los acontecimientos y, en pocas palabras, cada región del país debe asumir la necesidad de estudiar su teatro en y desde la

Reseña

singularidad territorial de su propio contexto. La historia del teatro argentino es inicialmente una suma polifónica de aportes locales y regionales. Una suma en concierto, en armonía y también en disonancia o en fuga: como punto de arranque, lo regional local se ve obligado, a su vez, al diálogo en paridad con las otras regiones, en un despliegue polifónico–dialógico que configura la fascinante cartografía del teatro nacional, continental y mundial. Es la dialéctica del comparatismo entre “lo uno y lo diverso”, formulada por Claudio Guillén. Los estudios locales y regionales, así como su red dialógica, son indispensables para la inteligencia de la multiplicidad del teatro argentino.

Imposible reseñar en detalle la riqueza y diversidad de estos seis tomos reseñados, que reúnen un total de casi 2000 páginas. Pondremos el acento en los aspectos que consideramos más relevantes. Los cuatro tomos de las actas de las *Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén* presentan trabajos muy valiosos, visiones de conjunto y análisis particulares de textos dramáticos y espectaculares. Arrojan nueva luz sobre el teatro patagónico como área con fronteras internas dentro del teatro nacional, pero también como área transfronteriza, internacional / supranacional en su articulación con el teatro patagónico chileno, con sus relaciones y diferencias. En la dimensión intercultural, se impone el vínculo con el pasado y el presente del pueblo mapuche, los fenómenos de mestizaje, hibridación, transculturación. El teatro de la Norpatagonia, y específicamente el neuquino, son de gran complejidad, además, en sus conexiones con el teatro del mundo.

Al respecto, en el tomo I de las actas sobresale la reflexión de Osvaldo Calafati, cuando se pregunta por cómo escribir una historia del teatro de Neuquén en su complejidad fáctica, atravesada por los estímulos locales y de la región, pero también por los de Europa (España, Inglaterra, Alemania) y de Buenos Aires:

Jorge Dubatti

¿Cómo explicar, si no, la representación de un romántico español del siglo XIX en Chos Malal, en 1894? ¿O la crítica positivista y progresista a *La Gran Vía* en ese mismo pueblito de Cordillera, por esa misma época? ¿Por qué los victoriosos aparentes de una gran guerra interior necesitan representar la tragedia de los vencidos, en *Pehuen Mapu*, de Gregorio Álvarez, en 1954? ¿Qué función cumple una enigmática y existencial obra de Priestley en el Neuquén de los años sesenta? ¿Por qué un dramaturgo de la vanguardia del centro del país [Ricardo Monti, de Buenos Aires] estrena una obra fundamental [*Una noche con el Sr. Magnus e hijos*] en la frontera de Neuquén, en 1970? ¿Por qué, en el Neuquén de los noventa, se representan *La pequeña Mahagonny* y *Los fusiles de la Madre Carrar* de Brecht? ¿Qué tiene que ver la sombría obra *La noche devora a sus hijos* de Daniel Veronese con la experiencia de los neuquinos en la actualidad? (*I Jornadas*, 2010: 16)

En otro trabajo dentro del mismo volumen, Calafati reflexiona sobre la delimitación geográfica y simbólica de Neuquén a través de la historia, y habla del pasaje de la “barbarie” a la globalización, nueva muestra de la referida complejidad:

Neuquén pasó de territorio bárbaro a provincia, después integró una región de desarrollo y ahora es un ‘espacio abierto’ (Colantuono 1995) cuya energía hidroeléctrica y petrolífera, mayormente, se exporta a precios internacionales gracias a empresas multinacionales [...] es decir, es ya un espacio ‘globalizado’ con posibilidades de ‘desprenderse’ del territorio nacional. (*I Jornadas*, 2010: 24)

Reseña

Por su parte, Margarita Garrido propone, en “Fantasmal presencia de la ausencia en la dramaturgia de Neuquén”, destacar el valor del teatro neuquino como máquina de la memoria (siguiendo el concepto propuesto por Marvin Carlson en *The Haunted Stage*) para recuperar el pasado y especialmente, en el eje intercultural, la presencia del indio, aspecto en el que resulta fundamental el aporte de la dramaturga y actriz de origen mapuche Luisa Calcumil. Garrido reproduce un fragmento de *Es bueno mirarse en la propia sombra* (1987), en el que lo mapuche se cruza conflictivamente con la herencia de la cultura occidental:

Y aprendí de los godos, de los visigodos, de los fenicios, de los egipcios [...] De Europa sobre todo [...] ¡Qué grande este Colón, que descubrió a los salvajes de los indios! [...] de pronto no... pues NADA. [sic] ¿No? Fuck you! UE UE UE UE, UE UE UE! (// *Jornadas*, 2011: 73)

Es celebrable que, junto a los trabajos de académicos, las actas incluyan páginas teóricas, testimoniales y/o analíticas de los mismos artistas del teatro de Neuquén, quienes se refieren a sus poéticas, procesos de trabajo y condiciones de producción. Con acierto, los organizadores de estas Jornadas reconocen la figura del artista–investigador, el artista que produce pensamiento desde/en/ para la praxis teatral. En este sentido, estas actas son doblemente valiosas: por las sistematizaciones científicas de los académicos, por la Filosofía de la Praxis que despliega el pensamiento de los artistas. Así lo explicita Garrido en las “Palabras preliminares” del tercer encuentro anual, cuando celebra que participa “un equipo de investigación interdisciplinario, es decir, de investigadores y teatristas, de investigadores-teatristas y de teatristas-investigadores” (*III Jornadas*, 2012: 17). Y está claro que las Jornadas han ido creciendo en participación y productividad, si se observa el incremento en el número de páginas de las actas a través de los primeros cuatro años: 187,

Jorge Dubatti

295, 388 y 501 páginas, respectivamente. Entre los documentos más ponderables, se cuenta el rescate de “El teatro en el Neuquén”, texto inédito del dramaturgo Hugo Saccoccia, director de la Biblioteca Teatral Hueneý, de Zapala, escrito en 1989, manifestación de su profundo conocimiento de la cultura y la historia de su provincia.

En cuanto a las antologías, hacen accesibles textos dramáticos valiosos. En el volumen *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia. Cutral Có y Plaza Huincul (1934-2010)*, se dan a conocer *Buscando raíces, buscando petróleo* (1985), creación colectiva del Grupo de Teatro del Taller de Trabajo Cultural Aitue, y *Pueblos de fuego. Cutral Có y Plaza Huincul, dos pueblos, una historia* (2009) de Marisa Reyes, Beatriz Moreno, Raúl Seoane y Guillermo Haag. En la segunda antología, *La dramaturgia de Neuquén en el desafío*, se incluyen diversos textos, cuya multiplicidad de poéticas plantea un arco que incluye las recreaciones de la tradición clásica, la observación realista, la comedia y el teatro para niños: *Antigonía* (2004) de Alba Burgos, *La manzana de Troya* (2006) de Carina Boggan y Alba Burgos, *Edipo te vas...* (2010) de Alba Burgos y Carina Boggan, *Quimérico* (2010) de Horacio García, *Memorias de un largo adiós* (2007) de Jorge R. Otegui, *Kajfvkura. El valor de una historia inconclusa* (sic, 1998) de José “Chino” Bastidas, *Mi amigo Michay* (1970-1971) de Alicia Figueira de Murphy, *Monólogo de la aguada* (2008) y *Tupí Nambá y Orellana* (2010) de Lili Muñoz, *El león y nosotros* (2004) de Alejandro Flynn, *Gaspar ha vuelto* (1980), *El Gran Guiñol* (1984) y *Como diría Jaurétche* (2002) de Gerardo Pennini, *Café Patata* (2005) de Eduardo Gotthelf y Gerardo Pennini, *Una nunca sabe* (2007) de Paula Mayorga.

Los seis tomos realizan un aporte invaluable a las perspectivas teóricas y analíticas de la Literatura Comparada y el Teatro Comparado en cuanto a lo intranacional, lo transfronterizo, lo intercultural, lo internacional y lo interlingüístico, lo aborigen y lo global, desde la territorialidad norpatagónica. Por otra parte, proveen rica información sobre una realidad teatral poco conoci-

Reseña

da, en la que trabajan artistas del teatro de primer nivel. Estos volúmenes colocan a la Norpatagonia en la cartografía teatral: son una pieza fundamental más ganada al “puzzle” de la historia del teatro sudamericano, continental, iberoamericano, y por extensión mundial.

Jorge Dubatti

jorgeadubatti@hotmail.com
Universidad de Buenos Aires

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 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 co-editora de la colección de ensayos *Disobedient Practices: Textual Multiplicity in Medieval and Golden Age Spain* (Juan de la Cuesta, 2014). Sus trabajos también incluyen publicaciones sobre la historia de la traducción de la poesía de Shakespeare al español.

Lila Bujaldón de Esteves es Doctora en Letras, Profesora de Literatura Alemana y Austriaca en la Universidad Nacional de Cuyo y miembro de la Carrera del Investigador Científico del CONICET. Dirige el Centro de Literatura Comparada de la UN Cuyo y su publicación, el *Boletín de Literatura Comparada*. Ha sido presidenta de la Asociación Argentina de Germanistas (2006-2008) y de la Asociación Argentina de Literatura Comparada (2005-2007); actualmente es vicepresidente de la misma (2014-2016). 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.

Michael Dirschel recibió su título de Maestría en Literatura Británica y Norteamericana del Hunter College, City University of New York (CUNY), Estados Unidos, donde escribió una tesis sobre la simbología en William Blake. Actualmente es alumno doctoral en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad

Colaboradores de este número

Nacional de Cuyo y está escribiendo sobre la traducción y la recepción de *Ulysses* de James Joyce en Argentina. Sus campos de investigación incluyen el modernismo anglosajón, la literatura latinoamericana, James Joyce, William Blake, Jorge Luis Borges y la traducción literaria. Enseña traducción literaria y literatura en inglés en la Universidad del Aconcagua y trabaja como traductor.

Jorge Dubatti es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires y trabaja como Profesor Adjunto Regular a cargo de Historia del Teatro Universal (Carrera de Artes, UBA). Dirige el Proyecto de Investigación UBACyT “Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)”, coordina el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) en el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini y es fundador y director de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Entre sus numerosas publicaciones, figuran sus libros *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, *Del Centenario al Bicentenario: Dramaturgia. Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010* (encargo del Fondo Nacional de las Artes) y *Cien años de teatro argentino*, así como sus ediciones del teatro de Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Rafael Spregelburd, Daniel Veronese, Alejandro Urdapilleta y Alberto Vacarezza, entre otros.

Pilar Dussel es Licenciada en Historia, egresada de la FFyL de la Universidad Nacional de Cuyo. En la actualidad se desempeña como Profesora de Historia del Arte Argentino e Historia del Arte”, en dicha institución. Es miembro del Instituto de Historia Americana y Argentina y, en el marco de los estudios sobre Arte, Política y Sociedad, ha publicado artículos y capítulos de libro sobre imaginaria colonial cuyana, arte regional cuyano y arte argentino, entre los que se encuentran “Los Cristos en la imaginaria cuyana” (*Cuadernos de Historia del Arte*, 1997), “Salvino Spinnato y los murales de la Iglesia Nuestra Señora de la Carrodilla” (*Cuadernos de Historia del Arte*, 2010) y “Cuadernos de Historia del Arte, La publicación del instituto de Historia del Arte” (*Mendoza y su arte*

Colaboradores de este número

en la década del '60, frente a las vanguardias nacionales e internacionales, 2013). Participa de los Programas de Incentivos de la SeCTyP de la Universidad Nacional de Cuyo desde 1999 y, en la actualidad, forma parte del proyecto “Formación y consolidación del campo artístico en Mendoza (1900–1950)”.

María Verónica Elizondo Oviedo es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de San Juan, Máster en Literatura Comparada y Doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona. Actualmente, gracias a una beca postdoctoral del CONICET desarrolla su investigación “En busca del archivo perdido: mujeres y memoria en América Latina” en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Universidad de Buenos Aires. Sus trabajos de investigación versan sobre los estudios de género, la literatura latinoamericana y la literatura comparada, con especial atención al uso del archivo en textos literarios. Ha publicado artículos en medios nacionales e internacionales, entre los que se encuentran “El archivo como dispositivo de comunicación y memoria en el documental *El padre mío* de Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Juan Forch” (2015) y “Femicidio y exhumación del archivo en ‘Chicas Muertas’ de Selva Almada” (2016)

Leticia Hornos Weisz es Licenciada en Letras y Magíster en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana, por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (Uruguay). Ha investigado en el campo de la literatura en lengua alemana y sus vínculos con la cultura uruguaya (traducción literaria, recepción). Ha publicado numerosos artículos de divulgación en periódicos nacionales y en revistas internacionales.

Alfredo Luzi ha sido Profesor Titular de Literatura Italiana Contemporánea en la Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Macerata (Italia). Ha dictado Sociología de la Literatura,

Colaboradores de este número

Historia de la Lengua Italiana y Literatura Comparada. Actualmente es Director del Laboratorio de Literatura Italiana Contemporánea de la Escuela de Lengua y Cultura Italiana “Campus L’infinito” de Recanati. Es especialista en sociología de la literatura, poesía italiana contemporánea y literatura regional y de la emigración. Ha publicado estudios sobre Mario Luzi, Vittorio Sereni, Ugo Betti, Giacomo Leopardi, Libero Bigiaretti, Scipio Slataper, así como numerosos ensayos sobre autores y temas de crítica literaria y de literatura italiana de los siglos XIX y XX. Sus publicaciones más recientes incluyen “Dai ‘frammenti’ ai ‘fondamenti’. Il viaggio verso la metafisica nella poesia di Mario Luzi” (*Rivista di Letteratura Italiana*, 2014) y su edición de la antología de Plinio Acquabona *E, nude, leggerò altre scritture* (Milán, 2014).

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 tales como las teorías de la recepción, el exilio y las relaciones ítalo-argentinas. Entre sus últimas 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, scritture e imágenes* (Paraná: UADER, 2014).

Emilce Beatriz Würth es traductora pública nacional de alemán recibida en la Facultad de Lenguas de la Universidad de Córdoba. Actualmente se desempeña en la docencia del alemán como lengua extranjera en el *Goethe Zentrum Mendoza - Sociedad Goetheana* y como traductora pública.

ÍNDICE

EDITORIAL

Lila Bujaldón de Esteves 7

ARTÍCULOS

Acerca de la existencia de las “Literaturas del mundo”. [On the Existence of “World Literatures”.]

Ottmar Ette 11

En torno a la recepción de Kafka en el Río de la Plata: las traducciones de Mario Benedetti, Héctor Galmés y Jorge Luis Borges. [On the Reception of Kafka in the Río de la Plata Region: Translations by Mario Benedetti, Héctor Galmés, and Jorge Luis Borges.]

Leticia Hornos Weiz 41

Contrapunto entre literatura y cine en “Más estrellas que en el cielo (cortometraje)” de Alberto Fuguet. [Literature and cinema in “Más estrellas que en el cielo (Cortometraje)”, by Alberto Fuguet.]

María Verónica Elizondo Oviedo59

El buque y el avión, imágenes recurrentes en la Argentina del 2002. [The ship and the plane, two recurring images in 2002 Argentina.]

Pilar Dussel75

El mito de Baudelaire en Emilio Praga: Interferencias poéticas. [The Myth of Baudelaire in Emilio Praga: Poetic Interference.]

Alfredo Luzi,..... 93

ENTREVISTA

El comparatismo en la India, más allá de los márgenes occidentales. Entrevista a Anil Bhatti, Profesor Emérito de la Universidad Jawaharlal Nehru, Nueva Delhi, India.

Por Lila Bujaldón 119

Índice

RESEÑAS

Michael Dirschel. Marechal, Leopoldo. *Adam Buenosayres. A Novel*. Trad. y ed. de Norman Cheadle. Montreal: Mc-Gill-Queen's University Press, 2014. 699 pp. ISBN 978-0-7735-4309-6133

Jorge Dubatti. Margarita Garrido (dir.) *Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Universidad Nacional del Comahue, EDUCO: *Jornadas I*, 2010, 187 pp., ISBN 978-987-604-177-5; *Jornadas II*, 2011, 295 pp., ISBN 978-987-604-258-1; *Jornadas III*, 2012, 388, pp., ISBN 978-987-604-296-3; *Jornadas IV*, 2013, 501 pp., ISBN 978-987-604-361-8; *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia. Cutral Có y Plaza Huincol (1934-2010)*. Universidad Nacional del Comahue, EDUCO, 2011. 157 pp. ISBN 978-987-604-259-8; *La dramaturgia de Neuquén en el desafío*. Antología con estudio crítico. Universidad Nacional del Comahue, EDUCO, 2012. 496 pp. ISBN 978-987-604-295-6. 136

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO 143