


Artifara 23.2

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas



Monográfico:
Memorias en movimiento.
Objetos y literatura de la
migración ítalo-argentina
(1960-2020)

Coordinado por Silvia Cattoni y Emilia Perassi

2023

Fundador

Aldo Ruffinatto
Università degli Studi di Torino

Director

Guillermo Carrascón
Università degli Studi di Torino

Editor de Literatura española moderna y contemporánea

Secretaría de redacción

Carlo Basso, Università degli Studi di Torino
Vincenza Di Vita
Diego Vélez, Università degli Studi di Torino

Consejo de dirección

Roberta Alviti, Università degli Studi di Cassino
María Felisa Bermejo Calleja, Università degli Studi di Torino, **Editora de Lingüística y traductología**
Anna Boccuti, Università degli Studi di Torino, **Editora de Literatura Latinoamericana**
Alex Borio, Università degli Studi di Torino
Elena Errico, Università degli Studi di Genova
José Manuel Martín Morán, Università del Piemonte Orientale "Amedeo Avogadro"
Fernando Martínez de Carnero, Università di Roma La Sapienza
Elisabetta Paltrinieri, Università degli Studi di Torino, **Editora de Literatura Medieval**
Maria Consolata Pangallo, Università degli Studi di Torino
Maria Rosso, Università degli Studi di Milano
Iole Maria Caterina Scamuzzi, Università degli Studi di Torino
Selena Simonatti, Università degli Studi di Pisa

Asesores científicos

Rafael Bonilla Cerezo, Universidad de Córdoba
Bruno Camus, Universidad de Castilla La Mancha
Antonella Cancellier, Università degli Studi di Padova
Daniela Capra, Università di Modena e Reggio Emilia
Marco Cipolloni, Università di Roma La Sapienza
Francisco Estévez, Universidad de Málaga
David González Ramírez, Universidad de Jaén
Alberto Hernando García-Cervigón, Universidad Rey Juan Carlos
Vittoria Martinetto, Università degli Studi di Torino
Francisco José Martínez Morán
Marisa Elizabeth Martínez Pérsico, Università degli Studi Guglielmo Marconi
Carmen Morán Rodríguez, Universidad de Valladolid
Isabel Muguruza, Euskal Herriko Unibertsitatea, Vitoria-Gasteiz
Juan Ramón Muñoz Sánchez, Universidad de Jaén
Adela Presas, Universidad Autónoma de Madrid
Alfredo Rodríguez López Vázquez, Universidade da Coruña
Beatriz Sanz Alonso, Universidad de Valladolid





Artifara

Rivista di lingue e letterature
iberiche e latinoamericane

Artifara 23.2

agosto-dicembre 2023



ARTIFARA 23.2 (agosto-diciembre 2023)
ISSN: 1594-378X

Los artículos publicados en los Monográficos y en las secciones de Contributi/Contribuciones y de Editiones son seleccionados a través de un proceso anónimo de revisión doble entre pares. El elenco de revisores se puede consultar en el web de la revista <https://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/index>

Gli articoli pubblicati nei Monografici e nelle sezioni Contributi/Contribuciones e Editiones sono selezionati con sistema *doble blind peer review*. L'elenco dei revisori si può consultare nel sito della rivista <https://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/index>.

SIRIO@unito.it
Università di Torino



Esta obra está bajo [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Impaginazione: Guillermo de Busto

Copertina: Guillermo de Busto, sobre una imagen de *Los siete pecados capitales* (Invidia) de Jheronimus van Aken, llamado El Bosco

Índice

Monográfico: Memorias en movimiento

Objetos y literatura de la migración italo-argentina (1960-2020)

Coordinado por Silvia CATTONI y Emilia PERASSI

Silvia CATTONI, Emilia PERASSI	Memorias en movimiento. Objetos y literatura de la migración italo-argentina	pp. 9-13
Fernanda BRAVO HERRERA	Instrumentos musicales en textos de 'e(in)migración': memorias, identidades y migraciones	pp. 15-34
Margherita CANNAVACCIUOLO	Del juego al desajuste: caminos de ida y vuelta en <i>La caracola</i> de Graciela Batticuore	pp. 35-45
Camilla CATTARULLA	El baúl del migrante: funciones, simbologías y metáforas de un contenedor en movimiento	pp. 47-55
Silvia CATTONI, Ángeles GERBALDO	Memoria material: objetos biográficos en la narrativa de Roberto Raschella	pp. 57-66
Adriana Cristina CROLLA	Objetos de la inmigración en archivos literarios e institucionales de la Pampa Gringa argentina	pp. 67-84
Stefania DI CARLO	De bandoneones y frigoríficos: objetos de memoria e identidad en la literatura migrante italo-argentina	pp. 85-100
Bibiana EGUÍA	Héctor Bianciotti: La busca del jardín, el patrimonio de la llanura y el ritual de la maga	pp. 101-111
Simone FERRARI	Volverse instantáneas: la dimensión emocional de la fotografía en <i>Il fioraio di Perón</i> (2009) de Alberto Prunetti	pp. 113-126
Alfonsina LÓPEZ	Gorras grébanas, cuchillos gauchos: atuendo y símbolos de la identidad nacional en <i>Hacer la América</i> de Pedro Orgambide	pp. 127-148
Ilaria MAGNANI	Equipaje, memoria, identidad	pp. 149-160
Massimo PALMIERI	La mesa y el baúl: los objetos de la memoria íntima en la narrativa de migración	pp. 161-169
Susanna REGAZZONI	El sostén de la esperanza. Un baúl en <i>Luz de las crueles provincias</i> de Héctor Tizón	pp. 171-178
Francisco SALARIS BANEGAS	Uso, memoria, desorden: modalidades de los objetos en <i>Santo oficio de la memoria</i> de Mempo Giardinelli y en <i>Mudanzas</i> de Hebe Uhart	pp. 179-188
Silvana SERAFIN	Los objetos y la literatura migrante en la Argentina del siglo XXI: <i>Amores calabreses</i> de Nora Mazziotti y <i>Los sorrentinos</i> de Virginia Higa	pp. 189-201
Sandra LORENZANO	La palabra entrecortada	pp. 203-206

Contribuciones

Virginia SCIUTTO	¡Le agarró la tanada! Fraseología e(in)migrante en el Río de la Plata	pp. 209-228
Angela MORO	De <i>El vado</i> (1948) a <i>Le nuvole non sono passate</i> (1957). Prácticas de reescrituras y traducciones en la obra de R. J Sender	pp. 229-252

Xiaozhou ZHOU	Las imágenes dinámicas de Roma y de Diocleciano en <i>Lo fingido verdadero</i> , de Lope de Vega	pp. 253-266
Adrián J. SÁEZ	“Adios, amigos”: una nota sobre la despedida del <i>Persiles</i>	pp. 267-275
Ronald CAMPOS LÓPEZ	Las filiaciones cancioneril castellana y petrarquista de las “Coplas” (1574) de Domingo Jiménez	pp. 277-308
Maria Consolata PANGALLO	Viudas vengativas: de la tragedia de Drusilla a la comedia de Ruperta	pp. 309-321
Gabriella CAMBOSU	Las dos versiones de <i>La tierra de Alvargonzález</i>	pp. 323-332

Marginalia

Veronica DI PASQUALE	Alfonso Zamorano Aguilar, <i>La gramaticalización del español en el Perú del siglo XIX</i> , 2022	pp. iii-vi
María Pilar PANERO GARCÍA	Carlos Junquera Rubio, <i>Cachuelas de sangre y muerte en el Amazonas</i> , 2022	pp. vii-xi
Veronica ORAZI	Yolanda García Serrano, Juan Carlos Rubio, <i>Musica per Hitler</i> , studio e traduzione di Enrico Di Pastena, 2022	pp. xiii-xv
Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ	Luis Alberto de Cuenca, <i>El hacha y la rosa</i> , edición de Adrián J. Sáez, 2020	pp. xvii-xix



Artifara

Rivista di
iberiche

Monográfico:

Memorias en movimiento

Objetos y literatura de la migración ítalo-
argentina (1960-2020)

Coordinado por Silvia Cattoni y Emilia Perassi

Memorias en movimiento. Objetos y literatura de la migración ítalo-argentina (1960-2020)

SILVIA CATTONI

Universidad Nacional de Córdoba

EMILIA PERASSI

Università di Torino



INTRODUCCIÓN

El presente dossier se inscribe en el contexto de las investigaciones del *Núcleo de estudios contemporáneos de Literaturas migrantes* (NECLIM), un grupo de estudios integrado originalmente por investigadoras e investigadores vinculados a las áreas de Literatura Latinoamericana del Departamento de Humanidades de la Università degli Studi di Torino y al área de Literaturas Europeas Comparadas de la Escuela de Letras de Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. En el centro de sus intereses, está el estudio de la literatura en contextos de desplazamientos, exilios, diásporas y migraciones. NECLIM destaca entre sus principales objetivos el desarrollo de investigaciones dedicadas a la relación entre literatura y migración, y, priorizando un enfoque comparatista, orienta su estudio a esta relación en contextos modernos y contemporáneos desde perspectivas transversales y transdisciplinarias. La constitución de este núcleo surgió a partir de una serie de proyectos de investigación en el área de las literaturas de la migración. Las actividades desarrolladas por el núcleo cuentan con la participación de investigadoras e investigadores de universidades italianas y argentinas, como así también de alumnas y alumnos de grado y de posgrado.

Este dossier constituye una deriva teórica de uno de los proyectos desarrollados en el marco del NECLIM, denominado *Imaginario ítalo-argentino. Diccionario de autoras y autores (1960-2022)*. Su hipótesis principal propone la existencia de un imaginario simbólico compartido y originado por los procesos migratorios entre Italia y Argentina. Las entradas del Diccionario, por un lado, darán cuenta de la consistencia de un corpus abundante y en constante expansión, organizándolo a través del criterio taxonómico que caracteriza a todo diccionario; por el otro, pretenden catalogar las imágenes, símbolos y motivos recurrentes que constelan el corpus, acudiendo a las herramientas metodológicas proporcionadas por los estudios de Gilbert Durand, Juan Eduardo Cirlot y Gaston Bachelard. El tema histórico en el que se encuadra este diccionario es el de la migración, en particular el proceso migratorio italiano hacia la Argentina y el flujo inverso que llevó a un número importante de argentinos, descendientes de italianos, a retomar el viaje a Italia. En ambos casos para reconstruir orígenes e identidades reconfiguradas por las vivencias transnacionales. Una suerte de dinámica circular que permite pensar en un flujo de personas, pero también en un flujo cultural que, puesto en movimiento, comienza a configurarse, resignificarse y constituir determinada simbología en el campo literario.

La confección de un Diccionario que recupera los textos literarios dedicados al tema de la migración ítalo-argentina pretende abordar un objeto de estudio todavía no sistematizado en su conjunto para así codificar, unificar, ordenar e interpretar el imaginario literario de textos relevantes de ambas literaturas, correspondientes al período 1960-2020. De esta manera el Diccionario, como fuente de investigación, ayuda a comprender un poco más, y a responder algunas preguntas específicas del campo de la literatura migrante, por ejemplo: ¿De qué modo y en qué medida la literatura simboliza la experiencia existencial de la migración? ¿Cuáles son



Silvia CATTONI, Emilia PERASSI, "Memorias en movimiento. Objetos y literatura de la migración ítalo-argentina (1960-2020)", *Artifara* 23.2 (2023) Monográfico, pp. 9- 13.

Recibido el 01/12/2023 ✦ Aceptado el 01/12/2023

los temas que orientan la literatura migrante? ¿En qué medida la experiencia personal se transforma en una escritura del yo a la vez individual y colectiva? ¿Cómo opera la experiencia traumática del destierro en los procesos de simbolización? ¿Qué nuevas poéticas plurilingües surgen a partir del contacto lingüístico y cultural que supone la migración?

Así, el Diccionario en cuanto proyecto general de recopilación y catalogación, da lugar a una serie de reflexiones temáticas que organizan la cuestión teórica de la migración. En esta oportunidad presentamos un conjunto de artículos que reflexionan sobre el valor que cobran los objetos en la épica del migrante. A partir de un corpus determinado de literatura migrante, proponemos una indagación específica sobre el significado de la cultura material en los procesos migratorios entre Italia y Argentina.

En el estudio del desplazamiento de una tierra a otra no solo cobra relevancia la movilidad de las personas, sino también la de los objetos que las acompañan. Más allá de su valor de uso o estético, los objetos dan cuenta de un lugar que quedó atrás y por ello cumplen en la vida de las personas un papel destacado. Esta interrelación entre sujetos y objetos, mediada la mayoría de las veces por la emocionalidad, permite distinguir una serie de artículos que hacen foco en el poder evocativo de los objetos y el vínculo que estos posibilitan con la tierra y las personas que quedaron del “otro lado”. En tanto marcas materiales del presente que aseguran la relación con el pasado, los objetos son reservorios de memoria, que, en el caso de los sujetos migrantes, ayudan a estabilizar la identidad luego del trauma del desarraigo.

Así, por ejemplo, en “Instrumentos musicales en textos de ‘e(in)migración’: memorias, identidades y mediaciones”, desde un enfoque que prioriza los estudios de literatura comparada orientados a la imagología, Fernanda Elisa Bravo Herrera se detiene en el valor de la representación y el significado que asumen los instrumentos musicales, en tanto dadores de identidad, en un conjunto de novelas: *Bianchetto. La Patria del trabajo* (1896) de Adolfo Saldías, *Buenos augurios* (1986), *Diario de ilusiones y naufragios* (1996) de María Angélica Scotti y *El laúd y la guerra* (1995) de Martina Gusberti. En “De bandoneones y frigoríficos: objetos de memoria e identidad en la literatura migrante italo-argentina”, Stefania Di Carlo aborda dos obras de la literatura de migración, *Tango alla fine del mondo* (2013) de Diego Cugia y *Mar de Olvido* (1992) de Rubén Tizziani, para indagar sobre el sentido de los objetos y su vínculo con la identidad, un tema, por cierto, relevante en la cultura material de los migrantes. Ambos textos expresan originales relaciones entre el bandoneón y la carne, que derivan en la reflexión sobre el modo en el que estos objetos ingresan a la vida de los personajes y modifican favorablemente sus existencias.

Ilaria Magnani nos ofrece un interesante texto titulado “Equipaje, memoria, identidad”, resultado de la indagación crítica de un corpus de novelas argentinas e italianas que abordan el tema de la migración. Textos de Antonio Dal Masetto, Maristella Svampa y Vanni Blengino ejemplifican, a través del estudio del valor atribuido a los elementos materiales en tanto reservorios de memoria e identidad, su permanencia en la literatura de migración y el valor simbólico que asumen en ella. La autora analiza la función objetual, estrictamente instrumental, que tienen los objetos en el momento de la partida, para resaltar en el análisis cómo los años cargan a esos mismos elementos de un valor más profundo. La investigadora advierte la relevancia, por un lado, de los elementos materiales que acompañan a los inmigrantes en su traslado a América y, por otro, de aquellos que silencian este aspecto. En cuanto al primer grupo, se incluyen –más allá de las diferentes tipologías textuales– las obras de Dal Masetto y Blengino, mientras que en el segundo se encuentra la narración de Svampa.

En “La mesa y el baúl. Los objetos de la memoria íntima en la narrativa de migración”, Massimo Palmieri estudia el valor simbólico de los objetos, específicamente del baúl y de la mesa en dos escritores migrantes que, apelando a las poéticas del plurilingüismo, escriben su obra en una lengua ajena: Adrián Bravi y Massimiliano Mariotti. La reflexión pone de relieve el valor evocativo que estos objetos adquieren en el marco de una lengua y una geografía

nueva. En el contexto de creación, que surge del desplazamiento lingüístico y geográfico, los objetos analizados marcan un valioso índice de identidad y destacan la importancia de la memoria en los procesos de pasaje que estos escritores llevan adelante.

En “Uso, memoria, desorden: modalidades de los objetos en *Santo oficio de la memoria* de Mempo Giardinelli y en *Mudanzas* de Hebe Uhart”, Francisco Salaris Banegas, siguiendo los pasos de Proust, Perec y Benjamin, reflexiona sobre los objetos de uso, de memoria y de desorden en las novelas argentinas de migración: *Santo Oficio de la Memoria* de Mempo Giardinelli y *Mudanzas* de Hebe Uhart. A partir de su clasificación, los objetos le permiten al autor del artículo una sistematización que logra poner en evidencia las imbricaciones particulares que surgen en los textos entre pasado y presente, y entre las generaciones migrantes y las generaciones ya asentadas. Mientras que en la novela de Giardinelli se muestra la objetualización permanente de los recuerdos, en el texto de Uhart se exhiben las formas en las que las nuevas generaciones muestran su desconcierto ante los objetos de memoria del pasado familiar.

Silvana Serafin, en “Los objetos y la literatura migrante en la Argentina del siglo XXI: *Amores calabreses* de Nora Mazziotti y *Los sorrentinos* de Virginia Higa”, destaca el valor evocador que la cultura material alcanza en obras representativas como la de Nora Mazziotti (2016) y la de Virginia Higa (2018). Mediante el poder evocador que tienen los objetos y su importancia en las relaciones entre Argentina e Italia en la narrativa de migración, la autora explora el espacio de la casa como pequeño museo o archivo familiar, cuyos componentes permiten la conexión privada con el pasado, con la historia de la familia y, en un sentido más amplio, con la evolución social.

En un ensayo que se detiene en la narrativa de Roberto Raschella, “Memoria material: objetos biográficos en la narrativa de Roberto Raschella”, Silvia Cattoni y Ángeles Gerbaldo destacan el doble plano de materialidad presente en la trilogía *Diálogos de los patios rojos, Si hubiéramos vivido aquí* (1998) y *La follia utopistica* (2015) del escritor italo-argentino Roberto Raschella. Tomando las reflexiones críticas que el escritor realiza en relación con su propia condición de sujeto escindido, el análisis aborda dos planos de materialidad que ofrece el texto. En un primer momento las autoras analizan la materialidad simbólica de la lengua misma en su registro fónico y gráfico, para luego detenerse en el análisis de los objetos que habitan el universo raschelliano. A partir de la categoría de objeto biográfico que propone Morin, las autoras abordan las operaciones de nominalización que esa lengua hace posible y el valor simbólico que esos objetos asumen en los textos.

En todos los casos los objetos en su “muda materialidad” pueden decir mucho de las personas que los poseen, completan su subjetividad y otorgan densidad a sus emociones y afectos. El texto de Margherita Cannavacciuolo, titulado “Del juego al desajuste: caminos de ida y vuelta en *La caracola* de Graciela Batticuore”, aborda con precisión crítica la novela *La Caracola* (2021), segunda entrega de una trilogía que se inicia con *Marea* (2019). Con un encuadre teórico que sigue las propuestas de Francalanci, Douglas y Winnicot, la autora destaca la importancia de objetos como el alfiler y la silla, para ofrecer significativas metáforas de la inmigración, y aludir así al dolor y al desarraigo que este proceso comporta en el sujeto. En relación con ello, acierta en señalar que mientras el primer objeto es utilizado lúdicamente como instrumento médico que se clava en el cuerpo de las muñecas y sirve para representar la metáfora de la herida abierta que se aloja en la subjetividad de todo migrante, el balanceo de la silla representa el movimiento propio de la oscilación característica de todo expatriado.

Por su parte, Camilla Cattarulla, en el artículo “El baúl del migrante: funciones, simbologías y metáforas de un contenedor en movimiento”, indaga en el significado del baúl, un objeto paradigmático en la gesta migrante de sectores sociales relativamente acomodados. En una serie de textos literarios de autores como Edmondo De Amicis, Hector Tizón, Vanni Blengino y Antonio dal Masetto, con un pertinente enfoque teórico que recorre reflexiones críticas de

Franzina, Appadurai y Bodei, devela las funciones simbólicas y metafóricas del baúl, en tanto objeto de la migración, para destacar su valor de archivo y su presencia en el paisaje social de las clases más acomodadas de la migración italiana en Argentina posterior a la Segunda Guerra Mundial.

En el artículo “Héctor Bianciotti: *La busca del jardín*, el patrimonio de la llanura y el ritual de la maga”, Bibiana Eguía nos muestra la función de los objetos a partir del regreso del protagonista a la casa familiar en la llanura argentina. El análisis muestra la presencia de objetos de uso que, insertos en la cotidianeidad de la casa, revisten fines prácticos. Sin embargo, dentro de este universo material importa destacar los objetos vinculados con la naturaleza y el jardín, que posibilitan la rememoración de una gesta que en sus orígenes ofrece una herencia rica y compleja. La jardinera rota de la abuela, por ejemplo, que el protagonista coloca en un plano superior, casi estético por su cualidad evocadora.

Original es la propuesta que Simone Ferrari realiza en “Volverse instantáneas: la dimensión emocional de la fotografía en *Il fioraio di Perón* (2009) de Alberto Prunetti”. El autor reflexiona sobre las funciones semióticas, narrativas y simbólicas que tiene la fotografía en la novela. Partiendo de los aportes de Roland Barthes, destaca, a través de un análisis detallado y pormenorizado, la fotografía como materialidad que, funcional a las ritualidades de la memoria, permite actualizar la ausencia y mitigar, de este modo, el dolor de la distancia que toda migración supone. El ensayo evidencia, mediante el análisis hermenéutico de la imagen, el complejo entramado de determinadas elecciones semióticas, trayectorias interpretativas y procesos de solemnización del ícono, vinculados con la fotografía.

En “Gorras grébanas, cuchillos gauchos: atuendo y símbolos de la identidad nacional en *Hacer la América* de Pedro Orgambide”, Alfonsina López presenta, a través de su estudio de la novela de Orgambide, cómo un anclaje material en el flujo temporal ayuda en la configuración de un imaginario individual y social. Siguiendo esta línea, desarrollada oportunamente por Hallbwachs y retomada por Perassi y Reati en estudios sucesivos, la autora muestra cómo la vestimenta permite reconstruir la experiencia de los inmigrantes italianos que desembarcan en Buenos Aires y, a partir de ello, la creación de identidades individuales y colectivas. Así, la gorra del inmigrante frente al cuchillo del criollo pone en evidencia rasgos de culturas que se enfrentan en un entramado mixto que reacciona ante la otredad.

Por su parte, Susanna Regazzoni, en “El sostén de la esperanza. Un baúl en *Luz de las crueles provincias* de Héctor Tizón”, se detiene en el valor que adquiere el baúl en tanto objeto de uso y memoria en uno de los personajes de la novela del autor jujeño. El baúl, objeto que acompaña el desplazamiento del hijo del matrimonio de migrantes italianos que se desplazan desde Buenos Aires hacia el norte del país, funciona como una sinécdoque de la historia, porque su presencia desencadena reflexiones, recuerdos y emociones, como así también la decepción de las expectativas frustradas.

Adriana Cristina Crolla, en el marco de una serie de indagaciones teóricas en relación con la experiencia migratoria italiana en la “Pampa Gringa”, presenta un valioso material extraído de registros literarios y de un fondo documental recientemente descubierto, *Èl Fieul Èd Gianduja* - Arvista piemontésa de la Federación Argentina de Asociaciones Piemontesas de la República Argentina (FAPA). Rico en imágenes, este material permite tomar contacto con la pluralidad de objetos que acompañaron la odisea migratoria y el proceso de inserción de los italianos en la nueva tierra. El artículo titulado “Objetos de la inmigración en archivos literarios e institucionales de la Pampa Gringa argentina” aporta una valiosa colección de imágenes de gran valor documental que contribuyen al conocimiento de la cultura material del grupo migrante de la pampa santafesina.

El dossier concluye con un epílogo, *La palabra entrecortada*, de Sandra Lorenzano. Se trata de un texto autobiográfico que rememora poéticamente su propia condición de persona escindida. En el texto entrelaza la experiencia migrante de sus antepasados y su propia

condición de exiliada contemporánea. Migración y exilio son los aspectos que signan el carácter de la vida mutilada a la que hace referencia este texto. A partir de la imagen que ofrece una fotografía familiar, de la ilusión de realidad especular creada por este objeto material, la autora trae al presente el recuerdo de Mamina, la niña del moño blanco y sus “cajas de recuerdos” con sus objetos de memoria que posibilitan el viaje por el pasado familiar. En ese viaje de memoria que sigue el ritmo lento y fragmentado del recuerdo, la autora se reconoce heredera de un linaje nómada en el que las lenguas se vinculan y se rompen. La herencia interrumpida de una lengua rota que inscribe su materialidad en el cuerpo que muestra su balbuceo.

El conjunto de los artículos, entonces, propone un panorama extenso y variado de análisis, en el que se combinan objetos de estudio heterogéneos, diferentes perspectivas teóricas y múltiples propuestas sobre el significado y la relevancia de los objetos migrantes. Objetos casi siempre nimios, y por eso destinados a pasar desapercibidos hasta cuando no volvamos a pensarlos con esa mirada prismática que Simmel, Benjamin o Baudrillard, entre otros, ya nos habían enseñado, es decir, como campo de materialidades e inmaterialidades entretrejidas, en el que el uso concreto se completa en gesto afectivo que recupera ausencias, quiebres, emociones olvidadas.

Los artículos reunidos convergen en señalar la naturaleza metamórfica de estos objetos errantes entre realidades internas y externas, operadores de memoria, biografemas que nos dicen del entramado en muchos casos irresoluble entre las personas y las cosas. Focalizar la atención en este entramado supone profundizar en el fenómeno migratorio y su proyección literaria desde la perspectiva de una cotidianidad que prolifera en significados a menudo escondidos bajo la silenciosa dureza de la vida migrante. En un mundo en que la migración continúa alterando –cada vez con más violencia– la vida de los individuos, las lecturas que ofrecemos permitirán encontrar claves para seguir reflexionando sobre la suma riqueza y complejidad del patrimonio vivencial de los que se mueven entre mundos para buscar hogar.



Instrumentos musicales en textos de 'e(in)migración': memorias, identidades y mediaciones

FERNANDA ELISA BRAVO HERRERA
Universidad de Buenos Aires - CONICET

Resumen:

El propósito de este trabajo es analizar, desde el comparatismo y la imagología, las representaciones de los diferentes instrumentos musicales que se encuentran en una selección de textos significativos en los que se inscribe el fenómeno de la 'e(in)migración' italiana a la Argentina. Algunas de las obras abordadas son: *Bianchetto. La Patria del trabajo* (1896) de Adolfo Saldías, *Buenos augurios* (1986), *Diario de ilusiones y naufragios* (1996) de María Angélica Scotti y *El laúd y la guerra* (1995) de Martina Gusberti. Se espera reconstruir, por una parte, los valores socioculturales e identitarios manifiestos a través de la música y, por otra, las articulaciones de la música con las comunidades de inmigrantes.

Palabras clave: música, instrumentos musicales, inmigración, identidades, imaginario.

Abstract:

Lo scopo di questo lavoro è quello di analizzare, dal comparatismo e dall'imagologia, le rappresentazioni dei diversi strumenti musicali che si trovano in una selezione di testi rappresentativi in cui è iscritto il fenomeno della 'e(in)migrazione' italiana verso l'Argentina. Alcune delle opere studiate sono: *Bianchetto. La Patria del trabajo* (1896) di Adolfo Saldías, *Buenos augurios* (1986), *Diario de ilusiones y naufragios* (1996) di María Angélica Scotti ed *El laúd y la guerra* (1995) di Martina Gusberti. Si prevede di ricostruire, da un lato, i valori socioculturali e identitari manifestati attraverso la musica e, dall'altro, le articolazioni della musica con le comunità di immigrati.

Parole chiave: musica, strumenti musicali, immigrazione, identità, immaginario.

Abstract:

The purpose of this work is to analyze, from comparatism and imagology, the representations of the different musical instruments found in a selection of representative texts in which the phenomenon of Italian 'e(in)migration' to Argentina is inscribed. Some of the works discussed are: *Bianchetto. La Patria del trabajo* (1896) by Adolfo Saldías, *Buenos augurios* (1986), *Diario de ilusiones y naufragios* (1996) by María Angélica Scotti and *El laúd y la guerra* (1995) by Martina Gusberti. It is expected to reconstruct, on the one hand, the sociocultural and identity values manifested through music and, on the other, the articulations of music with immigrant communities.

Keywords: music, musical instruments, immigration, identities, imaginary.



LOS OBJETOS EN LOS PROCESOS 'E(IN)MIGRATORIOS'

Los procesos 'e(in)migratorios'¹ implican reacomodamientos culturales intergeneracionales en los que se articulan tanto los diferentes lenguajes, textos y códigos que sostienen diversas narraciones de reconfiguraciones identitarias, como lo no dicho sobre los desplazamientos y sus múltiples derivaciones.

Los objetos, especialmente aquellos cotidianos, asumen valores representativos, que condensan y remiten a experiencias vivenciales y hermenéuticas, es decir que operan como signos de un gran tejido histórico-social de representaciones identitarias, de pertenencia y de memoria colectiva e individual. Las representaciones y valencias semánticas de los objetos determinan una dinámica discursiva que puede leerse no solamente como el soporte para una contextualización o como un entramado de referencias, sino también como necesarias inscripciones de una dinámica identitaria, densa de interpelaciones, convocatorias y renegociaciones. Pueden, entonces, concebirse como signos y símbolos cuya estratificación semántica requiere de una lectura atenta a las múltiples referencias intersemióticas e intertextuales. Además, en cuanto entidades sónicas o semióticas permiten asociar una imagen o una serie de estas a un concepto, sentimiento o núcleo narrativo con referencias cronotópicas. Los objetos pueden interpretarse como signos no intencionales, pero también como signos convencionales de comunicación, esto es, creados o asumidos intencionalmente para la comunicación. Son, en síntesis, huellas e indicios que caracterizan una situación, una actividad, una temporalidad situada y sustituir, en forma translativa, diferentes sintagmas culturales que remiten a historias, memorias y pertenencias.

Por esto es posible leer a los objetos como complejos signos culturales, con sus códigos, valores y referencias, que establecen interrelaciones y operan como índices en un entramado socio-cultural mayor. Es pertinente, pues, establecer una continuidad entre los objetos y los signos lingüísticos, en cuanto "pueden ser interpretados, además, en su función denotativa, o bien en sus posibles connotaciones metafóricas o su conexión con posibles redes simbólicas presentes en el conjunto del texto" (Estébanez Calderón, 2016: 1208). Esta posibilidad interpretativa y de comunicabilidad permite que los objetos sean concebidos como partes constitutivas de un patrimonio cultural tangible e intangible y que, por su carga semántica y evocativa, relaten y transfieran saberes y memoria.

Durante los procesos migratorios, la conservación y el traslado de algunos objetos, que acompañan a los 'e(in)migrantes' desde la tierra de origen a la de destino, les otorgan una dimensión estratificada de valencias que se agregan a las originales, complejizando su valor cultural por el plus evocativo. A los usos cotidianos y extraordinarios a los que los objetos están originalmente destinados se les añade el valor que se crea y articula por su permanencia y preservación aun en los desplazamientos. Los objetos funcionan, en estos casos, como anclas de un mundo que se ha abandonado pero que se busca mantener, transmitir, salvar, custodiar, para conservar raíces, usos y memorias. La continuidad y permanencia de los objetos determina la inalterabilidad de ciertas esferas y prácticas, fundamentalmente en la reproducción de una organización social a partir de un proceso de cualificación, interpelación, reconocimiento y sometimiento, como define Göran Therborn (1999). En este sentido, los objetos operan como entidades que permiten la articulación de dicho proceso y, como las ideologías, "qualify subjects by telling them, relating them to" (Therborn, 1999: 18).

¹ El concepto 'e(in)migratorio' se ha acuñado para señalar en un único término la complejidad de los desplazamientos migratorios, comprendidos como procesos poliédricos, intergeneracionales y dialécticos en los que se articulan y tensionan múltiples voces, sujetos, espacios, tiempos, memorias, culturas, perspectivas e ideologías. Este concepto permite el abordaje comparatista de producción perteneciente a diferentes espacios geoculturales y perspectivas que comprenden la instancia de la emigración y de la inmigración (Bravo Herrera, 2002; 2015: 33-34).

En cuanto elementos constitutivos de un patrimonio cultural que se preserva en los desplazamientos, funcionan como entes que sostienen gestos y contribuyen a (re)construir una “patria fantasma”, un hogar imaginario emplazado en la añoranza. Revelan, entonces, prácticas y costumbres, saberes transmitidos generacionalmente, soportes culturales plenos de historia y momentos de felicidad que muestran diferentes cuestiones, como señala Marc Augé, esto es, “l’identità singolare, il rapporto con gli altri, con lo spazio e il tempo – in altre parole, con la costituzione simbolica dell’essere umano” (Augé, 2017: 13). Operan, en consecuencia, como disparadores de una mitología personal y colectiva, apoyada en la cotidianeidad o en lo extra-ordinario, que procuran repetir gestos y acciones, desplazando tiempos y espacios. Los elementos colaboran en la elaboración de la nostalgia que puede ser restauradora o reflexiva, como propone Svetlana Boym:



La restauradora hace hincapié en el *nostos*, e intenta acometer una reconstrucción transhistórica del hogar perdido. La nostalgia reflexiva se desarrolla gracias a la *algia*, a la propia añoranza, y retrasa el regreso al hogar –melancólica, irónica y desesperadamente-. La nostalgia restauradora no se considera a sí misma nostalgia, sino verdad y tradición. (Boym, 2015: 19)²

La conservación de algunos objetos puede significar, además de la voluntad de preservación, una actitud defensiva frente a la concientización de la imposibilidad del regreso, es decir, un intento de recrear una resistencia frente al desarraigo y una aceptación del desplazamiento, de la nueva identidad en una frontera, de una pertenencia múltiple y caleidoscópica. En el espacio privado e íntimo del hogar operan como elementos constitutivos de rituales familiares y comunitarios con los cuales se procura superar y engañar el extrañamiento y el sentimiento de extranjería. De este modo, “las habitaciones atestadas de recuerdos no son altares de la infelicidad, sino más bien lugares de comunicación y conversación” (Boym, 2015: 440). Hay, por lo tanto, en el nuevo territorio, una reinención de los espacios conocidos y propios a partir de la inclusión de objetos de pertenencia que funcionan como deícticos de un tiempo y un espacio habitables y ya habitados. Así, puede ser extensiva a toda condición de inmigración la observación de Boym sobre los exiliados soviéticos:

Cada una de las colecciones que se encuentran en los apartamentos de los inmigrantes es al mismo tiempo una biografía fragmentaria de las personas que los habitan y un escaparate de la memoria colectiva. Las estanterías son escenarios donde se representan experiencias íntimas. (2015: 438)

La presencia de objetos, entonces, no puede definirse como caótica o insólita, pues resulta de un proceso de selección con el cual se construye un relato identitario y de pertenencia, en un lenguaje con códigos y signos propios que, a su vez, se articulan con el tiempo y asumen, a través de este, diferentes valencias. Para comprender los desplazamientos que también sufren los objetos en los nuevos espacios y en el pasaje intergeneracional es importante considerar, además de los procesos de readaptación, la relación que asumen con el tiempo, tal como explica Francesco Orlando:

Il tempo consuma le cose e le distrugge, vi produce guasti e le riduce inservibili, le porta fuori moda e le fa abbandonare; il tempo rende le cose care all’abitudine e comode al maneggiamento, presta loro tenerezza come ricordi e autorità come modelli, vi imprime il pregio della rarità e il prestigio dell’antichità. [...] Il tempo logora o nobilita, logora e nobilita le cose; e di fatto una cosa può sia essere *troppo*

² Cursivas en el original.

logorata dal tempo per venirne ancora nobilitata, che esserlo ancora *troppo poco* all'identico fine. (2015: 14)³

El tiempo, de esta manera, contribuye a declinar a los objetos en la narración con la cual se construye la patria imaginaria de los 'e(in)migrantes'. En este gesto se inscribe una forma de decir el exilio y de conjurar o aceptar la imposibilidad del regreso.

'E(IN)MIGRACIÓN', MÚSICA E INSTRUMENTOS MUSICALES: REPRESENTACIONES EN EL IMAGINARIO Y EN LA LITERATURA

Dionisio Petriella remarcó la importancia de la música en la comunidad de inmigrantes italianos en Argentina y la identificó como una de las actividades más calificadas en que se destacaron muchos de sus miembros, tanto en el ámbito de la docencia como en el de la composición (1979: 95).

No obstante la centralidad de la música en la cultura italiana, Roberto Leydi en 1983, en ocasión de la muestra "Gli strumenti della musica popolare in Italia"⁴, señaló el desinterés hacia los instrumentos musicales en general, especialmente en los estudios especializados musicológicos, sobre todo etnomusicológicos, y solicitó una mayor atención tanto en lo específico de la materia como parte de la promoción cultural. Al respecto afirmó:

Tutti sappiamo quale scarsa attenzione abbiano fino ad oggi suscitato, nei cultori italiani di problemi musicali, gli strumenti, sia dal punto di vista storico e morfologico che da quello della prassi musicale. [...] Se modesto è stato l'interesse per gli strumenti legati alla storia della musica colta, trascurabile è stata l'attenzione per gli strumenti connessi alla musica di tradizione popolare. (2020: XI)

Pese a este descuido en los estudios, la presencia de los instrumentos musicales en la cultura italiana y como parte del patrimonio de los 'e(in)migrantes' es fundamental y su representación en diferentes textos literarios inscribe el valor que asumen en los desplazamientos como objetos portadores de una identidad, de una pertenencia y de una memoria. Su estudio y apreciación requiere, por ello, atender sus múltiples aspectos, en cuanto son objetos complejos, "nei quali si sommano aspetti costruttivi, funzionali, acustici, musicali, comunicativi, formali, estetici, simbolici" (Guizzi, 2020: XXIII). Por otra parte, el estudio de las imágenes que representan instrumentos musicales en el arte permite comprender las relaciones que se establecieron a lo largo de la historia entre las formas de los instrumentos, como objetos, y la función que tenían, como productores de música, o sea, sus diferentes lenguajes. El conocimiento limitado de los instrumentos musicales por medio de tratados y libros, según Emanuel Winteritz puede mejorarse con la documentación visiva a través de la iconografía y de la iconología musicales, pues "prescindono dal significato dell'intera opera d'arte, ma studiano le immagini, o ogni altra forma di raffigurazione visiva che possa fornire un'effettiva informazione sulla storia della musica" (2020: 11). Importante también, para su abordaje como soporte "documental", es el trabajo de rastreo y análisis en textos literarios y testimoniales (cartas, memorias, diarios). Respecto a las representaciones de los instrumentos musicales o a las referencias a la música en los textos literarios, estas operan como índices socio-culturales, a veces con valencia simbólica, de una pertenencia identitaria. No son necesariamente textos musicales en los cuales se imita a la música, ante "la insuficiencia del lenguaje como medio de expresión, el funcionamiento de la consciencia humana, la captación del flujo de pensamiento

³ Cursivas en el original.

⁴ La muestra ha sido realizada en Venecia, Anguera, Bolonia, Milán, Castelfidardo y Roma, de marzo de 1983 a diciembre de 1984 (Leydi y Guizzi, 1984).

mediante patrones y procesos dotados de una lógica poco convencional” (Guijarro Lasheras, 2023: 18), sino textos literarios que entrecruzan imágenes, discursos, referencias indispensables para narrar o hacer accesible un mundo. Sin embargo, es oportuno recordar que la música y la literatura son artes cercanas, cuyas relaciones son estudiadas sobre todo en el ámbito anglosajón y alemán (Guijarro Lasheras, 2023: 49-53).

La naturaleza de los instrumentos musicales es doble, porque son bienes manufacturados construidos por el hombre que poseen un valor material, pero en cuanto producen música tienen un valor inmaterial. La función de los objetos o instrumentos musicales, a través de la producción de sonidos que el hombre no podría obtener sin ellos, es expresiva y comunicativa, pues, como afirma Fabio Guizzi, “gli strumenti sono attrezzi insostituibili e capaci di un apporto fondamentale nell’arricchimento e nella diversificazione delle capacità comunicative dell’uomo” (2020: XIX). Aparte, cada instrumento musical, en su singularidad y en el contexto específico, “contribuisce ad arricchire in modo specializzato e insostituibile il paesaggio sonoro e l’orizzonte culturale, apportandovi, oltre che inedite sonorità, nuove potenzialità comunicative e nuovi significati simbolici” (Guizzi, 2020: XIX). Los instrumentos musicales son indicadores históricos y culturales, que operan en cuanto testimonios de un horizonte social, no solamente en sus formas visibles como objetos tangibles y materiales, sino también como canales de comunicación musical, de un lenguaje intangible e inmaterial. El lenguaje y la música de cada instrumento articulan textos que conforman una particular expresión y un patrimonio cultural propio e identificadorio. Al respecto, Guizzi sostiene que los instrumentos musicales

costituiscono un prezioso scrigno di significati pluristratificati, in cui si conservano una parte non trascurabile delle idee sulla musica e sul suo ruolo, tracce consistenti dello specifico linguaggio in cui essa è praticata, del suo rapporto con gli uomini di cui essa è espressione, quale patrimonio di un gruppo, o degli abitanti di un’area geografica, o di uno o più ceti sociali. (2020: XXI)

Las representaciones de los instrumentos musicales en los textos literarios remiten a ese patrimonio con significados pluriestratificados que componen una particular gramática con sus normas culturales, sus ritos y las referencias a un sistema y a una comunidad de pertenencia. Sus nombres remiten también a “complessi itinerari semantici, a volte contraddittori e a volte anche sorprendenti, che per lo più si sviluppano in modo spiccatamente autonomo” (Guizzi, 2020: XXVII).

La música, por su parte, conforma un lenguaje con significados y códigos, que remite a un espacio identitario y, como los instrumentos musicales, puede ser tematizada en los textos literarios y apelar a un universo de afectos y emociones, de “esperienza di relazione in perenne evoluzione” (Mussida, 2022: 35). Existen, más allá de la relación temática o de la conformación del motivo, traducciones agonísticas o reinterpretaciones de la literatura a través de la música, que realiza “una trasformazione analitica” (Berio, 2006: 38). Para esto, como afirma Elisabetta Abignente, “il dialogo tra letteratura e musica deve dunque avvenire non seguendo un pedissequo tentativo di imitazione, ma mettendo in gioco una vera e propria sfida rappresentativa” (2014: 177).

En relación con los desplazamientos ‘e(in)migratorios’, la música –especialmente las canciones de emigración italiana– constituye un territorio rico para abordar este fenómeno (Pujol, 1989). Sin embargo, como sostiene Emilio Franzina, existe un “vuoto documentario che in parte [...] verrà a stento colmato da una miriade di testimonanze giornalistiche, letterarie e autobiografiche coeve [...] e, molto più tardi, grazie alle tecniche dell’inchiesta orale e dell’intervista” (2009: 537). La oralidad y el carácter popular de estas producciones provocó el desinterés por parte de muchos sectores, entre ellos el intelectual contemporáneo, y cierta marginalidad en la circulación no obstante su popularidad. En los textos de las canciones se inscribe

un complejo imaginario que representa el desplazamiento en sus diversas instancias. Son varias las imágenes y representaciones, constantes y estratificadas, que sostienen una memoria popular hecha de motivos simples, pero densos de significados (Bertelli, 2014). El repertorio de los cantos de los emigrantes comprendía tarantelas, *stornelli*, improvisaciones, rimas, *strambotti*, baladas y canciones narrativas que daban cuenta de sus vivencias, retomando las tradiciones musicales de proveniencia. Como sostiene Roberto Leydi, los emigrantes cantaron canciones referidas a su experiencia, “ma, ovviamente, cantarono di tutto, attingendo al loro repertorio d’origine e poi a quelli delle città e dei paesi in cui si trovarono a vivere” (2019: 123). De esta manera, es posible vincular con el fenómeno de la ‘e(in)migración’ canciones y otras piezas musicales no estrictamente de carácter tradicional y oral. Estas canciones, como señaló Leydi, “contribuiscono a comporre il quadro culturale di un fenomeno che in sé ha comportato, socialmente, l’incontro e lo scontro fra livelli sociali, etnici, linguistici, economici e culturali differenti” (2019: 124). Las proveniencias regionales marcan las diferencias musicales de las canciones, que se manifiestan en los registros dialectales y estilísticos. Así, en el norte de Italia predominaba el canto épico-lírico o narrativo y en el sur, un canto lírico monostrófico (Marino, 2015). Sin embargo, esta diferenciación “comincia a trovare stilemi musicali e repertori comuni negli ultimi due secoli con le vicissitudini belliche, la costituzione dell’esercito nazionale che costringe alle «migrazioni» militari e, soprattutto, con il movimento migratorio interno, stagionale e non” (Marino, 2015: 90). Como señala Franzina, se produjo una “contaminazione culturale e canora” (2023: 273) en la que participaron, como lo testimonian fuentes autobiográficas, “strumenti musicali d’uso corrente nelle campagne italiane” (Franzina, 2023: 273).

Dentro de los objetos que contribuyeron a sostener la difusión de la música, de las canciones durante el proceso ‘e(in)migratorio’, además de los instrumentos musicales que los mismos ‘e(in)migrantes’ transportaron consigo, es importante mencionar las revistas musicales y los discos de pasta que permitieron divulgar dichas producciones. Entre estas, por ejemplo, la canción “Mamma mia dammi cento lire” (Menichini, 2014), y especialmente las de “autor”, que podían tener un repertorio “romántico-evasivo” o “social de protesta” (Savona y Straniero, 1976: 7). Franzina describe y enumera detalladamente los instrumentos musicales que los emigrantes transportaban durante el viaje, mostrando la variedad de los diferentes registros musicales y proveniencias regionales. En la diversidad de los instrumentos que Franzina presenta es posible identificar sus sonoridades, características y tipologías, esto es, sus vinculaciones con profesiones y territorios, sus específicas morfologías (idiófonos, membranófonos, cordófonos, aerófonos, mecánicos) y sus mecanismos (instrumentos de cuerda, de viento, de percusión)⁵:

Fra i bagagli, i bauli e le valigie dei partenti s’intravedono o si immaginano imbarcati, assieme alle immancabili chitarre e a molti mandolini, numerosi altri strumenti. Umili e poco ingombranti il più delle volte (zampognette, campanelle, fischietti, triccheballacche, triangoli, traccole, raganelle, tamburelli, armoniche a bocca ecc.), ma non di rado anche di valore qualificante come flauti, trombe, pive, zampogne, ghi-ronde, violini, armoniche e fisarmoniche, organetti ecc., essi son destinati a dar prova di sé nei paesi di arrivo dove infatti li ritroveremo alle origini di tante avventure e di alcune dimenticate carriere individuali d’italiani naturalizzati o anche solo votati al ritorno in patria nel segno d’una straordinaria mescolanza di generi e di esperienze musicali. (2009: 554-555)

⁵ Para el estudio de la gramática de la música, de la teoría, las formas y los instrumentos musicales, un texto fundamental en el espacio de la musicología es el del crítico y maestro Ottó Károlyi (1965), quien parte del concepto de la música como arte y ciencia.

En *Sull'Oceano* de Edmondo De Amicis, en la descripción de los emigrantes que embarcan, incluye “dei suonatori d'arpa e di violino della Basilicata e dell'Abruzzo” (1890: 33) y la cercanía del desembarco está marcada por la música y el canto. Así se escuchaban “trilli acuti in falsetto, come li fanno i popolani dell'alta Italia, in fondo a ogni strofa di canzonetta” (1890: 342) y la música de “pifferi e di zampogne” (1890: 342).

Es también significativo el espacio de la ópera y del melodrama vinculado con la inmigración, como estudia Aníbal Enrique Cetrangolo (2015; 2018) en el ámbito argentino, porque, entre otras cuestiones, contribuye en la construcción de identificaciones colectivas. En lo específico, la ópera ha sido “elemento particularmente sensible a los cambios sociales” (Cetrangolo, 2015: 17) y “testimonio de las conductas de los migrantes y de quienes los recibieron” (Cetrangolo, 2015: 17). Otro espacio musical importante, en relación con la comunidad de 'e(in)migrantes' y con las tradiciones que conservaban, es el de las bandas de música que, en Argentina, son “luogo aggregativo, ma anche di rivalsa quando la comunità percepisce l'aggressione dei locali” (Cetrangolo, 2018: 94). Las bandas, de pequeñas dimensiones, se encargaban de ejecutar repertorios populares amplios en varios instrumentos, lo que demostraba la “ricchezza delle tradizioni regionali” (Pistacchi, 2014: 1197).

En una publicidad de instrumentos musicales de la Casa Restano en Buenos Aires, que salió en *La Patria degli italiani* en 1880 y que reproduce Cetrangolo en su libro *Dentro e fuori il teatro* (2018: 97), es posible ver la variedad de los mismos, lo que evidencia la cualificada formación musical de los inmigrantes italianos en Argentina, especialmente en Buenos Aires. Sobre esta publicidad, Cetrangolo observa que este periódico resulta la “miglior vetrina per fare pubblicità tra gli italiani” (2018: 96) y ofrece datos sobre la familia Restano, originaria de Génova y conformada por músicos de prestigiosa formación. Y agrega que “nei giornali del 1880 è possibile vedere un'impressionante pubblicità degli strumenti musicali venduti da Restano. Stupisce, quell'immagine, la gran varietà di ottoni di banda che i Restano importavano da una delle più importanti fabbriche europee, la Pelitti” (2018: 97). En el *Diccionario Biográfico Italo-Argentino* (Petriella y Sosa Miatello, 1976), entre los ejecutantes, como señala Petriella, hubo “64 músicos que se han distinguido en el sector piano, órgano y clavicémbalo; 82 en los instrumentos de cuerda (violín, violoncelo, arpa, viola, mandolín, guitarra, etc.); 27 en los instrumentos de viento (flauta, clarinete, etc.)” (Petriella, 1979: 95). Respecto al negocio de instrumentos de música Restano, en el ya citado *Diccionario*, Petriella y Sosa Miatello consignan que el genovés Antonio Restano, que había emigrado a Argentina en 1835 aproximadamente, maestro de música de Manuelita Rosas y Lucio V. Mansilla, fundó su casa musical a fines de 1850 en la calle Suipacha 50 de la ciudad de Buenos Aires. Diez años más tarde, dicho negocio fue ampliado por su hijo Juan Bautista, convirtiéndose en una de las más importantes casas de música de Argentina en su tiempo.

En el catálogo del Museo Nazionale Emigrazione Italiana, a cargo de Alessandro Nicosia y Lorenzo Prencipe, se indica que las calles y los circos operaron como circuitos de entretenimiento popular, vinculados con la emigración, en los cuales la música era indispensable. En este catálogo se hace referencia a “fisarmoniche, organetti e mandolini” (2009: 386) como instrumentos típicos de los 'e(in)migrantes', que “allietavano le riunioni nei circoli italiani, soprattutto nei giorni di festa” (2009: 386). A propósito de estos instrumentos musicales, se señala que “qualcuno ne fece un mestiere, dando vita allo stereotipo dell'italiano suonatore ambulante” (2009: 386). En *Sull'Oceano*, Edmondo De Amicis, al describir el flujo de emigrantes que forman parte de la nave *Il Galileo*, “L'Italia a bordo”, afirmó que entre esos trabajadores, la mayor parte pequeños artesanos y campesinos, alguno, “come accade spesso, avrebbe forse un giorno smesso la zappa per fare il suonatore ambulante” (De Amicis, 1890: 33).

Los documentos fotográficos resultan sumamente valiosos para identificar los instrumentos musicales y la presentación de los músicos ambulantes. En *Sogni e fagotti. Immagini, parole e canti degli emigranti italiani*, editado por Maria Rosaria Ostuni y Gian Antonio Stella, se

reproducen algunas fotografías que muestran a dos “scimmianti”, uno de los cuales tiene un organito, un hombre orquesta que toca cuatro instrumentos al menos, entre los cuales la mayoría son de percusión y uno de viento, y un “orsante” que tiene una pandereta en la mano. En este mismo volumen, en la sección correspondiente a las caricaturas que representan desde la xenofobia y los estereotipos a los inmigrantes, especialmente en Estados Unidos, la presencia de instrumentos musicales ejecutados por ambulantes construye una imagen rígida identitaria, en la cual el instrumento musical se vuelve objeto de identificación y de caracterización. Así, en estas caricaturas son constantes los organitos siempre acompañados por monitos. La música es vista negativamente, sin armonía, y el oficio está inscripto en el ámbito de la estafa y de la marginalidad. De esta manera, en una de las caricaturas (de *Fudge*, 27 de mayo de 1882), un caballero elegante se tapa las orejas mientras pasa delante de un hombre mal vestido que toca un organito y la didascalía que la acompaña dice: “È un’era di macchine infernali, ma questa è la peggiore di tutte” (2006: 114). En otra caricatura (de *Philadelphia Enquirer*, 12 de abril de 1891), aparece representado el jefe del gobierno italiano, Antonio Starabba, marqués di Rudini, como un músico ambulante que toca un organito, mientras en sustitución del monito se encuentra el rey Umberto que vende maníes (2006: 115). En una caricatura de *Leslie’s Weekly* del 18 de enero de 1873 se dispone una serie de imágenes que remite a los inmigrantes italianos y que está compuesta por un arpa, un organito, una caja para lustrar zapatos, un envase con maní, un tamborcito y un monito. La didascalía, que explicita el estereotipo a través de la reunión de esos objetos, entre los cuales dos son instrumentos musicales, señala escuetamente y con ironía: “Regali di Natale, ideali per i nostri immigrati italiani appena arrivati” (2006: 118). Bruna Bianchi, en su estudio sobre la emigración infantil, señala que en las compañías de músicos (“suonatori”) y comediantes participaban menores de edad y que “alla fine del secolo i suonatori d’organetto erano i più noti fanciulli lavoratori d’Europa” (2009: 355), la mayor parte sometidos a maltratos y vagabundeo. Establece, además, las vinculaciones entre los instrumentos musicales y la explotación infantil: “l’organetto a manovella sostituì l’arpa e la zampogna, incoraggiò lo sfruttamento dei bambini, e mentre tra i padroni diminuivano coloro che avevano qualche nozione musicale, l’età dei ragazzi, ormai adibiti solo alla questua, tendeva ad abbassarsi” (2009: 356). Ostuni y Stella (2006) indican que los pequeños emigrantes italianos no solo acompañaban a sus padres en los viajes, sino que en algunos casos extremos eran incluso “alquilados” por un período o “vendidos” como trabajadores y Francesca Rampinelli (2000) estudia los casos de abuso y de abandono de la infancia en el período coincidente con los procesos de emigración de masa que se verificaron en Italia a fines del Siglo XIX. En 1868 Giuseppe Guerzoni denunció el tráfico de niños y la emigración forzada en *La tratta dei fanciulli. Pagine del problema sociale in Italia*, libro-denuncia que es un punto clave en la historia italiana y precedió a la “Ley Guerzoni - Contra el tráfico de niños”, del 1903, promovida por este periodista y escritor garibaldino. En los textos literarios esta situación de los pequeños emigrantes es presentada, mixturando la denuncia social con la fantasía, en las novelas de Paolo Lorenzini (Collodi Nipote). En *Avventure di Chifellino* (1902) el pequeño príncipe Chifellino es obligado, a causa de unos estafadores, a vestirse de “scimmiotto” y a trabajar en espectáculos musicales, como forma última de degradación antes del rescate moral y social.

La identificación de la música ambulante con la degradación social y la marginalidad, que responde a estereotipos xenófobos, se revierte en la novela *Bianchetto. La Patria del trabajo* de Adolfo Saldías, publicada en 1896. En este texto la música y la capacidad de tocar un instrumento musical funcionan como vía de rescate moral y afectivo y como motor de inclusión social. El protagonista, cuando era un pequeño huérfano en Génova, obligado a trabajar y a pasar penurias, conoce “dos viajeros españoles, guitarristas y cantores de afición, quienes desde su habitación deleitaban á los parroquianos con aires y canciones de un sabor especialísimo

para los extranjeros” (Saldías, 1896: 3)⁶. Bianchetto pronto hace amistad con estos españoles, quienes todas las mañanas le enseñan unas canciones y a tocar la guitarra, le dan consejos de vida y, antes de embarcar para Argentina, le regalan una guitarra. El entusiasmo de Bianchetto por este instrumento musical es fuerte desde el inicio:

Bianchetto era infaltable á la lección. Los españoles estaban encantados del adelanto de su discípulo, quien, á su voz suavísima, atimbrada y de inflexiones sorprendentes en un niño, unía una retentiva singular para imitar el método, la gracia, la pasión ó el tono especial de sus buenos profesores. Á los cuatro meses de lecciones diarias, y muchas muy largas, según el humor y el tiempo de que disponían los españoles, Bianchetto se había asimilado casi todo el repertorio de canciones que le habían enseñado. (Saldías, 1896: 5-6)

La guitarra y el canto resultan, entonces, un motivo de crecimiento, de afianzamiento del niño, un rescate tras la orfandad y la pobreza, un lazo de amistad con figuras paternas que le introducen el deseo de emigrar y buscar una tierra más generosa, la potencialidad de independencia, como le anuncia uno de los españoles: “tienes una voz adorable y la intención bastante para que tu canto entre por los ojos de quien te oiga. Ya puedes asegurarte tu pan, hasta que en tu camino se te abra un horizonte más vasto” (Saldías, 1896: 6). América, definida como “una espléndida promesa que se brinda á los hombres de todas las latitudes” (Saldías, 1896: 7), es elegida por Bianchetto como tierra de promisión, y así sigue el consejo de emigrar que le dan los españoles. La utopía de América, entonces, se modeliza en contrapunto con la música, a través del canto y la guitarra. El consejo que Bianchetto recibe, como principio de vida, está indisolublemente unido a la música, sea como metáfora, sea como práctica:

Canta, Bianchetto, canta siempre, y cuando sepas lo que es la libertad, reserva para ella tus mejores acentos, tus endechas más armoniosas; así, si alguna vez la pierdes, tendrás la íntima satisfacción de haberla acompañado con tu sentimiento generoso. [...] Ya sabes, Bianchetto, lo que es América [...] y, en sabiéndolo, ya no te queda más que aceptar esta guitarra como recuerdo de tu aprendizaje con nosotros. Tómalala, y si alguna vez te marchas á América, dirígete á Buenos Aires, adonde nos dirigimos.

Bianchetto estrechó contra su pecho la guitarra que le alargaba el caballero, y al día siguiente acompañó á los viajeros hasta el embarcadero. (Saldías, 1896: 8-9)

La afición y el talento de Bianchetto con la guitarra son notados enseguida por otros huéspedes del Hotel de Sestri Ponente, adonde había conocido a los españoles, cuando el niño, “en la terraza de la playa, se sentó en la orilla del mar y empezó á cantar unas peteneras” (Saldías, 1896: 10). Con su talento gana no solamente dinero, sino también la simpatía de muchos que lo escuchan, especialmente de una joven a la cual se acerca afectivamente en un modo especial. A medida que va avanzando, se reafirma el vínculo con la música, pues “en su guitarra y en su garganta estaba toda su esperanza” (Saldías, 1896: 38) y expresaba sus estados de ánimo y sus emociones. Así, mientras tocaba, podía cambiar “bruscamente el preludeo” (Saldías, 1896: 47) y “cantar una endecha cuyos acentos quejumbrosos cuadraban con la situación de su espíritu” (Saldías, 1896: 47). Ya en América, la guitarra lo acompaña, y en ese nuevo mundo los descubrimientos están vinculados inicialmente con la música. De este modo, cuando viaja en un tranvía por la ciudad de Buenos Aires, camino a La Boca, barrio emblemático de la comunidad italiana, especialmente genovesa, la guitarra pareciera asumir sentimientos humanos y Bianchetto expresarse a través de ella, aun sin tocarla. Es la música la que lo estimula en los descubrimientos y en el desplazarse por esa ciudad nueva:

⁶ Las citas siguen la ortografía de los textos en las ediciones utilizadas.

Al subir al tranvía sonaron los acordes de la banda de música de un batallón de infantería. La música y los soldados provocaron las primeras exclamaciones del muchacho. Pero también provocaron su enojo, porque olvidándose de su guitarra, uno que subió al tranvía tropezó con ella y le imprimió un ¡ay! quejumbroso. Bianchetto atrajo á sí su guitarra, y en compensación de este mal paso, empezó á recorrer mentalmente sus canciones, á medida que el vehículo avanzaba por la hilera interminable de casas vetustas y desaseadas de la calle de Defensa.

Pero Bianchetto agotó el recuerdo de sus canciones antes que terminase esa calle, más larga que cuantas él había visto. (Saldías, 1896: 90-91)

Ya en el barrio de La Boca, la identificación de la italianidad pasa a través de la música como lenguaje de pertenencia y de expresión cultural que define a una nación, a una comunidad. La descripción del espacio y de un territorio socializado por los “inmigrantes” desde la música, señala la centralidad de la misma, como agente caracterizador y determinante. Música y gastronomía se vuelven marcas de la comunidad italiana, con la mayor valorización positiva hacia la primera, por inscribirse en el múltiple espacio de felicidad, gratitud y arte. En esta presentación de los rasgos característicos de la comunidad italiana, se enumeran, a su vez, los instrumentos musicales más usuales y representativos, que funcionan como dispositivos para potenciar la expresividad y la parte emotiva-afectiva:

Las *trattorias* y bodegones convenientemente regados, despiden los tufos más ó menos gratos á los estómagos que no están repletos, y llaman á las gentes con las notas culminantes del genio italiano, esto es, con la música, que, aunque murga sea, algo agradable tiene siempre porque alguna manifestación artística arranca.

Pero sobre todo la música. En el interior de las casitas, en el pequeño vestíbulo sobre la calle, en el cordón de las calzadas, mujeres, hombres y niños con acordeones, violines ó flautas, cantan y ríen, terminando una canción para cantar otra: como si toda esa inmensa gente entonase diariamente, entre los últimos arreboles del crepúsculo, un himno de gracias al que propicia aquella bendita paz de la familia, aquella mesa, aquel pan... (Saldías, 1896: 108)⁷

En Argentina, Bianchetto continúa aprendiendo música, esta vez con el gaucho Correas, que tocaba acordes nuevos para él, muy diferentes de aquellos aprendidos con los españoles, por lo que el pequeño inmigrante “no le perdía de vista los dedos” (Saldías, 1896: 111). La emoción frente a la guitarra que toca nuevos acordes y melodías es profunda: “a él le llegaba al alma, y tanto que hasta le habían venido ganas de llorar” (Saldías, 1896: 111). La amistad de Bianchetto con Correas inicia con una conversación centrada en la música que preludia un contrapunto musical entre ambos. La comunicación a través de la música funciona como intercambio de saberes y como pacto que convertirá a Correas en maestro de Bianchetto hasta que este se convierta en un hombre. En ese diálogo es el lenguaje de la música de la guitarra el que permite el encuentro entre ambos, el conocimiento de espacios socio-culturales diferentes, el mutuo enriquecimiento, la mayor expresividad artística y emotiva, en otras palabras, la comunicación de la afectividad. Es de notar, además, que la forma de hablar de Bianchetto muestra una interlengua que Saldías inventa para demostrar el esfuerzo del pequeño inmigrante en hablar en español, aun cuando haya interferencias en italiano. Es a través de la música, de la guitarra, que Bianchetto puede expresarse sin estas limitaciones, en plenitud, en armonía, sin desgarraduras ni pérdidas:

-¿Te gusta la guitarra, muchacho?

⁷ Cursiva en el original.

- Questa guitarra é mía, replicó Bianchetto gozoso de iniciarse así ante ese maestro.
Gli caballieri spagnuoli m'anno insegnati molti canzoni.
-Ha, ha - vamos á ver si te han enseñado esta.
Y con acompañamiento pianísimo comenzó á cantar el crepúsculo de la Pampa en estos versos de Echeverría... (Saldías, 1896: 111-112)⁸

Cuando Bianchetto comienza a trabajar para Correas, ayudándolo en las tareas del campo, inicia un período de aprendizaje no solo de un oficio, sino también afectivo, pues se integra a la familia de su patrón y comienza a sentir el afecto que le faltó desde que quedó sin sus padres. En este aprendizaje, la música y el estudio de la guitarra cumplen un rol central como instrumento y medio de integración y de iniciación a una vida nueva, hacia el crecimiento y una educación plena, junto a la enseñanza de otras prácticas y valores:



Durante las siestas le hacían leer en castellano en un libro para niños que pertenecía á la hija. Le llamaban al seno del hogar cuando después de encerradas las ovejas Correas descolgaba la guitarra para enseñarle algunos aires y canciones que se sucedían hasta la hora de la cena. Y todavía al despedirse hasta la siguiente madrugada, le recomendaban que no se durmiese sin rezar el Padrenuestro. (Saldías, 1896: 126-127)

A lo largo de la novela, especialmente en momentos de tensión emotiva y de introspección, Bianchetto recurre a su guitarra para expresar sentimientos y estados de ánimo. Así, la música, a través de este instrumento, funciona como vía de catarsis y de comunicación en un lenguaje sin palabras, que puede decir más que tantas lenguas.

La música como lenguaje de comunicación y espacio de expresividad también se encuentra en la novela *Diario de ilusiones y naufragios* de María Angélica Scotti (1996), en estrecha relación con el momento del desplazamiento 'e(in)migratorio' y con el valor identitario positivo. En este texto funciona, además, como lenguaje afectivo extendido. Es a través de la música de su violín que Giacomo consigue el cariño de Puri y de su madre, Isabel. El viaje cruzando el océano es el lugar del encuentro, en donde se produce el enamoramiento y la formación de una nueva familia. La orfandad de Puri se transforma en cuanto Giacomo deviene Padrazo y acepta ser su padre. Durante el viaje, la música, ejecutada con diversos instrumentos que los emigrantes llevan consigo, logra crear lazos y ser espacio de comunicación, aliviar penas y esperas, hacer menos doloroso y pesado el viaje cruzando el Atlántico. Scotti describe la travesía y el enamoramiento bajo la presencia constante de la música, con la cual se señala tiempos y se crean espacios desconectados del trauma del exilio. El relato del viaje que reconstruye Puri está indisolublemente entramado con la música de los 'e(in)migrantes':

"Yo tocaba canzonetas especialmente para que alegraras allí adentro", añadía Padrazo, y a mí me gustaba creerlo, aunque algo me decía que esas canzonetas eran más destinadas a mamita, el objeto de su amor, que no a ese animalucho agazapado ahí abajo.

La música y las danzas abundaban en el barco. Algunos tocaban el acordeón, otros la flauta, y, por encima de la baraúnda, el violín diáfano de Padrazo. (Scotti, 1996: 12)

La alegría marca el viaje a través de la música, animando a los viajeros que en cubierta "batían palmas o reían" (Scotti, 1996: 12). El violín es, además, el interés constante y principal del inmigrante, mientras la precariedad laboral y los sucesivos cambios marcan su periplo por Argentina una vez que llegan a destino. Así lo describe la niña, en sus memorias, después de

⁸ Cursiva en el original.

mencionar los numerosos trabajos de su padrastro: “No eran aquéllas, salvo el violín, las ocupaciones que más atraían a Padrazo. Y por eso iba de uno en otro trabajo sin asentarse en ninguno” (Scotti, 1996: 17). Su instrumento musical resulta, entonces, definitorio de su personalidad, constante caracterial por sobre las variables contextuales y sociales que atraviesa. Dentro de los recuerdos del viaje en Argentina, la música y los diferentes instrumentos musicales que la niña escucha y rememora constituyen claves narrativas que se vinculan con cada uno de los espacios, tiempos y diferentes etapas que vive la familia. De esta manera, la ciudad de Rosario es recordada, entre otras cosas, por los “mendigos que tocaban el acordeón” (Scotti, 1996: 26) en la costa, por “un talabartero italiano que tocaba el arpa” (Scotti, 1996: 30). Sobre este último, agrega: “En las noches tibias de luna, Padrazo y él salían a la vereda y cada cual ejecutaba su instrumento. Era una fiesta escuchar, a cielo abierto, el temblor del arpa y los suspiros del violín, y el vecindario entero se sentaba afuera para disfrutarlo” (Scotti, 1996: 30). Entre las historias de inmigrantes que la niña escucha y anota en su cuaderno, identificándose con ellos, en cuanto también eran “gringos”, está la del conde austríaco que emigrando se transforma en un organillero. Esta historia, como las otras, sintetizan recorridos emigratorios que pueden ser leídos como núcleos narrativos de carácter popular y extensivos, aun en su extra-ordinariedad, a vivencias de gente “común”, que devienen arquetipos de un destino en América:

Érase un conde austríaco que perdió su fortuna y se vino a la América. Aquí fue albañil, cocinero, estibador y mercachifle. Al fin se hizo organillero, y era feliz prodigando su música a la gente. Un día se enteró de que estaba en el Rosario su antigua novia, mujer de fortuna como fuera él. Y empezó a tocar el organillo junto a su balcón, y todas eran bellas canciones de amor. Tan bellas que todas las muchachas del barrio se acercaban a ver y escuchar. Sólo la antigua novia nunca se asomó, y él suspiraba acordándose del pasado amor y sabiendo que ella jamás se dignaría mirar a un humilde musicante. (Scotti, 1996: 53)⁹

A medida que la situación económica se va estabilizando y la familia se consolida y crece con el nacimiento del primer hijo varón en Argentina, la música acompaña los momentos alegres, funcionando como elemento de socialización y de manifestación de sentimientos. Junto a los juegos, los juguetes, las conversaciones, se intensifican la presencia y la importancia de los cantos y de la música del violín o del fonógrafo. Es el momento más feliz de la familia:

A veces desenfundaba el violín y tocaba sus habituales canzonetas, sobre todo las más alegres. Por entonces, como los asuntos del barco marchaban muy bien (Padrazo ya tenía su nutrida colección de clientes ganados por su amigabilidad), se decidió a hacer algunas adquisiciones. Primero compró un fonógrafo. Era un aparato francés, marca Pathé, con bocina y a discos. Todos nos arremolinábamos para verlo. Padrazo daba vuelta el manubrio [...] Ponía a menudo la prodigiosa máquina parlante en la cubierta, bajo la toldilla, y el viento y el río se llenaban de valsés, polcas, schotis, habaneras o mazurcas.

[...]

Mamita, por su parte, se veía harto movediza y sonriente. Le dio por entonar sus viejos cantos de España, que no eran tan festivos pero sí bonitos. Yo misma, al oír tantos cantares –los de Padrazo, los de mamita, los de mis hermanas–, sentía ganas de cantar y bailar, pero no sabía cómo hacer ninguna de las cosas. (Scotti, 1996: 80-81)

El fallecimiento del hijo más pequeño, ahogado en el río por una tormenta, hace que la familia deje la navegación y la vida nómada y se establezca en tierra firme. La música es

⁹ Cursiva en el original.

abandonada por completo y el padre se dedica al trabajo rural, cuyo sonido está marcado por los enseres del oficio, que se transforman, en un desplazamiento doloroso, en “instrumentos musicales” de otra “música”, signada por el trabajo y ya no por la alegría. El tiempo se marca con el lento transcurrir y el sonido de un humilde instrumento: “A la caída del sol, se oía como una música, talán-talán, talán-talán, que eran los cencerros de los bueyes que arrastraban las carretas” (Scotti, 1996: 91-92). Después que el padre abandona la vida de campesino y comienza a trabajar como peluquero y barbero en la ciudad de Goya, debido a la insistencia de un cliente que le lleva un violín al negocio comienza de nuevo a tocarlo. Este gesto es una forma de retorno a la vida, tras el luto por la pérdida del hijito: “el regreso a la música fue, para él y para nosotras, como volver a las pequeñas felicidades. No, desde luego, a la Inmensa Dicha ni la Ancha Felicidad, que ya se habían extraviado para siempre en el laberinto de los tiempos” (Scotti, 1996: 103). El momento en el que Padrazo vuelve a la música es conmovedor y liberador, no obstante el dolor que continúa en la vida de la familia:

Una mañana, en el negocio, uno de los parroquianos, que era sastre, se apareció de improviso con un violín.

-A ver, don Santiago, si es tan buen violinista como peluquero -lo desafió tendiéndole el instrumento.

Padrazo se negó.

-No he vuelto a tocar desde ... -Y no se animó a decir más.

Los otros le insistían: “Toque”. “Una pieza nomás”. “Para darnos el gusto”.

Padrazo vaciló. Le pusieron en las manos el violín y él lo sostuvo con una delicadeza y un asombro como si fuera la primera vez. Y ya no pudo sustraerse.

Templó las cuerdas y poco a poco les arrancó una canción muy triste, tan triste que, cuando concluyó, se le agolparon las lágrimas en los ojos y tuvo que irse adentro de la casa para componerse. [...]

Entonces el sastre le dijo a Padrazo que, ya que se había reconciliado con la música, se lo regalaba. Que ese violín había pertenecido a su hijo, que había muerto años atrás, y que en su familia no había ningún otro que supiera tocar. Y así fue como la música retornó a nuestra casa. A partir de eso, Padrazo empezó a tocar para los amigos y algunos parroquianos. A veces lo llamaban de algún baile de familia o de la Sociedad Italiana, y él interpretaba vales como *Loca de amor* o *El pabellón de la rosa*. Fonógrafo no quiso tener más. Aunque más adelante se animó a comprarse una vicirola. Y otra cosa que aprendió fue el mandolín, un instrumento que estaba muy en boga y que a él lo cautivaba. A pesar del mucho trabajo en la peluquería, siempre hallaba ratos libres para tocar. (Scotti, 1996: 102-103)

Luego de cambiar oficio, aburriéndose de los trabajos apacibles y estanciales, Padrazo, quien desde siempre demostró interés y pasión por la aventura, decide emprender una vida nómada dedicada al espectáculo. Cada uno de los integrantes de la familia, según sus cualidades y afinidades, tenía a su cargo tareas particulares asignadas por los adultos que, sin embargo, para los niños eran vividas como travesuras. En los espectáculos nómades, la música, sea a través del canto o del violín, era central:

El plan era el siguiente: saldríamos en un carromato, en gira por los pueblos, llevando música y entretenimientos. Padrazo tocaría el violín y haría magia e ilusionismo, mamita aplicaría sus dones adivinatorios, América y Nautilia aportarían algún número de música o de danza y yo escribiría obritas para títeres que eran una parte medular del espectáculo. (Scotti, 1996: 122)

Aparte los roles de cada uno de los integrantes de la familia, el espectáculo cumplía una serie de pasos signados por la música: al inicio, el mandolín tocado por Padrazo daba inicio a

la obra mientras una de las hijas recaudaba el dinero de las entradas y el toque de corneta sonado por América, una de las hijas, anunciaba el número de prestidigitación (Scotti, 1996: 126); el violín, ejecutado por Padrazo, cerraba el acto de adivinación de la madre y la primera parte del espectáculo (Scotti, 1996: 127). Otra pieza breve, en la segunda parte del espectáculo, era protagonizada por América y Nautilia, quienes bailaban danzas españolas que la madre les había enseñado, “con mantones, abanicos y castañuelas” (Scotti, 1996: 128), acompañadas con la música de una mandolina tocada por el padre.

Un nuevo oficio de Padrazo, curioso siempre de las novedades, provoca que la familia cambie destino. Después de cuatro años de nomadismo se instalan en la ciudad de Paraná y abren un cinematógrafo en el que todos los integrantes de la familia colaboran. Nuevamente la música –el violín y la mandolina– tiene centralidad en el trabajo y en la vida cotidiana de esta familia marcada por el desplazamiento y por el movimiento en su más amplio sentido. Aquí la música sirve para acompañar las historias de las películas que se proyectan, como soporte del espectáculo, dando sonoridad y emotividad a las imágenes. Padrazo interpretaba con la música las historias de las películas y enseñaba a su hija la expresividad musical. De esta manera se evidencia cómo la música es sostén de otros textos con otros códigos y según un propio lenguaje:

Padrazo habitualmente tocaba el violín y en esto con frecuencia lo ayudaba América, que había aprendido a tocar la mandolina. Había que adaptar la pieza musical a la acción de cada película: suave si era una escena de amor, rápida si había un robo, una persecución o una batalla; festiva (o “allegro” como decía Padrazo) si la vista era cómica, o bien lenta, “andante”. (Scotti, 1996: 153)

En la novela *Buenos augurios* (1986), María Angélica Scotti reconstruye la historia de un pueblo gringo en la provincia de Santa Fe, siguiendo las vidas de sus habitantes. La música forma parte de la vida cotidiana y de las fiestas, marcando el paso del tiempo, los gustos y los sectores sociales de la colonia de italianos. Acompañando la centralidad de la música en la vida social de la colonia, como parte de la descripción de las costumbres, son constantes las citas y menciones de canciones populares, así como la enumeración de danzas e instrumentos. Entre los bailes son usuales polcas, rancheras, valeses, mazurcas, zambas, valsecitos, tangos, chotis; y entre los instrumentos, trompetas, verduleras, acordeones, pianos, bombos, clarinetes, violines.


En el primer capítulo, “El comienzo”, en el que se narra la fiesta por el aniversario de la fundación del pueblo, la celebración popular se acompaña con la música de una banda de once músicos, “todos con uniformes azules de botones dorados” (1986: 12). Se describe la participación entusiasmada de los colonos que llegaron al pueblo desde sus chacras y se dejan llevar por la música de la banda: “la gente sonríe, algunos acompañan la música con balanceos de cabeza, se escucha un batir de palmas” (1986: 12). La música de la banda recuerda a los colonos las fiestas y los bailes en Italia, por lo que funciona como una clave de activación de la memoria, además de motor de socialización y sostén de las celebraciones:

La parte más linda es cuando toca solo el clarinete. Las notas se elevan y se elevan y nunca terminan de salir de ese tubo mágico tan brillante como los botones del clarinetista. Y después lo siguen nueve trompetas y de a ratos el bombo y el aire se hace todo de música, la gente ríe y una pareja audaz da unos pasos de baile recordando sus viejos tiempos de Italia. Los demás aplauden contentos. (Scotti, 1986: 12)

La música es, pues, el elemento que reúne en las fiestas y que está presente tanto en los momentos cotidianos como en los extra-ordinarios. En las fiestas es infaltable el acordeón que inaugura los bailes y resulta característico en la comunidad piamontesa: “Un baile sin

acordeón no es baile. Y, si no, que lo digan todos esos piamonteses que están ahí aguardando” (Scotti, 1986: 14). La música de la verdulera puede unir, en la pausa del trabajo a colonos y criollos, a los trabajadores del campo, del ferrocarril y del pueblo (1986: 65); la del órgano, conferir magnificencia a la misa en celebraciones especiales (1986: 72); la de la victrola, ofrecer socialización y primeros encuentros tímidos entre los jóvenes en espacios privados, con las nuevas melodías y las modas musicales (1986: 114-117).

El progreso de la colonia San Mariano, escenario principal de la novela *Buenos augurios*, se mide por la educación musical de sus habitantes y por las posibilidades que tienen de acceder a la misma. Junto a los beneficios del ferrocarril, la presencia permanente de un médico inglés y la instalación de la luz eléctrica, el cambio principal está dado por la instrucción musical como indicio de que era “un pueblo con futuro” (Scotti, 1986: 88) abierto a la prosperidad general. Así se describe la instrucción musical que recibían los jóvenes de todas las proveniencias sociales de la colonia, con un elenco de instrumentos:



Aparte, una vez por semana viajaba hasta allí, procedente de Rafaela, un profesor de música, el maestro Orietta, para dar clases a los jóvenes del pueblo. Arnaldo, un hermano de Ernesto, lo mismo que José Chiarello y otros muchachos, se habían puesto a estudiar violín. Otros aprendían guitarra y unos cuantos, entre ellos una muchacha, hija del carpintero Macías, tocaban el piano. Eran como catorce los alumnos de música. San Mariano pronto tendría sus propios músicos, lo que era un signo más de progreso. (Scotti, 1986: 89)

La educación musical, en la novela *El laúd y la guerra* (1995) de Martina Gusberti, en cambio, conlleva una conciencia pacifista que permea desde la Gran Guerra y revive en el recuerdo de Luigi Gusberti, el padre de la autora y narradora, soldado de la Gran guerra y músico emigrado a Argentina que, ya anciano, decide visitar su tierra natal, acompañado por su hija. El único bagaje que había llevado consigo a la nueva tierra era la música y fue a través de la enseñanza que llevó una forma de progreso basada en el arte musical y en la paz. El regreso de Italia está signado por la música, como una cosecha de su transcurrir como maestro de música en Resistencia:

Aquella noche, en el aeropuerto de ese reducto gringo, ocurría algo insólito [...] Músicos, asidos a trompetas, clarines y tambores, enfundados en su uniforme, se acomodaban las gorras que el público les torcía al pasar. [...] Es que la comunidad se había dado cita para recibir a don Luigi, que regresaba de Italia. Amaban a ese hombre, llegado sesenta años atrás, munido de baúles lleno de instrumentos de banda. [...] Y bien, él vino con su música -único equipaje- y enseguida comenzó a enseñar. De allí en más, fue el germen de todas las instituciones musicales de la ciudad. (Gusberti, 1995: 241)

El bagaje cultural del inmigrante se desplaza, entonces, en el imaginario, pues ya no está conformado por instrumentos útiles para el trabajo en el campo, sino por instrumentos musicales. Se trata de un colono que trabaja con la música, como queda evidente en el discurso que ofrece el intendente al recibir a don Luigi y que resulta un desplazamiento semántico del himno “La gran aventura”, compuesto por el mismo Luigi para celebrar la “gesta de gringos labriegos” (Gusberti, 1995: 244):

... a nuestras tierras, no trajo herramientas de labranza. Nos colonizó con arte, porque don Luigi sólo sabía de música, y con ella, transfiguró la vida de esta raza virgen. (Gusberti, 1995: 244)

La hija recuerda, durante el viaje por Italia, la trayectoria musical de su padre, que él mismo recogió en una carpeta que llevó a Italia, para compartir su historia con sus compatriotas (Gusberti, 1995: 63-64). La música es, pues, el 'baúl' que el 'e(in)migrante' lleva y que el soldado, terminada la guerra, recoge como 'botín de guerra' que lleva a su patria. Antes de dejar Innsbruck, Luigi lleva consigo un bulto "de proporciones considerables" (Gusberti, 1995: 225) conformado por "música escrita a mano" (Gusberti, 1995: 226), que constituye, según palabras del mismo Luigi, "un tesoro" (Gusberti, 1995: 226). En su viaje a Italia, además de recorrer un territorio signado en su memoria por la guerra, Luigi aprovecha para llegar hasta Milán y comprarse un violoncello (Gusberti, 1995: 70). Continúa, entonces, la voluntad de llevar consigo música, de una tierra a otra.

Es permanente, además, la vocación docente de Luigi que, en Italia, había enseñado a tocar el clarinete a su futuro cuñado y música a otros jóvenes mientras cortejaba a Teresina (Gusberti, 1995: 87) y durante la guerra a otros soldados con los cuales formó una banda:

... empezó justamente aquí, en Brescia, cuando mi hermana vino a visitarme, estando yo bajo filas, y me trajo el clarinete. Al principio lo usé sólo para mi solaz, pero después se me acercaron soldados que sabían algo de música y decidimos armar un conjunto. Les impartí clases con los instrumentos que se procuraron y bien pronto formamos una bandita. ¡La cara de sorpresa del capitán, cuando le hicimos escuchar la primera audición! Ahí nomás nos decretó oficialmente constituidos como banda de la Compañía. (Gusberti, 1995: 87-89)

En Argentina, Luigi enseña música a sus hijos. La narradora recuerda cómo se había empeñado su padre en que ella aprendiera a tocar el clarinete para poder integrarse "en la banda de música que él dirigía" (Gusberti, 1995: 27). Este plan, que es visto como un acto audaz ya que hasta entonces ninguna mujer había formado parte de una banda, es abandonado por decisión de la hija. Otro proyecto familiar de Luigi, concerniente a la música y a una variedad de instrumentos musicales a cargo de los diferentes miembros, era la fundación de un conservatorio de música:

Toda nuestra familia fundaría un conservatorio de música. Papá iba a enseñar instrumentos de banda; mi hermano el saxo, yo el piano, mamá canto, y mis dos hermanitas aportarían sus berridos. Al principio nos pareció una idea magistral, y hasta hicimos algunas tertulias para tratar el tema; cómo organizarlo, contratar un profesor de violín para que fuera más completo, ¡hasta teníamos pensado el local! Pero el plan se fue diluyendo, no sé bien por qué. (Gusberti, 1995: 28)

Otras novelas en la que la música y la inmigración se entrecruzan, relatando "una historia imaginaria aunque inspirada por hechos reales" (Zapata, 2013: 363) son *El secreto de Puccini. Una historia de pasión, traición, ópera y muerte* (2013) de Marcelo Zapata y Puccini. *La biografía americana* (2019) de Liliana Bellone, que giran alrededor de la figura de Michele Puccini, hermano menor del compositor Giacomo, que emigró a Argentina, a la provincia de Jujuy, en donde enseñó música (canto, piano, solfeo y armonía). Durante su estadía en Jujuy, además de tocar el órgano en la iglesia San Francisco durante la misa de los domingos (Bellone, 2019: 35) y de dar "clases particulares de italiano y piano a un grupo de niñas y señoritas", daba clases a los hijos de su compatriota Battista Campassi, "con mucho gusto, sin cobrar nada, pues era un deber con sus compatriotas y sobre todo porque enseñar música a señoritas tan bellas y distinguidas, resultaba un placer" (Bellone, 2019: 34). De esta forma, en estas biografías imaginarias, la música resulta un elemento de cohesión y de estructuración identitaria en la comunidad de inmigrantes italianos. Es de notar que junto al italiano es la música el patrimonio cultural que se transmite y se enseña, y ambos se asumen como valores incluso elitarios.

Es también relevante la presencia de instrumentos musicales en vinculación con los procesos 'e(in)migratorios' en algunos textos teatrales, inscriptos en el grotesco. En estos textos algunos instrumentos funcionan como elementos identificatorios, en algunos casos sosteniendo una marca de marginalidad o un estereotipo. La frustración de ideales, proyectos y vocaciones artísticas son centrales en algunas obras de teatro, en las que la música resulta la clave de este recorrido en el que la inmigración es causa y consecuencia de ese fracaso. Esto puede encontrarse en *Stéfano* (1928) de Armando Discépolo y en *Música barata* (1929) de Alejandro Berruti. El estigma social y la marginalidad del inmigrante, en la figura de don Giacumín, que trabaja como músico callejero, tocando un organillo con ruedas, están presentes en el sainete *La familia de don Giacumín* (1924) de Alberto Novión (Pellettieri, 2002: 147). El desarraigo y la nostalgia deshinchada, en un proceso de doble migración en el que una familia de inmigrantes italianos regresa a Italia tras vivir algunos años en Argentina, exiliados de ambas culturas, se inscribe en la comedia *Gris de ausencia* (2008) de Roberto Cossa. En esta obra de teatro, el Abuelo toca en un acordeón a piano el tango "Canzoneta" mientras pregunta cuándo regresarán a Italia, aunque el hijo le pida que toque el tango "La Cumparsita" para entretener a los clientes de la trattoria La Argentina (Cossa, 2009). El doble desplazamiento provoca un desgarramiento identitario que se manifiesta musicalmente y en la desorientación del Abuelo. El fracaso de un sueño vinculado con la inmigración, la muerte y el deseo visceral del regreso al *nostos* determinan este desplazamiento incluso de la razón, como una forma de marcar la herida en el sujeto cultural, el desgarre identitario, la derrota de un proyecto que se revela disfórico.

A MANERA DE CIERRE

Los instrumentos musicales y la música asumen diferentes valores en los textos vinculados con la 'e(in)migración' y construyen en esas valencias y simbologías, en las historias que concentran, en las relaciones que se establecen, una metáfora de los procesos derivados de los desplazamientos. Su inscripción en las producciones, no solamente limitadas al ámbito literario, posibilita las construcciones identitarias, reconocibles en los imagotipos, es decir, imágenes del Otro o heteroimagotipos y las imágenes de sí mismos o autoimagotipos. Operan, entonces, como señala Paolo Proietti,

[...] soprattutto per le interconnessioni strutturali che, attraverso l'intermediazione di stereotipi culturali e *clichés*, evocano quelle complesse dinamiche di relazione fra identità dialoganti, fra il Sé e l'Altro, la cui evidenza testuale viene espressa attraverso 'auto-immagini', cioè le immagini originate sul presupposto dell'appartenenza nazionale e/o culturale da un soggetto individuale o collettivo che in esse si riconosce, ed "etero-immagini", cioè le immagini che attraverso un processo di differenziazione dei contenuti rispetto alle precedenti definiscono l'Altro. (2008: 23)¹⁰

De esta manera, música e instrumentos musicales pueden contribuir en la representación de imágenes que remiten a estereotipos identitarios positivos o, por ejemplo, cuando son modelizadas desde la sátira, como en el caso de las caricaturas, posiciones xenóforas. Los instrumentos musicales, así, devienen objetos identitarios que crean campos semánticos de configuración de genotextos y orientan una hermenéusis, configuran valores comunitarios y condensan memorias y mediaciones culturales. En cuanto se vinculan con los procesos 'e(in)migratorios' acompañan rasgos identitarios y continuidades sociales delineados en discursos de (des)mitificación de América, que expresan deícticamente un recorrido de rescate social en la tierra de promisión, un fracaso político o personal o la voluntad de difundir universalmente un valor cultural propio. En los textos se pone en evidencia que la música es un lenguaje que

¹⁰ Cursiva en el original.

consiente la expresividad y la traducción intercultural a nivel intergeneracional en las comunidades de 'e(in)migrantes', que se proyectan fuera del territorio del Estado-nación. Los instrumentos musicales, como otros objetos que se constituyen como signos culturales, modelizan en los discursos la configuración imaginaria de una nación y de una comunidad, sostenida en los discursos y en la memoria (Anderson, 1983).

El abordaje de los textos literarios y culturales vinculados con la 'e(in)migración' que pone en relieve la presencia de instrumentos musicales y la figuración de la música permite reconstruir, entonces, mecanismos de conservación y transformación identitaria, reconocer imágenes de articulación de los sujetos culturales en sus prácticas y espacios, establecer contactos entre territorios y comunidades en diferentes espacios geo-culturales. Además de colaborar con los estudios musicológicos y etnomusicológicos, el rastreo de instrumentos musicales y música en textos que 'narran' la 'e(in)migración' -se trate de estilizaciones artísticas o de transcripciones documentales o testimoniales- visibiliza un patrimonio cultural y un aspecto fundamental en la historia de las comunidades. En última instancia, se recompone un mosaico más de las tantas estratificaciones que conforman el caleidoscopio 'e(in)migratorio' en sus diálogos intertemporales e interculturales.

Bibliografía

- ABIGNENTE, Elisabetta (2014) "La letteratura e le altre arti" en de Cristofaro, Francesco ed., *Letterature comparate*, Roma, Carocci, pp. 167-193.
- ANDERSON, Benedict (1983) *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso.
- AUGÉ, Marc (2017) *Momenti di felicità*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- BELLONE, Liliana (2019) *Puccini. La biografía americana*, Madrid, Editorial Verbum.
- BERIO, Luciano (2006) *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Torino, Einaudi.
- BERRUTI, Alejandro (1930) *Música barata*, Buenos Aires, La Escena.
- BERTELLI, Gualtiero (2014) "Valigie e canzoni" en Tiziana Grassi, Enzo Caffarelli, Mina Cappussi, Delfina Licata y Gian Carlo Perego, eds., *Dizionario Enciclopedico delle Migrazioni Italiane nel Mondo*, Roma, Società Editrice Romana, pp. 1199-1211.
- BIANCHI, Bruna (2009) "Percorsi dell'emigrazione minorile" en Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi y Emilio Franzina eds., *Storia dell'emigrazione italiana. II. Arrivi*, Roma, Donzelli, pp. 355-375.
- BOYM, Svetlana (2015) *El futuro de la nostalgia*, Madrid, Antonio Machado.
- BRAVO HERRERA, Fernanda Elisa (2002) "Viajes y fronteras en torno a la e(in)migración", *Cuadernos de Humanidades*, 12, pp. 234-244.
- (2015) *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires, Teseo.
- CETRANGOLO, Aníbal Enrique (2015) *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- CETRANGOLO, Annibale Enrico (2018) *Dentro e fuori il teatro. Ventura degli italiani e del loro melodramma nel Rio de la Plata*, Isernia, Cosmo Iannone Editore.

- COLLODI Nipote (Paolo Lorenzini) (1902) *Avventure di Chifellino*, Firenze, R. Bemporad & Figlio.
- COSSA, Roberto (2009) *Gris de ausencia* en Roberto Cossa y Carlos Gorostiza, *Gris de ausencia. El acompañamiento*, Buenos Aires, Losada, pp. 25-42.
- DE AMICIS, Edmondo (1890) *Sull'Oceano*, Milano, Fratelli Treves.
- DISCÉPOLO, Armando (2008) *Stéfano* en Armando Discépolo, y Roberto Cossa, *El grotesco criollo: Discépolo - Cossa. Stéfano. La Nona*, Buenos Aires, Colihue, pp. 83-125.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (2016) *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial.
- FRANZINA, Emilio (2009) "Le canzoni dell'emigrazione" en Piero Bevilacqua, , Andreina De Clementi y Emilio Franzina eds., *Storia dell'emigrazione italiana. 1. Partenze*, Roma, Donzelli editore, pp. 537-562.
- (2023) *Varcare i confini. Lettere e letture, scritture e canti dell'antica emigrazione italiana*, Bologna, Il Mulino.
- GUERZONI, Giuseppe (1868) *La tratta dei fanciulli. Pagine del problema sociale in Italia*, Firenze, Tip. di G. Polizzi e comp.
- GUIJARRO LASHERAS, Rodrigo (2023) *Punto contra punto. Una teoría de la música en la literatura*, Madrid, Iberoamericana.
- GUIZZI, Febo (2020) *Guida alla musica popolare in Italia. 3. Gli strumenti*, Lucca, Libreria Musicale Italiana.
- GUSBERTI, Martina (1995) *El laúd y la guerra*, Buenos Aires, Vinciguerra.
- KÁROLYI, Ottó (1965) *Introducing Music*, Harmondsworth, Penguin Book.
- LEYDI, Roberto (2019) "«Mamma mia, dammi cento lire...» L'emigrazione e la canzone popolare" en Roberto Leydi ed., *Guida alla musica popolare in Italia. 2. I repertori*, Lucca, Libreria Musicale italiana, pp. 119-147.
- (2020) "Presentazione" en Fabio Guizzi, *Guida alla musica popolare in Italia. 3. Gli strumenti*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, pp. XI-XV.
- LEYDI, Roberto y Fabio Guizzi, eds. (1984) *Gli strumenti della musica popolare in Italia: catalogo della mostra. Venezia, Angera, Bologna, Milano, Castelfidardo e Roma, marzo 1983dicembre 1984*, Roma, Bulzoni.
- MARINO, Eugenio (2015) *Andarsene sognando. L'emigrazione nella canzone italiana*, Isernia, Cosmo Iannone Editore.
- MUSSIDA, Franco (2019) *Il pianeta della musica. Come la Musica dialoga con le nostre emozioni*, Milano, Adriano Salani Editore.
- NICOSIA, Alessandro y Lorenzo PRENCIPE eds. (2009) *Museo Nazionale Emigrazione Italiana*, Roma, Ministero degli Affari esteri.
- ORLANDO, Francesco (2015) *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Giulio Einaudi editore.
- OSTUNI, Maria Rosaria y Gian Antonio STELLA (2006) *Sogni e fagotti. Immagini, parole e canti degli emigranti italiani*, Milano, Rizzoli.

- PELLETTIERI, Osvaldo (2002) *Alberto Novión. La transición al grotesco criollo*, Buenos Aires, Eudeba.
- PETRIELLA, Dionisio (1979) *Los italianos en la historia de la cultura argentina*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri.
- PETRIELLA, Dionisio y Sara SOSA MIATELLO (1976) *Diccionario Biográfico Italo-Argentino*, Buenos Aires, Sociedad Dante Alighieri.
- PISTACCHI, Massimo (2014) "Va' pensiero. La musica nella cultura dell'emigrazione italiana" en Tiziana Grassi, Enzo Caffarelli, Mina Cappussi, Delfina Licata y Gian Carlo Perego eds., *Diccionario Enciclopedico delle Migrazioni Italiane nel Mondo*, Roma, Società Editrice Romana, pp. 1197-1198.
- PROIETTI, Paolo (2008) *Specchi del letterario: l'imagologia*, Palermo, Sellerio editore.
- PUJOL, Sergio (1989) *Las canciones del inmigrante. Buenos Aires: Espectáculo musical y proceso inmigratorio. De 1914 a nuestros días*, Buenos Aires, Editorial Almagesto.
- RAMPINELLI, Francesca (2000) *Storie di abbandonati. I processi per esposizione d'infante a Firenze dal 1870 al 1900*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere.
- SALDÍAS, Adolfo (1896) *Bianchetto. La Patria del trabajo*, Buenos Aires, Félix Lajoune.
- SAVONA, A. Virgilio y Michele L. Straniero (1976) *Canti dell'emigrazione. Canti popolari. Ballate di cantastorie. Canzoni d'autore. Poesie e documenti sul tema dell'emigrazione*, Milano, Garzanti.
- SCOTTI, María Angélica (1986) *Buenos augurios*, Buenos Aires, Fundación Konex.
- (1996) *Diario de ilusiones y naufragios*, Buenos Aires, Emecé.
- THERBORN, Göran (1999) *The Ideology of Power and the Power of Ideology*, London, Verso.
- WINTERNITZ, Emanuel (2020) *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Sesto San Giovanni, Mim Edizioni.
- ZAPATA, Marcelo (2013) *El secreto de Puccini. Una historia de pasión, traición, ópera y muerte*, Buenos Aires, Emecé.



Del juego al desajuste: caminos de ida y vuelta en *La caracola*, de Graciela Batticuore

MARGHERITA CANNAVACCIUOLO
Universidad Ca' Foscari Venezia

Resumen

El presente trabajo analiza la novela *La caracola* (2021) de la escritora italo-argentina Graciela Batticuore, segunda entrega de una trilogía que empieza con la novela *Marea* (2019). Cruzando la perspectiva antropológica (Douglas 1979) y filosófica (Francalanci, 2006) sobre el valor de los objetos con el enfoque psicoanalítico acerca de la niñez (Winnicott, 1969 y 1970; Bollas, 2009), el análisis se centrará en el papel performativo que objetos de uso común adquieren dentro de los juegos de infancia practicados por la protagonista, devenidos metáforas transicionales (Winnicott, 1969) de la fractura migratoria actualizada en la dinámica ritual del juego. El foco atenderá a dos elementos: el alfiler que se clava en el cuerpo de las muñecas jugando al doctor se vuelve representación simbólica de una herida sin cura posible, y la silla donde se balancea en el umbral de la casa, la oscilación entre dos orillas –geográficas, lingüísticas y simbólicas– que caracterizan la dinámica migratoria.

Palabras clave: migración, objetos, juego, literatura argentina, Batticuore.

Abstract

This paper considers the novel *La caracola* (2021) by the Italian-Argentine writer Graciela Batticuore, the second part of a trilogy that begins with the novel *Marea* (2019). Crossing the anthropological perspective on the value of objects (Douglas, 1979) and philosophical one (Francalanci, 2006) with the psychoanalytic focus on childhood (Winnicott, 1969 and 1970; Bollas, 2009), the analysis will focus on the performative role that objects of common use acquire in the childhood games practiced by the protagonist, since they become transitional metaphors (Winnicott, 1969) of the constantly updated migratory fracture in the ritual dynamics of the game. In particular, the pin that the protagonist sticks into the body of her dolls playing doctor becomes a symbolic representation of a wound that is impossible to heal, and the chair where the girl sways on the gate threshold stages the oscillation between the two shores –geographical, linguistic and symbolic– that characterizes the migratory dynamics.

Keywords: migration, objects, game, Argentinian Literature, Batticuore.



En su ensayo *Estética de los objetos* (2010), Ernesto L. Francalanci propone un recorrido a través del devenir de los objetos y del concepto mismo de estética en el pasaje de la modernidad a la posmodernidad, postulando la categoría de “estética difusa” en tanto desbordamiento de la estética misma desde su condición de cualidad formal de lo material a la fenomenología de los entes inmateriales. La estética difusa se manifestaría como tal a partir de



la percepción no sólo formal de la apariencia de los objetos, sino del reconocimiento de su progresiva hipersignificación e implicación conceptual y semántica, de su interrelación, de su grado de pertenencia a la totalidad material, física, del mundo y a la inmaterial de la lógica. (Francalanci, 2010: 96)

A partir de esa fértil intuición del filósofo italiano, el presente estudio pretende abordar la novela *La caracola* (2021) de la escritora ítalo-argentina Graciela Batticuore, segunda entrega de la trilogía iniciada en 2019 con la publicación de la novela *Marea*, analizando la representación de los objetos y las resemantizaciones que sufren a través del filtro lúdico y dentro del contexto migratorio.

Cruzando la perspectiva filosófica traída a colación sobre el valor de los objetos, con el enfoque psicoanalítico acerca de los significados del juego en la niñez (Winnicott, 1972¹; Bollas, 2009), el estudio se centra, en particular, en el papel performativo que determinados objetos de uso común adquieren dentro de los juegos de infancia practicados por la protagonista. Se verá cómo las dinámicas lúdicas posibilitan la extensión de las cosas domésticas más allá de sus límites físicos para convertirse en metáforas transicionales de la fractura migratoria constantemente actualizada, y a veces sanada, en los rituales del juego. En particular, el alfiler que la protagonista clava en el cuerpo de sus muñecas jugando al doctor y que se declara imposible de sacar se vuelve representación simbólica de una herida imposible de sanar, a la vez que la silla donde la niña se balancea pone en escena la incertidumbre incesante entre las dos orillas –geográficas, lingüísticas y simbólicas– que caracterizan la dinámica migratoria.

Desde un punto de vista metodológico, abrazando el postulado de Mary Douglas (1984: 14) que sanciona la neutralidad de los objetos y su connotación socialmente determinada, el presente estudio no puede ir desligado de una reflexión necesaria que considere la triada indisoluble constituida por el sujeto, el objeto y el espacio; es decir, teniendo en cuenta que el objeto adquiere una significación determinada dependiendo del espacio que el mismo ocupa y con el que se relaciona, así como de la relación del sujeto con el conjunto (Douglas, 1984: 12). De manera que el papel simbólico y narratológico de los objetos en la novela considerada no puede rastrearse fuera del vínculo que con ellos establece la protagonista, vínculo inevitable y fértilmente mediado y condicionado por la migración de la familia de la niña a Argentina. Al mismo tiempo, la construcción literaria de los objetos influye de manera tajante en la connotación de los espacios narrativos y de su percepción en el imaginario de la protagonista; con lo cual la experiencia de lo cotidiano se hace estética de lo cotidiano en tanto correspondencia y tensión entre texto y objeto; es decir, los objetos se convierten en gestores de historia y textualidad.

1. FRACTURAS

La novela empieza retóricamente con una serie de negaciones que expresan cierto desajuste sufrido por la protagonista durante su infancia. Al observar los patios de su casa, la instancia narrativa recuerda su rutina “sin mucho que hacer y nadie con quien hablar o planear algo divertido. [...] Ni tortas, ni programas, ni amigas. A ella [mi mamá] no le gustaban esas cosas [...]” (Batticuore, 2021: 13). Esa retórica que sostiene las líneas citadas, armada a partir de una sucesión de ideas que dan cuenta de carencias, se volverá a encontrar, y analizar, más adelante en el texto, cuando se alude al periodo navideño como un tiempo de vacío (Batticuore, 2021: 108–109).

¹ La fecha indicada hace referencia a la aparición de una de las obras cumbre del pensamiento de Donald Winnicott con respecto al bebé, a la infancia y a la relación con la madre y con el juego, es decir, *Playing and Reality* (London, Routledge). Para el presente trabajo, sin embargo, se utilizará la versión española *Juego y realidad* (1982) que será la que se citará de ahora en adelante.

Acudiendo al planteamiento teórico de Gaston Bachelard con respecto a la casa, es posible, procediendo al contrario, registrar que con las casas y los cuartos de Batticuore estaríamos en presencia de lo que, bajo nuestro punto de observación, sería configurable como una *antirêverie*, o sea una actividad de ensueño a veces incómoda y molesta, perturbadora, causada por espacios hostiles en tanto que carentes de “este calor primero, de esta materia bien templada del paraíso material” (Bachelard, 2020: 30).

La ausencia del cariño materno y el vacío que caracterizan un aspecto de la experiencia de la niñez de la protagonista se traducen en la transferencia a otros espacios y otros objetos de los valores de familiaridad e intimidad: si la casa se presenta como un espacio de vacío y soledad –se habla de tardes pasadas delante de una pantalla (Batticuore, 2021: 13), o de solitarios rincones donde la protagonista transita (Batticuore, 2021: 14)–, la casita de paredes rústicas en el fondo del patio, en cambio, se ensalza como hogar y se incluye dentro de los espacios felices de bachelardiana memoria, ya que es “el único lugar donde podía jugar a mis anchas, el único lugar donde todo me estaba permitido [...] porque allá no entraban las visitas” (Batticuore, 2021: 14). En la misma línea de resignificación simbólica, el cuarto de muñecas que la protagonista construye ficcionaliza su deseo de reapropiarse de una atmósfera de familia perdida a la vez que imposible de asir: sus muñecos, afirma, “eran mi familia, mis hijos, mis alumnos, mis pacientes, mis modelos para vestir y desvestir” (Batticuore, 2021: 14); se trata de la tentativa, en definitiva, de reproducir esa “imagen de intimidad protegida” que se asocia a la casa en tanto hogar (Bachelard, 2000: 27).

El trastorno emotivo que la niña sufre vinculado a las relaciones familiares se reitera más adelante en los juegos que practica, entre los cuales sobresale la costumbre de armar modelos de trajes sobre los cuerpos de las muñecas y sujetarlos con alfileres clavados en la piel desnuda:

A veces se quedaba atascado en la carnadura el alfiler y se partía, entonces el accidente servía para jugar después a la doctora. De un momento a otro me convertía en cirujana y marchaba hacia el patio chico del fondo, el último de la casa que estaba abajo, sorteando cuatro o cinco escalones, después de los cuales aparecían la parrilla y el horno de barro. Una vez al año, en un consabido ritual, mi mamá quemaba ahí los cuadernos del colegio que se habían terminado con el ciclo escolar (no lo guardaba de recuerdo, para qué, era una mujer práctica mamá). En ese mismo lugar yo operaba a mis pacientes, a veces de urgencia. [...] La cirugía consistía en tratar de extirpar el alfiler clavado en el plástico, a la altura del pecho o de las nalgas. (Batticuore, 2021: 15)

El párrafo citado parece sugerente dado que en él se condensan dos ejes, uno narrativo y otro simbólico; por un lado, se hace referencia a la práctica que la madre tiene de quemar los cuadernos, acción que simboliza la destrucción de la memoria del pasado personal de la hija, así como de la prueba de su inserción en la sociedad de destino; por el otro, en contraste a la praxis materna destructiva, la hija opone, a través del juego reiterado, una voluntad constructiva vinculada al concepto de medicina como posibilidad de sanación y, por ende, salvación.

Antes de seguir con el análisis del juego vinculado a la práctica médica ficticia, fijemos la atención en el cuaderno. El cuaderno volverá a aparecer más adelante (Batticuore, 2021: 52) en ocasión de las tentativas por parte de la chica de enseñar a su madre a leer. El cuaderno se convierte ahora en un terreno en donde las dinámicas de poder se invierten, ya que es la hija quien asume el papel materno e intenta cuidar a la madre a través de la alfabetización. Mientras en la práctica materna, antes descrita, el cuaderno quemado se convierte en metáfora de la negación del pasado como periodo donde asentar raíces firmes, el cuaderno utilizado para enseñar a la madre a leer se vuelve terreno donde la alteración de los roles conlleva una derrota: “[...] se hizo difícil para las dos, así que fuimos dejando de lado el cuadernito de tapas

azules sin decir palabra. Preferimos el silencio y la resignación, antes que seguir lidiando con esta vergüenza compartida” (Batticuore, 2021: 53). Al mismo tiempo, el cuaderno quemado o teatro de derrota empieza un juego de espejos metaficcionales, ya que anticipa la segunda parte de la novela, titulada “Diario de Nina” que, a su vez, constituye un reflejo de la novela misma definida por parte de la instancia narrativa como una serie de “notas” (Batticuore, 2021: 54) que, en cuanto tales apuntan a la imposibilidad de responder a un proyecto orgánico y cuya aparente finalidad no es “hurgar en el pasado” (Batticuore, 2021: 54).

Es en el lugar en que la madre quemaba sus cuadernos donde la hija juega a la doctora e intenta curar a sus pacientes, y es interesante notar cómo, a veces, la práctica del juego a la doctora se resuelve en la conclusión por parte de la protagonista que no resulta posible extraer el alfiler. En uno de los pasajes más sugerentes del texto, que, curiosa y audazmente, se encuentra al comienzo de la narración, se lee: “No se pudo y hay que vivir así, con un alfiler clavado en el cuerpo. De esto no se muere nadie, el cuerpo camina igual, se mueven lo mismo el brazo, la cadera, pero el alfiler queda clavado adentro para siempre. Hay que aceptarlo” (Batticuore, 2021: 15). Si aplicamos a los objetos de juego el proceso transaccional postulado por Donald Winnicott (1982), los objetos dibujan los límites de una zona intermedia entre la realidad interna del individuo y la realidad compartida del mundo, que es exterior a los individuos. Las líneas citadas reflejan la transacción como espacio liminar, ya que su dinámica se realiza en dos direcciones: por un lado, dentro de una relación lúdica con la protagonista, el alfiler pasa de ser un objeto de costura doméstica que ejerce una acción de unificación, a convertirse en un correlato objetivo del agujero espacial y simbólico producido por el desplazamiento migratorio. Hablando de sus padres, la narradora afirma “Era cierto que habían padecido la emigración, que la palabra ‘separación’ era nefasta en casa, desde todo punto de vista” (Batticuore, 2021: 92). Por el otro, también la muñeca se vuelve, transaccionalmente, representación metafórica de la despersonalización que el sujeto migratorio sufre, convirtiéndose en un cuerpo vacío (en el párrafo citado se hace referencia a las extremidades que siguen moviéndose) que deambula herido por un territorio desfamiliarizado. En la muñeca clavada con el alfiler se apunta al cuerpo como texto donde la migración inscribe sus huellas semiotizándose, de manera que la condición migrante se convierte en una señal de identidad, como si fuera una marca corporal.

A partir del objeto apropiado por el texto en el comienzo de la narración, que ficcionaliza la fractura constitutiva del sujeto migrante, se produce una cadena de alusiones a elementos que reiteran la imagen inicial, modulándola. El desconcierto se repite en la referencia a la “afasia voluntaria” (Batticuore, 2021: 23) en que la protagonista cae por el bilingüismo conflictivo que caracteriza su vida. La lengua se divide para abarcar ámbitos sociales distintos y percibidos en oposición, y deja coja la identidad del sujeto. El italiano, y en particular el napolitano, se convierten en el lenguaje de la intimidad doméstica, a la vez que se tiñen de un aura de tosca sospecha –según la protagonista se trata de “una lengua bastarda” (Batticuore, 2021: 19) y “una lengua prohibida” (Batticuore, 2021: 23)–, frente al español –que la protagonista define “mi propia lengua” (Batticuore, 2021: 22)–, la lengua compartida por la colectividad y que la niña pretende hablar para sentirse parte de la sociedad argentina: “en los negocios, en la calle, en mi escuela [...] se escuchaba solo el español. Las chicas del colegio se comunicaban con este único idioma y por esto yo lo elegía, también, con total determinación” (Batticuore, 2021: 19); más adelante, la chica declara: “lo que yo quería era ser *otra* entre ellos. Otra entre los integrantes de la gran familia italiana que nos rodeaba en las salidas domingueras. Yo quería ser argentina en mi propia lengua” (Batticuore, 2021: 23).

El conflicto se transforma también en un motor lúdico, ya que articula y sostiene uno de los juegos que la protagonista comparte con su amiga Sandra, juego en el que las chicas eligen una profesión imaginando ser una psicóloga y una maestra e intercambiando opiniones sobre la vida en pareja; en este contexto, la protagonista subraya su necesidad “de introducir un

conflicto para dar consistencia a la historia” (Batticuore, 2021: 27) encontrando la resistencia de Sandra, “dispuesta a tener diferencias con el novio, pero los tiempos de distanciamiento tenían que ser acotados” (Batticuore, 2021: 28). La exigencia que la protagonista experimenta de mantener el conflicto hasta el final y, en consecuencia, de ser infelices casi todo el juego constituye otra herencia del alfiler clavado en la carne del sujeto migrante y produce en el juego como en la vida una separación de los demás: “Entonces seguí vos peleada con tu novio” –le dice Sandra– “yo con el mío me arreglo. De ahí en adelante los caminos se bifurcaban” (Batticuore, 2021: 28).

Juego y conflicto se vuelven a proponer en la experiencia de la protagonista cuando va por primera vez a teatro y decide un día probar el otro lado de la sala y vivir el privilegio de las actrices cuando “juegan a ser otras” (Batticuore, 2021: 37). La posibilidad identitaria en términos de variación que ofrece el juego actoral traduce el deseo de la joven de querer resolver u olvidar el desajuste que la acompaña, de manera que el filtro de su percepción convierte en “inmenso” (Batticuore, 2021: 37) el escenario, lugar y objeto de amplificación de las posibilidades ontológicas. En este sentido, es importante recordar con Winnicott (1982) que la imaginación, componente fundamental del juego, permite al sujeto estar en la vida, sentirse real –es más que existir–, y hacer frente a lo que muchas veces no es posible pensar o comprender. La ensoñación y la imaginación, unidades mínimas de significado del juego, hacen posible encauzar y atenuar la “dureza de vivir” (Sáinz Bermejo, 2017), ya que mitigan el sufrimiento.

El ritual lúdico construido alrededor del enmascaramiento de la identidad, ya conflictiva por el hecho de responder a una naturaleza transitoria, se declina en la atracción que la protagonista siente por las historias –como la pasión que siente por los relatos de las telenovelas– y en su capacidad de realizar, en la fértil etimología del término de “hacer real”, lo ficticio para llenar las lagunas de la realidad. Este es el caso de las narraciones que la chica inventa alrededor de las visitas de su abuela para suplantar su falta:

[...] cuando las chicas del colegio hablaban de las visitas que hacían a casa de sus abuelos [...] yo inventaba otro tanto. Decía que mi nona había venido a verme, que me había llevado al cine o a tomar el té, o cualquier cosa que me salvara del oprobio de esa orfandad prematura, que seguro estaba ligada a la italianidad [...]. (Batticuore, 2021: 40)

En tanto juego basado en la imaginación, las historias inventadas por la niña, embrión de la literatura y de la novela misma, configuran ese tercer espacio (Winnicott, 1982) donde se realiza la dinámica transicional, a la vez que se configuran ellas mismas como representaciones de la ausencia en la base de cada representación, ya que apuntan a aquello que no está y que es el hecho real.

2. OSCILACIONES

Si el alfiler clavado en el cuerpo de la muñeca inerte pone en escena la herida insanable fruto de la experiencia migratoria, las prácticas lúdicas, que me atrevo a definir como una trilogía de balanceos, ponen en escena la oscilación incesante entre las dos orillas –geográficas, lingüísticas y simbólicas– introyectada en el sujeto migrante. Es interesante notar que la protagonista recuerda y relata con detalles precisos y nítidos “la saga de equilibrista” que practicaba en el patio y en casa cuando era niña. Del toldo de chapa que cubría el patio grande, se recuerda la manija, que estaba al final de un caño muy largo que bajaba del toldo, la cual se convierte en un objeto importante para la narradora tanto como para enriquecer su dimensión lúdica:

Terminaba justo a la altura de mi cabeza cuando yo tenía siete años, y la usaba para balancearme. [...] me agarraba fuerte de esa manija, con las dos manos, y me colgaba. Con los brazos extendidos hacia arriba y las rodillas dobladas, alejadas del piso lo más posible, empezaba a balancear el cuerpo para que el caño se deslizara también, de un lado a otro, igual que una hamaca. [...] Si podía me balanceaba dos o tres veces al día. (Batticuore, 2021: 56-57)

La abundancia de detalles en la descripción del juego y la repetición del verbo “balancearse” refuerzan el valor simbólico del juego como espejo de inestabilidad ontológica del sujeto; al mismo tiempo, sin embargo, se registra el placer gozoso de lograr y mantener el equilibrio dominando al propio cuerpo: “Sabía hacerlo con arte y con placer” (Batticuore, 2021: 56).

La segunda etapa de la saga está constituida por la costumbre de subirse siempre a un portón enrejado de color negro que había en la entrada de la quinta que la familia de la protagonista tenía en las afuera de la ciudad:

[...] subía y empezaba a empujar ligero, dando pataditas, alternativamente, sobre el piso y sobre el portón, que se deslizaba conmigo encima de punta a punta, desde el ángulo de noventa grados que trazaba la apertura sobre la pared del costado, hasta la frente de la propiedad. Con todo el peso de mi cuerpo, el portón iba y venía hasta que alguno en la casa empezaba a gritar. [...] Yo me deslizaba un par de veces más y después hacía caso, hasta que encontraba la coartada para retomar. (Batticuore, 2021: 57-58)

El último objeto que se reconfigura a raíz de las veleidades de equilibrista de la niña es una vieja silla del comedor. En el texto se lee:

[...] lograba girar sentada sobre una sola de las cuatro patas, dando una vuelta completa de trescientos sesenta grados. [...] inclinaba mi espalda sobre el respaldo y despegabla las patas delanteras de la silla hacia arriba y atrás, dejando que quedaran suspendidas en el aire las dos de adelante. [...] quedaba montada sobre una sola pata, y empezaba a dar vueltas en círculos sobre ella, previo cálculo del contorno circundante que necesitaban silla y cuerpo para no chocarse al girar, con la mesa y con el prójimo. (Batticuore, 2021: 59)

En las líneas citadas, la silla deja de ser una figura² de la espera –es decir; forzada a estar casi siempre vacía, sin cuerpo, como en perenne espera junto a otros objetos igualmente mortuorios (Francalanci, 2010: 118)³–, sino que abandona las faldas protectoras de la mesa y se aísla exhibicionista, resemantizándose dentro de la actividad lúdica como un vehículo activo y que puede concebirse por sí solo gracias a la relación privilegiada que establece con el sujeto.

La abundancia de detalles que sobresale de las descripciones de las mecánicas del juego apunta a cierta “objetofilia” que rige la construcción del relato y que refuerza la función narrativa transaccional desempeñada por el juego. Dentro de esa densidad descriptiva, al mismo tiempo, las repeticiones del verbo “balancearse” en el primer ejemplo y su vuelta en el tercero refuerzan el valor simbólico del tríptico lúdico como espejo de inestabilidad ontológica del sujeto. El juego, que se configura en la novela como una práctica atrevida por la carga de (re)significación que encierra, interpela la jerarquización de los objetos con respecto al espacio, ya que transforma la manija, la puerta y la silla en objetos que exhiben una inestabilidad, una

² Se utiliza el término ‘figura’ en la acepción que le brinda el mismo Ernesto Francalanci de idea simbólica (2010: 96).

³ Para una profundización del papel de la silla dentro de la estética de los objetos y, en particular, en relación con el diseño de interiores, véase Francalanci (2010: 117-137).

oscilación neurótica, respecto al lugar asignado por las líneas de fuerza de la costumbre, de la tradición, del uso. Dentro del quiebre del lenguaje que puede caracterizar la experiencia migrante como trauma, los objetos apropiados por el juego se convierten en un sistema semiótico sustitutivo de la explicación verbal especulativa, que en lugar de “decir” el desajuste emotivo, lo “muestra” (Bollas, 2009). Así, los objetos se reafirman como órganos de la vida psicológica secreta del sujeto.

Al mismo tiempo, el placer gozoso que este tipo de juegos provoca en la protagonista abre otra puerta hermenéutica sobre los mismos. En el texto se registra la satisfacción que Nina siente al lograr mantener el equilibrio dominando al propio cuerpo: “Sabía hacerlo con arte y con placer” (Batticuore, 2021: 56), afirma la narradora con respecto al balanceo atada a la manija, y, al describir el ir y venir encima de la puerta afirma algo que es posible tomar como paradigma de la ambivalencia simbólica que estos tres juegos descritos encierran:



Sentía mi cuerpo ingrávulo en el aire, que se movía liviano, con facilidad. [...] Así comprobaba que era capaz de desplazarme sola, de acá para allá, en un recorrido breve pero diverso al de mi vida en el suelo firme. Nadie me acompañaba en el juego. Nadie me miraba de cerca. Era mi propia aventura. Sensorial. Mi riesgo. (Batticuore, 2021: 58)

Los objetos dejan de ser funciones del espacio que los contiene y se convierten en prótesis biológicas del sujeto: se entrama una relación entre sujeto y objetos hecha de ideas y opciones que desplaza a las cosas del lugar convencionalmente asignado. Sin embargo, mientras que el alfiler se reafirma en la narración como objeto responsable de una ruptura –se clava en el cuerpo sin cuerpo de las muñecas y allí se queda–, de la manija, la puerta y la silla se subraya su ser elementos de relación; es decir, puntos de encuentros de funciones y de conexiones que (re)determinan su esencia. Estos tres objetos se convierten en pensamientos de la mente, se vivifican dentro de la relación con el sujeto y su cuerpo. El juego reduce la distancia entre la dimensión evocadora, mental y emotiva, y la perceptiva, material: es más, el objeto se percibe “emotivizado”, según la categoría filosófica elaborada por Francalanci (2010: 118), como reflejo, extensión de las necesidades del sujeto.

Las líneas de la novela antes citadas aparecen extremadamente sugerentes ya que entran en la dialéctica entre dos ejes conceptuales: la levedad, según el planteamiento de Italo Calvino (2009), y el anclaje al suelo, que metaforizan el potencial imaginativo de alejarse de lo ordinario y la pragmatidad de la vida cotidiana. Al mismo tiempo, es interesante notar una característica que se repite: la condición de soledad del juego, una soledad dichosa ya que devuelve al sujeto el papel protagónico de la experiencia y del éxito de la misma. A raíz de lo dicho la oscilación a través de la manija, la puerta y la silla interpela al desplazamiento ontológico y epistemológico que procede de la migración, pero parece encerrar en sí una respuesta a dicha problemática, ya que se hace también representación de la posibilidad de elevarse por encima y más allá del vacío y del desajuste identitario, experimentando recursos inesperados. Estos juegos prohibidos y clandestinos reconcilian el desencuentro entre el interior de las habitaciones y el interior del sujeto (Francalanci, 2010: 119), ya que semiotizan el espacio circundante dejando un rastro en sí y convirtiéndolo, por lo tanto, en un texto destinado a guardar la memoria de las proezas infantiles. Es así como al describir las vueltas dadas encima de la silla, la narradora declara: “[...] llegué a cavar sobre el piso de cemento unos fosos afilados y bien profundos, que sellaron materialmente el recuerdo de mi infancia en la casita del fondo” (Batticuore, 2021: 60). Las prácticas lúdicas proveen un abanico de “imágenes de intimidad protegida” (Bachelard, 2020: 27) que, a la vez que contribuyen a configurar la casa de la infancia como “un espacio feliz” privilegiado (Bachelard, 2020: 22), arman una arquitectura memorial que se identifica con un simbólico hogar de los recuerdos y que determina, a su vez,

la conformación de la protagonista como sujeto integrado. Abrazando la perspectiva fenomenológica del filósofo francés (Bachelard, 2020: 29), los objetos de juegos construyen la memoria como espacio doméstico que permite a la protagonista no sentirse dispersa, puesto que ellos mismos se hacen catalizadores y principios unificadores de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del sujeto.

Si según Ernesto Francalanci (2010: 94), refiriéndose al cambio de la estética de los objetos de la modernidad a la posmodernidad, la técnica ha puesto el alma en las cosas, dotándolas de una sensibilidad casi orgánica, en *La caracola* las cosas adquieren alma por el filtro del juego infantil, que restituye a los objetos de uso doméstico, como el alfiler, la manija, la puerta y la silla, aquella densidad amenazada según Marc Augé (2008: 105) por la vorágine de sentido que caracteriza los no-lugares. Los rituales lúdicos realizan una prestidigitación de lo real, por decirlo con Roland Barthes (1999: 238), que logra la confluencia en un único fenómeno de dos dimensiones opuestas; el modo de ser de las cosas y la sensibilidad humana: las cosas y los sentimientos “han establecido una alianza gracias a la cual resultan casi inseparables y a menudo indistinguibles” (Perniola, 1998: 9).

3. ¿SALIDAS?

Dentro de esta sentimentalización de las cosas, también hay objetos destinados a sanar la fractura migratoria y el complejo que esta trae consigo, es el caso de “un short y una remera a rayas anaranjadas” (Batticuore, 2021: 95) que a Nina le regala su primo. Nina y sus padres emprenden un viaje a Venezuela en julio para ver a los familiares de la madre y en esta ocasión la mujer adulta manda realizar para su hija un trajecito de terciopelo azul marino y una camisa blanca a juego con las medias del mismo color. Esta ropa, con la cual la chica viaja, sin embargo, choca con el clima tropical de Venezuela y, después del ceremonial de bienvenida donde la madre le prohíbe quitarse la chaqueta, el primo, dueño de una tienda de ropa, le regala el short y la remera corta que ella describe de la manera siguiente:

[...] era idéntica a la que llevaba mi prima Antonietta. Caía justo sobre mi cintura y dejaba los hombros completamente al aire. Se ataba con un lazo atrás, por encima de la nuca. Era muy parecida a un top, como usaban las chicas más grandes o las actrices lindas de la tele. Yo siempre había querido uno así. Desde ese momento, la estadía en casa de mi primo Nunzio en San Carlos se tornó una auténtica fiesta para mí. Fue una imprevista liberación de mis padres. (Batticuore, 2021: 95)

Como declarará la protagonista, esta ropa la hará sentir por primera vez en su vida una “chica normal, sin traumas ni complejos. Sin preocupaciones reñidas a la italianidad. Estar lejos de casa, en el extranjero me había permitido ser otra. O me había dejado ser yo, la que realmente era [...]” (Batticuore, 2021: 96).

Si el traje azul marino representa la imposición de la apariencia que hay que cumplir para ser aceptados dentro del circuito social –en la novela se dice que “la ropa [...] con la que nos vería la familia al llegar [...] le interesaba mucho a mamá, no la comodidad de los viajeros” (Batticuore, 2021: 93)–, la remera y el short representan la conformidad con el paradigma adolescente que le permite a la protagonista por fin estar a gusto: “dábamos vueltas alrededor de la plaza luciendo nuestros shorts a la moda” (Batticuore, 2021: 96); es significativo, a este respecto, que el enfoque sobre la individualidad deje espacio al pronombre ‘nosotras’, lo cual indica que el sujeto, por fin, se reconoce como perteneciente a una colectividad, un grupo, lo cual constituye una respuesta positiva a su desajuste existencial.

El último juego con el que se cierra la primera parte de la novela y la más relevante con respecto al tema abordado, es el que Nina realiza con el belén que se hacía en su casa cada navidad y que consistía en mover sus piezas. El ritual lúdico adquiere importancia en este caso

porque el pesebre constituye “la única ilusión navideña” (Batticuore, 2021: 109) en un periodo en que la familia vivía de manera aislada. La Navidad, de hecho, se describe acudiendo a una serie de negaciones:

las navidades no traían fiestas, porque la familia era chica y mi papá solía estar distanciado del suegro y del cuñado [...] no era ocasión de pasarla con los amigos. [...] No había magia. No había derroche. No había ilusión. (Batticuore, 2021: 108–109)

Dentro de esta atmósfera caracterizada por la falta, es un objeto particular el que atrae la atención de la protagonista; se trata de “un lago repleto de patitos que se miraban en el agua” que, afirma la voz narrante, “era lo que me gustaba más de todo aquel escenario religioso que se montaba en el comedor de casa, para darme la única ilusión navideña de la que yo sabía sacar provecho” (Batticuore, 2021: 109). El juego con el pesebre le permite a la protagonista entender “sin necesidad de explicaciones el valor del artificio, la eficacia del símil, que en la lengua poética es metáfora” (Batticuore, 2021: 109). En la repetitividad del juego, la niña empieza a tener conciencia de la vida misma como repetición –en la novela se lee: “[...] las ceremonias se repetían para constatar que seguíamos vivos” (Batticuore, 2021: 111)– y del artificio como algo que puede escenificar dicha repetición dentro de la variedad de la existencia, duplicando sus elementos rituales. En este sentido, el lago ficticio apunta no tanto a la mecánica del artificio sino más bien a su poder, que consiste en duplicar la experiencia, así como a la identidad, dibujando elementos de belleza dentro de la monotonía o el vacío de la existencia.

A este respecto, dentro de la reflexión acerca de la relación entre vida y ficción que el juego con el pesebre posibilita y despierta en la protagonista, es interesante notar que, al constituir el juego una narración otra, los juegos proveen a la protagonista una versión diferente de los hechos, una alternativa a la vida en familia percibida como algo aburrida y asfixiante. Las descripciones de los juegos, de hechos, se alternan con alusiones a costumbres cotidianas de la familia de la protagonista, como las comidas con los amigos el fin de semana, ocasión esta para rememorar canciones italianas como *Quel mazzoli di fiori*. Ahora bien, los objetos se hacen mediadores de versiones distintas, y más interesantes desde la óptica de la narradora, cuando se involucran en las dinámicas de juego y, al mismo tiempo, permiten negociar los significados establecidos por los rituales sociales y convencionales, subrayando su fluctuación (Douglas, 1984: 72).

En este sentido, la superficie reflejante del lago del pesebre ficcionalizaría dentro de la novela su misma estructura, ya que anticipa y dialoga con la segunda parte del texto, titulada “Diario de Nina”, que presenta algunas instantáneas del pensamiento del yo desde su horizonte adulto y presente. En este apartado, el proceso de escritura se refleja constantemente en sí mismo en una puesta en abismo del relato: “Leo y releo lo que llevo escrito acá y en *La caracola*. Me pregunto si conviene transportar fragmentos de un lado al otro. [...] La caracola se lleva la memoria de. Pero ahora observo el presente, las poses actuales del yo” (Batticuore, 2021: 120). En esta cita se hace patente el problemático desdoblamiento del yo que configura una narración autobiográfica, desdoblamiento que vuelve a proponerse en la tercera parte de la novela donde se lee: “Pienso que me desdoble. Soy la niña y soy la adulta. [...] Pienso que cargo ahora con la niña sola” (Batticuore, 2021: 172). En este cuaderno de bitácora, entonces, la instancia narrativa reflexiona sobre sí misma y sobre su escritura, y se la configura, parafraseando a Italo Calvino (2019: 39), como el hacerse de un destino. La escritura sería aquella brecha donde todo se resignifica: “Pero hay un surco en el que todo confluye sin distinción, la que soy, la que fui, la que seré, lo que palpita” (Batticuore, 2021: 99).

Al mismo tiempo, la caracola, traída a colación como imagen de cierre de esta segunda parte, enriquece el juego de espejos que se arma entre lago y escritura puesta en abismo, ya

que su configuración interna se compara a la del oído: “Un oído humano y una caracola se parecen. Tiene los dos una forma helicoidal” (Batticuore, 2021: 161). La similitud entre oído y caracola, y entre sonido y molusco a raíz de los rastros que ambos dejan, enriquece la isotopía de la duplicación que los juegos infantiles como rituales configuran y metaforizan, por lo tanto, la característica narrativa y repetitiva de la memoria como herencia hecha de “Resonancias. Ecos, vibraciones. Sedimentos” (Batticuore, 2021: 109).

Siguiendo las líneas narrativas concéntricas que configuran esta caracola memorial, el final de la historia coincide con el relato de su comienzo. El penúltimo apartado de la novela, titulado “El mar”, alude al viaje migratorio en barco en 1946 de una mujer y su hija, detrás de las cuales es posible reconocer a la madre y a la abuela de la protagonista:

— Dos mujeres en un barco. Van a cruzar el océano, van a cambiar de continente. Es el año de 1946. Terminó la guerra. Atrás quedan el pueblo, el hambre, el miedo. También esa hermana que murió después de dar a luz. Las viajeras son madre e hija. (Batticuore, 2021: 173)

La referencia a la hermana muerta protagoniza el último apartado de la novela, dedicado a “La foto” de la misma, donde el grabado se propone como una narración imposible y la afirmación así lo remata: “Mi tía es un relato perdido en el tiempo” (Batticuore, 2021: 177), el retrato que la imagen reproduce es la única huella que queda de la historia.

De la misma forma que para el sujeto migrante el relato memorial aboca a mantener el recuerdo del origen, perpetrándolo a través de la repetición –este es el objetivo de las canciones italianas que el padre de la protagonista y sus amigos se dedican a cantar infatigablemente al final de cada comida compartida–, la foto mantiene vivo el recuerdo de alguien ausente, y traza puentes memoriales de una orilla a la otra del océano. El relato, la foto, las canciones y los juegos son variaciones de la caracola.

Si es verdad que “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa” (Bachelard, 2000: 28), no debe sorprender que la novela de Batticuore se cierre con una problematización de dicha noción, ya que la narración termina con un apartado dedicado a la foto de Antonietta, tía de la protagonista, muerta en Italia al dar a luz, antes del viaje migratorio a la Argentina emprendido por la abuela y la madre de Nina. Este objeto, extremadamente significativo para el sujeto migrante y dentro de las dinámicas de migración, encierra la ambivalencia simbólica debida a la relación entre presencia y ausencia que confluyen en ella. Por un lado, la foto interpela la tentativa de completar el espacio familiar llenando su vacío y remontando a la intimidad de “la concha inicial” (Bachelard, 2000: 28) a través del sujeto ausente representado y que, implícitamente, se pide contemplar; por el otro, evoca constantemente el vacío dejado por la ausencia de dicho sujeto, como “relato perdido en el tiempo” (Batticuore, 2021: 178) y descansa en la perpetua renovación de la memoria como imposibilidad de cerrar el círculo familiar. De este modo, a través de la representación de los objetos, que traicionan elementos que las palabras no enuncian o no logran enunciar, y del entramado simbólico y relacional que establecen con el espacio y el sujeto, la novela configura una estética nómada que subraya y problematiza los procesos culturales e identitarios del sujeto migrante.

Bibliografía

AUGÉ, Marc (2008) *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.

- BACHELARD, Gaston (2000) *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- BARTHES, Roland (1999) *Mitologías*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- BATTICUORE, Graciela (2021) *La caracola*, Buenos Aires, Editorial Conejos.
- BOLLAS, Christopher (2009) *La sombra del objeto: psicoanálisis de lo sabido no pensado*, Buenos Aires, Amorrortu.
- CALVINO, Italo (2009) *Leggerezza*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori: 5-35.
- (2019) *Le fiabe italiane*, in *Sulla fiaba*, Milano, Mondadori, pp. 31-78.
- DOUGLAS, Mary y Baron ISHERWOOD (1984) *Il mondo delle cose*, Bologna, il Mulino.
- FRANCALANCI, Ernesto (2010) *Estética de los objetos*, Madrid, Machado.
- PERNIOLA, Mario (1998) *El sex appeal de lo inorgánico*, Madrid, Trama.
- SÁINZ BERMEJO, Francesc (2017) *Winnicott y la perspectiva relacional en psicoanálisis*, Barcelona, Herder.
- WINNICOTT, Donald (1982) *Realidad y juego*, Barcelona, Gedisa.

ibéricas y latinoamericanas



El baúl del migrante: funciones, simbologías y metáforas de un contenedor en movimiento

CAMILLA CATTARULLA
Universidad de Roma Tre

Resumen

Para quien decide emprender una experiencia migratoria, la organización del equipaje es uno de los momentos tópicos, quizá el primero en el que se toma conciencia de la condición de migrante. Maletas, baúles, fardos, paquetes atados con cuerdas, envolturas de cartón, bolsas; y luego colchones, almohadas y mantas; sillas plegables, cestas de bocadillos, limones y anchoas comprados directamente en el puerto: existe una vasta bibliografía escrita y visual que nos recuerda las características del equipaje material de los migrantes italianos a punto de embarcar rumbo a las Américas. Entre todos, el baúl es una tipología de equipaje más común a la oleada migratoria posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando el miedo a una nueva guerra determinó sobre todo el desplazamiento de familias pertenecientes a las clases de la pequeña y media burguesía. Mediante fuentes literarias, entrevistas y correspondencia, en esta contribución se analizarán las funciones, simbologías y metáforas del baúl, que se convierte en el 'relato' de un recorrido migratorio, es su actor y testigo, sobrevive a sus dueños e impide que caiga en el olvido el contexto sociohistórico y humano en el que fue utilizado y cumplió su función de 'contenedor en movimiento'.

Palabras clave: migraciones italianas, Argentina, siglos XIX-XX, baúl, contenedor.

Abstract

For those who decide to embark on a migratory experience, the organisation of luggage is one of the topical moments, perhaps the first in which one becomes aware of one's condition as a migrant. Suitcases, trunks, bundles, packages tied with string, cartons, bags; and then mattresses, pillows and blankets; folding chairs, baskets of sandwiches, lemons and anchovies bought directly at the port: there is a vast written and visual bibliography that reminds us of the characteristics of the material baggage of Italian migrants about to embark on ships bound for the Americas. Of all of them, the trunk is a type of baggage most common in the migratory wave to Argentina following the Second World War, when the fear of a further war determined above all the displacement of families belonging to the small and middle classes. Through literary sources, interviews and correspondences, in this contribution the functions, symbologies and metaphors of the trunk will be analysed, a trunk which becomes the 'narration' of a migratory path, its actor and witness, which survives its owners and prevents the historical-social and human context during which it was used and carried out its function of 'moving container' from falling into oblivion.

Keywords: italian migrations, Argentina, 19th-20th centuries, trunk, container.



Durarán más allá de nuestro olvido

J. L. Borges, Las cosas (1969)

La contribución de la literatura a la comprensión de los fenómenos migratorios es ya un hecho constatado. Ficciones puras, autobiografías y pseudoautobiografías, reportajes y diarios de viaje –producidos por intelectuales y por los propios migrantes– pueden ser examinados como ‘documentos’ que permiten reconstruir las condiciones sociales y/o políticas de la fase preinmigratoria, del viaje transoceánico, de los mecanismos de inserción en la sociedad latinoamericana urbana y suburbana, de la construcción de una identidad cultural y nacional compuesta (Cattarulla, 2003: 11). Luego están las entrevistas biográficas y las historias de vida, fruto del nacimiento y desarrollo de la historia oral, en las que el papel desempeñado por la memoria al narrar el yo y el del entrevistador al dirigir se influyen recíprocamente porque, como recuerda Chiara Vangelista, parafraseando a Luisa Passerini: “Si es cierto [...] que el historiador oral influye mucho en la documentación, tampoco hay que subestimar la innegable fascinación que ejercen los testigos sobre el historiador, hasta el punto de inducirle a adecuarse, de perfecta buena fe, a su visión de las cosas” (Vangelista, 1999: 11)¹. Por último, está la correspondencia (cartas, postales) que marca la relación entre los que se van y los que se quedan y, al mismo tiempo, es producto de la experiencia migratoria.

En conjunto, se trata de textos que, junto a las fuentes oficiales, pueden ofrecer un cuadro completo de situaciones históricas, económicas, políticas, sociales y culturales generales o circunstanciadas. En el análisis, el estudioso se vale de una nueva concepción de la relación entre subjetividad e historia, así como de lo que Emilio Franzina (1994: 22) denomina un uso alternativo de las fuentes más que un uso de fuentes alternativas. En resumen, lo que hay que delimitar como ‘alternativo’ es el enfoque metodológico del estudioso, es decir, son sus opciones interpretativas, su ampliación de perspectiva, su capacidad para organizar, combinar y relacionar las fuentes lo que le permite reconstruir determinados fenómenos, ya sean circunscritos o más amplios, de una comunidad, de grupos sociales o familiares, de una clase trabajadora o de individuos que la representan.

Éstas serán, pues, las fuentes privilegiadas aquí en el análisis del equipaje del migrante y, en particular, del baúl, de sus funciones y de sus simbologías y metáforas.

Maletas, fardos, paquetes atados con cuerdas, envolturas de cartón, bolsas; y luego colchones, almohadas y mantas; sillas plegables, cestas de bocadillos, limones y anchoas comprados directamente en el puerto: existe una vasta bibliografía escrita y visual que nos recuerda las características del equipaje material de los migrantes italianos a punto de embarcar rumbo a América. Suelen ser hombres solitarios que reúnen sus pocas pertenencias en un fardo fácilmente transportable. Independientemente de las motivaciones que les llevaron a emprender la aventura ultramarina, este bagaje es expresión de la pobreza económica típica de las clases menos acomodadas de la Italia posterior a la unificación, cuando el fenómeno migratorio hacia los territorios de América del Norte y del Sur pronto llegó a definirse como ‘masivo’, debido a la elevada densidad numérica típica de esta primera oleada, que comenzó en las últimas décadas del siglo XIX, terminó aproximadamente con el estallido de la Primera Guerra Mundial y se reanudó, en parte con peculiaridades diferentes, en el período fascista.

Y luego está el baúl, una tipología de equipaje que, en cambio, es más común a la oleada migratoria posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando el miedo a una nueva guerra determinó sobre todo el desplazamiento de familias pertenecientes a las clases de la pequeña y media burguesía, que se fueron a las Américas la mayoría de las veces con la idea de permanecer allí durante un período limitado, es decir, a la espera de una mejora de la situación

¹ Salvo indicación contraria en la bibliografía final, las traducciones de los textos críticos son mías.

política internacional. Aquí el baúl es un signo de bienestar económico con el que no pueden competir otras variedades de equipaje.

Para la primera oleada migratoria, sirva la descripción que Edmondo De Amicis nos hace del embarque en *Sull'Oceano* (1889), considerado el mayor fresco sobre el viaje transatlántico de la migración masiva:

Operai, contadini, donne con bambini alla mammella, ragazzetti che avevano ancora attaccata al petto la piastrina di latta dell'asilo infantile passavano, portando quasi tutti una seggiola pieghevole sotto il braccio, sacche e valigie d'ogni forma alla mano o sul capo, bracciate di materasse e di coperte, e il biglietto col numero della cuccetta stretto fra le labbra. (De Amicis, 1983: 3)

Veamos ahora algunos ejemplos de la ola migratoria posterior a la Segunda Guerra Mundial, en la que el baúl es el elemento central de la organización del equipaje:

Cuando uno se va de su tierra no se lleva la tierra, la casa, los montes, los vecinos, porque no puede. No caben en los baúles que tiene que llenar. Por eso, abre bien los ojos y se mete en ellos todo lo que puede hasta que los ojos le duelan de tan llenos. Después, abre el único baúl que pudo comprar y le mete las ollas tiznadas de tantas comidas, las fuentes que una vez se lucieron en los armarios, los viejos manteles y los nuevos también, las azadas, los yunques, los martillos. Mete las semillas de esas flores que adornan su jardín y los bulbos de las azucenas, porque no puede llevar las azucenas.

Mete los sombreros y los pañuelos y esas cajitas que guardan botones que tal vez necesite un día allá adonde va. Mete el samovar, la paellera, el narguile, el cencerro de cobre que cuelga del cuello de la vaca, la zampona y todo lo que le hable de su sitio. Y bien en el fondo, donde sólo ella o él pueda encontrarlas, guarda algunas lágrimas saladas para llevarse también el amor por su tierra. (Alonso; Pasut, 2005: 11-12)

En aquel tiempo, papá mandó hacer un baúl grande de pino con herrajes para que fuera guardando el ajuar, y ése fue el que traje en el barco cuando vine. Ahí está, en el otro dormitorio. Recuerdo que estaba tan cargado que debía empujar la ropa con la rodilla. [...] Traí también en el baúl algunos regalos de casamiento, los cubiertos, la tijerita para el bordado que aún conservo y una silla hamaca de madera regalo de tío Pablo, que lamentablemente se fue al mar junto con un baúl con mis libros donde puse un poco de todo. ¡Cuanto lo lamento! [...] No puedo dejar de pensar que han pasado setenta y cinco años de aquellos días en que partí de Génova [...]. (Alonso; Pasut, 2005: 28-29. Testimonio de María Erminia Mónaca Alesina de Rizzotti)

Ora quando semo arrivati all'Argentina [en 1949], io me purtai un bàulo di robba... di biancheria. E la machina de me cugnata era intra, e quando arrivamo a lu portu... ti dico pure chistu... quando arrivamo a lo portu a Buenos Aires chiddu du portu ha dittu 'e! Quanta robba!', dice, e ho detto che m'había sposato da poco, infatti era un anno e mezzo che m'había sposato io. (Rosa, 2013: 136. Testimonio de Teresa Sardo in Perrone)

Para quien decide emprender una experiencia migratoria, la organización del equipaje es uno de los momentos tópicos, quizá el primero en el que se toma conciencia de la condición de migrante. Los ejemplos citados se refieren todos a mujeres 'llamadas' a Argentina por sus maridos o parientes, según lo establecido por el acuerdo firmado entre los gobiernos italiano y argentino en febrero de 1947 para regular las entradas. De hecho, era condición para la expatriación que el migrante "hubiera recibido una notificación de llamada o tuviera un contrato

de trabajo a su entrada en el país” (Capuzzi, 2006: 42). No se trata, pues, de migrantes que se lanzan hacia un futuro en gran medida desconocido, sino de quien ya sabe en qué situación se encontrará. Por eso no es casualidad que el baúl se convierta en el contenedor de una vida cotidiana (la vajilla necesaria para el trabajo doméstico, la ropa blanca, el ajuar, las máquinas de coser, las semillas y los bulbos de las plantas) que se piensa reconstruir en tierra argentina. Esto se debe a que, para el migrante, el equipaje representa un vínculo entre la situación de partida y la de llegada, acortando metafóricamente las distancias. La necesidad de que los objetos materiales cotidianos no cambien –aunque cambie el espacio en el que se colocan–, como imagen tranquilizadora de continuidad, es recordada por Maurice Halbwachs (2004: 131-132) y remite a las consideraciones de Auguste Comte sobre el mantenimiento del equilibrio mental. Halbwachs observa:

Aparte de estos casos patológicos, cuando algún acontecimiento nos obliga también a transportarnos a un nuevo entorno material, antes de que nos adaptemos a él, atravesamos un período de incertidumbre, como si hubiésemos dejado atrás toda nuestra personalidad: tan es así que las imágenes habituales de nuestro mundo exterior son inseparables de nuestro yo. (Halbwachs, 2004: 131)

El recuerdo de lo que se metió en el baúl sigue vivo en la memoria y se detalla con precisión:

Comencé a embalar. Del atillo bajamos dos grandes baúles que habían pertenecido a mi madrina. Metimos todo lo que pudimos: la máquina de coser, la bicicleta de Mario, cuadros, colchas, ropa, libros de Guido (Salgari, Julio Verne), cacerolas, sartenes, platos, cubiertos, vasos, cafetera, plancha, tijera de podar, una azada y una pala sin los cabos, herramientas. Yo no quería desprenderme de nada. Nos ayudó un vecino. Después, en un carro tirado por un burro, llevó los baúles y los cajones hasta la estación de trenes de Fondotoce y los despachó para Genova. (Dal Masetto, 1990: 257)

Después del casamiento Danilo me mandó a llamar y me envió el pasaje. Un tiempo antes comenzamos los preparativos para el viaje. Primero de todo, el ajuar. [...] Así preparé mi ajuar y lo fui guardando en el baúl. Pero claro, en realidad yo lo estaba preparando desde que tenía quince años aunque ni supiera con quién me iba a casar [...]. El segundo baúl era el de los regalos de casamiento. Nos hicieran muchísimos [...]. Y hubo otro baúl con el de la ropa de vestir [...]. Por supuesto, en mi equipaje no olvidé cargar una virgencita que me regalaron mis amigas, los paquetes con las cartas de Danilo, así grande; mi cuaderno de primero inferior y un álbum de recuerdos que las amigas regalaban cuando se cumplía 15 años [...]. (Dios de Martina, 2001: 202-203. Testimonio de Maura Rosati di Petrucci)

Como puede constatarse, no faltan objetos de la afectividad (cartas, regalos, cuadernos, imágenes religiosas, libros), que ya se han convertido en ‘cosas’ en el sentido que les atribuye Remo Bodei:

Las cosas nos inducen, a la manera de los agonistas, a elevarnos por encima de la inconsistencia y de la mediocridad en que caeríamos si no invirtiéramos en ellas –tácitamente correspondidos– pensamientos, fantasías y afectos. Son cosas, precisamente, porque acerca de ellas razonamos, porque las conocemos y las amamos en su singularidad, porque –a diferencia de los objetos– no pretendemos servirnos de ellas solo como instrumentos o cancelar su alteridad, y porque, finalmente, como sucede

en el arte, las sustraemos a su precaria condición en el espacio y en el tiempo, transformándolas en “miniaturas de eternidad” que encierran la plenitud posible de la existencia. (Bodei, 2013: 153)

Una vez llenado, el baúl se envía al puerto de embarque antes de que su propietario emprenda su viaje migratorio: es, pues, el primer equipaje de materialidad y afectividad que abandona las raíces identitarias:

Quando ho fatto i bauli sapesse! Quanto ho preparato per andare via: tutto! Ho comprato due bauli, due casse, ma grandi per mettere bene imballato tutto. E, mi ricordo, mia mamma mi aiutava, abbiamo legato duro con la tela juta e fatti su bene tutto. Poi abbiamo fatto delle pezze grosse così, bianche, con scritto a punto erba in rosso l'indirizzo e tutto. Tutto abbiamo imbarcato. È venuto il Mario Droito, uno che col cavallo portava giù le cose a Biella da Avandero, che le spediva a Genova. Han caricato tutta sta roba, ma cosa vuole! (*Storie di emigrazione dalla Valle Elvo e dalla Serra*, 2004, vol. 2: 541-542. Testimonio de Bruna Negro, emigrada en 1947)

En el barco, el baúl puede asumir otra función convirtiéndose en mesa de comedor: “A pranzo e a cena sono raccolti come una tranquilla famiglia: un baule -pieno di ogni ben di Dio- serve da tavola!” (Frescura, 1908: 42).

Lo mismo ocurre una vez colocado en el nuevo hogar:

Avevamo affittato una casa. Però i mobili non c'erano, perciò il baule è stata la nostra tavola per diversi giorni...non so, non mi ricordo quanto però il baule era grande. Là sopra si mangiava. Ci adattavamo a tutto perché eravamo arrivati in America, creo [sic] che c'era uno spirito di adattamento [sic] abbastanza grande. (ICEI, 2008: 49. Testimonio de Sandra Narduzzi)

El baúl también se convierte en un contenedor de cosas que pertenecen a una memoria familiar que debe ser transmitida:

En un baúl llevaban todo lo que ambos tenían, incluido un grueso libro de hojas apergamizadas y tapas de piel de chivo que el viejo le entregó diciéndole que lo conservase como lo habían hecho él y su padre y su abuelo y su bisabuelo y los anteriores porque allí estaba todo. (Tizón, 1995: 16)

En esta línea, el baúl puede albergar todo un archivo de un miembro de la familia, a través del cual será posible reconstruir una historia de movimientos a ambos lados del océano:

Non ho mai avuto la curiosità di aprire quel baule, né di chiedere che cosa contenesse. Eppure, proprio là dentro era conservato un tesoro, come avrei scoperto molti anni dopo, quasi quaranta, quando uno zio mi rivelò il contenuto di quel baule, cioè l'archivio del nonno: taccuini, documenti di famiglia, ricevute varie e tante lettere, scritte o ricevute dal nonno -emigrante prima e soldato poi- durante le sue lunghe assenze da casa. Tutto conservato accuratamente nel baule, col quale mio nonno aveva più volte attraversato l'Oceano, e miracolosamente giunto fino a me, avendo sfidato il tempo e la mania distruttrice di figli e nipoti che consideravano “quelle cartacce” un inutile ingombro. (Palombarini, 1988: 6-7).

He aquí, pues, que el baúl se convierte en la narración de un fenómeno migratorio individual o colectivo, hasta el punto de que no puede faltar en los museos dedicados a las

migraciones². En 2009 se inauguró el Museo dell'Emigrazione Italiana (MEI) en el Complesso Monumentale del Vittoriano de Roma, con el objetivo de contar la historia de la migración italiana a través de los 150 años de la Unificación de Italia³. El museo incluía material, prestado por privados o museos regionales y locales, de distintas tipologías: desde literatura a cine, desde documentales a música, desde testimonios sonoros a fotos, periódicos y revistas de la época. Y luego estaba lo que pertenecía a los migrantes: cartas, estampas, pasaportes y billetes de embarque, baúles y maletas, herramientas de trabajo, máquinas de escribir o de coser, radios, gramófonos, utensilios domésticos, mantas, etc. Todos ellos son objetos/cosas que han experimentado un 'movimiento' y que representan y conservan memorias históricas y cultu-ales a ambos lados del océano: son 'embajadores' de historias compartidas⁴. Como señala Vito Lattanzi refiriéndose a los museos etnográficos (categoría a la que se pueden inscribir los museos de las migraciones), incluso en las exposiciones sobre la diáspora hay que interrogar los "objetos como testigos, asumiéndolos como vehículos de pertenencia y afectividad, 'embajadores' de una nueva posibilidad de diálogo intercultural, dispositivos mnemónicos de la narración de historias relacionadas con las experiencias de la diáspora, sujetos - de facto - y ya no meros objetos" (Lattanzi, 2015: 242).

Entre los diversos baúles del MEI, uno procede de la colección *Le stanze della luna* de Franco Vallone, ex director del Museo Giovan Battista Scalabrini, fundado en 1995 en Vibo Valentia y posteriormente trasladado a Francavilla Angitola. Este museo debe su nacimiento al hallazgo de un baúl que perteneció a un calabrés (Domenico Italiano de Cessaniti, en la región de Vibonese) que emigró a Argentina en 1910. El baúl destacaba en la sección denominada *Il baule dell'emigrante*, por su valor evocador como objeto casi mítico, representativo de la comunidad calabresa que emigró a América y porque se trata de un baúl que tiene una historia singular: de hecho, era alquilado por quienes migraban y luego regresaba periódicamente a Calabria (a una empresa de San Costantino Calabro) para ser alquilado para otro viaje. Por esta razón, el exterior está cubierto de etiquetas y billetes que atestiguan sus diversos viajes. Por otra parte, el Museo Etnografico de Schilpario (Bérgamo) conserva varios baúles, entre ellos uno de madera con asas de cuerda en los laterales y la inscripción 'LA MERICA' grabada en la parte delantera.

Metonimia de la migración y sus destinos, contenedor de objetos y cosas, archivo de recuerdos y memorias, el baúl no sólo está presente en los museos, sino que acompaña exposiciones temporales o proyectos educativos sobre la migración (como el de Roberta Scheggi titulado *Dalle Alpi alle Ande*)⁵, así como también se organizan talleres e itinerarios interactivos para escuelas en los museos (entre ellos, el Museo dell'Emigrazione Marchigiana de Recanati o el Museo Regionale dell'Emigrazione Pietro Conti de Gualdo Tadino); además, no es casualidad que el término 'baúl' aparezca en el título de varios libros dedicados al fenómeno migratorio, como *Il baule da'merica* (2020), novela de Maria Pia D'Amico cuya trama comienza con el hallazgo, en un baúl llegado de América, de un cuaderno escrito por su abuelo migrante, o *El baúl de la memoria. Testimonios escritos de inmigrantes italianos en el Perú* (2002), volumen editado por Federico Croci y Giovanni Bonfiglio, en el que se analizan cartas, diarios, fotografías y autobiografías de migrantes italianos en Perú; o, también, *Non soltanto un baule. Storie di*

² Una lista de museos italianos de la migración se encuentra en el web del Centro AltreItaliae, consultable en el URL: https://www.altreitalie.it/le_migrazioni_italiane_in_rete/musei_e_mostre/musei_italiani.kl (consultado el 05/01/2024).

³ Inaugurado como exposición temporal, más tarde se trasladó a la Commenda di San Giovanni di Prè de Génova.

⁴ Derivo el concepto de objetos 'embajadores' del volumen *La densità delle cose. Oggetti ambasciatori tra Oceania ed Europa* (2015) dedicado a la cultura tangible en ámbito etnográfico.

⁵ Cf. *Dalle Alpi alle Ande*, <https://dallealpialleande.it/category/documenti/baule-di-roberta/> (consultado el 05/01/2024).

emigrati italiani (2005), en el que Concetta Cirigliano Perna presenta diez historias de migración a Argentina, Estados Unidos, Australia y Canadá contadas por amigos y descendientes.

Pero donde el baúl despliega todas sus posibles funciones, simbologías y metáforas es en el volumen de Vanni Blengino *¡Omni! América. Ricordi d'Argentina nel baule di un emigrante* (2007), una autobiografía que es también un ensayo sobre la identidad de un migrante italiano en Argentina, fruto de la experiencia personal del autor, que llegó a Buenos Aires con su familia en 1949 y regresó a Italia a mediados de los años sesenta. En el texto, un imaginario baúl de nogal (que no corresponde a ninguno de los embarcados hacia Argentina)⁶ llega a Roma, última residencia de Blengino, tras haber estado “un incómodo pero indispensable compañero de viaje, un testigo mudo de todas las vicisitudes de las mudanzas, primero en Italia y después durante la inmigración” (Blengino, 2018: 177).

El baúl había sido un regalo de su abuela, una “herencia” (Blengino, 2018: 177) que le había dejado su marido, que la había abandonado. Como contenedor del ajuar de los padres, jóvenes novios, había sido transportado de Monforte a Turín, donde se había convertido en uno de los juguetes favoritos de la infancia del autor/narrador. Con su amigo Pirro, escalaba el baúl como si se quisiera llegar a la cima de una montaña; o exploraba su interior hasta el fondo para esconderse “entre las sábanas con olor a limpio y a naftalina” (Blengino, 2018: 178), dejando la tapa solo un poco levantada para espiar los movimientos de su madre. A fuerza de explorar el baúl, los dos niños habían empezado a dudar de que “aquel contenedor tenía varios fondos que podían abrirse de un momento al otro bajo nuestros pies e introducirnos en un mundo maravilloso y terrible” (Blengino, 2018: 178).

Regresada la familia a Monforte durante la Segunda Guerra Mundial, y con una nueva compañera de juegos, el baúl es sometido a otra inspección con la esperanza de encontrar en su interior juguetes o algo interesante:

Fue una gran desilusión. Encontramos solamente chucherías, residuos del departamento de Turín: algunas vasijas, cadenas de cobre, una lámpara, pedazos de tela y recortes de vestidos, fotografías de parientes, abuelo y bisabuelo, entre las cuales estaba una foto en uniforme de alpino del tío Luigi, caído en la Primera Guerra Mundial. En una cajita de metal encontramos cartas de mi padre de su época de soldado escritas a mi madre con una letra elegante e ilegible. (Blengino, 2018: 179)

Un nuevo traslado de la familia de Monforte a Savona devuelve al baúl su función de ‘contenedor en movimiento’. Se llega así a la etapa migratoria: “ahora el baúl se volvía un barco con la proa hacia sudoeste, en cuya panza se colocaban vestidos, zapatos, sábanas, tazas de café de porcelana china, el inflador de la bicicleta, el método para el estudio del acordeón del maestro Bocca y un álbum de fotografías” (Blengino, 2018: 179). Una vez en Buenos Aires, a la familia le gustaría deshacerse del baúl, engorroso y siempre fuera de lugar. Ni siquiera los amigos del autor/narrador lo aceptan de regalo: “El baúl era un objeto extraño para ellos, olía a campo, a moho, a barcos, un residuo de la historia... que entonces parecía un residuo del pasado ya cancelado por la memoria” (Blengino, 2018: 181).

El baúl se redescubre una vez decidido el regreso a Italia. Como ‘contenedor en movimiento’, se convierte ahora en depositario de una selección de libros comprados en Argentina, objetos/cosas de la formación cultural del autor/narrador. En Italia, el baúl llega a Roma, su último destino: “No quedan trazas de tantas mudanzas. No tiene etiquetas ni otros indicios que lo remitan al pasado, no fue marcado por nuestras peripecias. Los años transcurridos lo

⁶ Se trata de una información obtenida directamente de la familia del autor, ya que Vanni Blengino falleció en 2009.

volvieron más noble como la madera con la que fue construido, un viejo objeto de adorno, austero e inútil” (Blengino, 2018: 182)⁷.

Pero, ¿qué ha representado el baúl a partir de sus metamorfosis funcionales? Ha sido un contenedor de ajuar, un juego (montaña o pozo: siempre metáfora del movimiento), de nuevo un contenedor de objetos y recuerdos familiares, un barco para el equipaje de los que migraron, algo de lo que deshacerse, el contenedor de una biblioteca personal en el viaje de vuelta a Italia, un objeto inútil. Pero acompañó al migrante en todos sus desplazamientos, primero en Italia, luego en Argentina y, finalmente, de vuelta a Italia. De objeto en movimiento se convirtió en [s]objeto, siguió las motivaciones de sus propietarios, asumió nuevas funciones, usos y significados que lo antropomorfizaron: él también fue migrante, el baúl es el migrante, vivió los mismos acontecimientos sociales y humanos. A todo esto se le pueden aplicar las observaciones de Arjun Appadurai sobre las relaciones entre las personas y las cosas:

A pesar de que nuestro propio enfoque de las cosas esté necesariamente condicionado por la idea de que las cosas no tienen otros significados sino aquellos conferidos por las transacciones, las atribuciones y las motivaciones humanas, el problema antropológico reside en que esta verdad formal no ilumina la circulación concreta, histórica, de las cosas. Por ello, debemos seguir a las cosas mismas, ya que sus significados están inscritos en sus formas, usos y trayectorias. Es sólo mediante el análisis de estas trayectorias que podemos interpretar las transacciones y cálculos humanos que animan a las cosas. Así, aunque desde un punto de vista teórico los actores codifican la significación de las cosas, desde una perspectiva metodológica son las cosas-en-movimiento las que iluminan su contexto social y humano. (Appadurai, 1991: 19)

El baúl se convierte en el ‘relato’ de un recorrido migratorio, es su actor y testigo, sobrevive a sus dueños e impide que caiga en el olvido el contexto sociohistórico y humano en el que fue utilizado y cumplió su función de ‘contenedor en movimiento’. Como todos los objetos de una colección etnográfica, establece una relación de intercambio con los sujetos y adquiere así una ‘biografía cultural’ atribuyendo “evidencias visuales a la dimensión intangible de la experiencia de vida” (Lattanzi, 2015: 252), involucra, por tanto, recuerdos, afectos e historias. Se podría decir que es un mediador entre los objetos y las cosas, quizá su función principal, y en este sentido tiene la capacidad de seguir produciendo memoria.

Bibliografía

- ALONSO, María Cristina y Marta PASUT (2005) *Historias de Inmigrantes*, Rosario, Homo Sapiens.
- APPADURAI, Arjun, ed., (1991) *La vida social de las cosas. Perspectivas culturales de las mercancías*, trad. de Argelia Castillo Cano, México D.F., Grijalbo.

⁷ El baúl también puede adquirir una eternidad ahora ajena a quien lo ha utilizado y volverse inútil para quien lo ha heredado, como nos recuerda Ernesto Sabato (hijo de migrantes italianos) a propósito de ciertas cosas pertenecientes a sus padres ya desaparecidos y por tanto convertidas de nuevo en objetos: “En la soledad de mi estudio contemplo el reloj que perteneció a mi padre, la vieja máquina de coser New Home de mamá, una jarrita de plata y el Colt que tenía papá siempre en su cajón, y que luego fue pasado como herencia al hermano mayor, hasta llegar a mis manos. Me siento entonces un triste testigo de la inevitable transmutación de las cosas que se revisten de una eternidad ajena a los hombres que las usaron. Cuando los sobreviven, vuelven a su inútil condición de objetos y toda la magia, todo el candor, sobrevuela como una fantasmagoría incierta ante la gravedad de lo vivido. Restos de una ilusión, sólo fragmentos de un sueño soñado” (Sabato, 1998: 20).

- BLENGINO, Vanni (2018) *Ommi! L'America. Recuerdos de la Argentina en el baúl de un emigrante*, trad. de Liliana Huberman, Villa María, Eduvim.
- BODEI, Remo (2013) *La vida de las cosas*, Buenos Aires, Amorrortu, trad. de Heber Cardoso (ed. orig. *La vita delle cose*, Bari-Roma, Laterza, 2009).
- BORGES, Jorge Luís (1969) *Elogio de la sombra*, Buenos Aires, Emecé.
- CAPUZZI, Lucia (2006) *La frontiera immaginata: profilo politico e sociale dell'immigrazione italiana in Argentina nel secondo dopoguerra*, Milán, Franco Angeli.
- CATTARULLA, Camilla (2003) *Di proprio pugno. Autobiografie di emigranti italiani in Argentina e in Brasile*, Reggio Emilia, Diabasis.
- CIRIGLIANO PERNA, Concetta (2005) *Non soltanto un baule. Storie di emigranti italiani*, Nueva York, Farinelli.
- CROCI, Federico y Giovanni BONFIGLIO (2002) *El baúl de la memoria. Testimonios escritos de inmigrantes italianos en el Perú*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- DAL MASETTO, Antonio (1990) *Oscuramente fuerte es la vida*, Buenos Aires, Planeta.
- D'AMICO, Maria Pia (2020) *Il baule da'merica*, ilmiolibro.
- DE AMICIS, Edmondo (1983 [1889]) *Sull'Oceano*, Génova, Herodote.
- DIOS DE MARTINA, Angeles de (2001) *Mujeres inmigrantes. Historias de vida*, Buenos Aires, Editorial Dunken.
- FRANZINA, Emilio (1994) *Merica! Merica!. Emigración e colonización nelle lettere dei contadini veneti e friulani in America Latina 1876-1902*, Verona, Cierre.
- FRESCURA, Bernardino (1908) *Sull'Oceano con gli emigranti: impressioni e ricordi*, Génova, Tipografia Marittima.
- HALBWACHS, Maurice (2004) *La memoria colectiva*, trad. de Inés Sancho Arroyo, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza (ed. orig.: *La mémoire collective*, Paris: Presses Universitaires de France, 1968).
- ICEI (2008) *Mujeres haciendo historia. Migrantas italianas en Buenos Aires*, Buenos Aires, Papeltinta.
- LATTANZI, Vito (2015) "Il museo come campo etnografico: [s]oggetti in mostra", en Anna PAINI y Matteo ARIA, eds., *La densità delle cose. Oggetti ambasciatori tra Oceania e Europa*, Pisa, Pacini, pp. 241-258.
- PALOMBARINI, Augusta (1988) *Cara consorte. L'epistolario di una famiglia marchigiana dalla grande emigración alla grande guerra*, Ancona, Il Lavoro editoriale.
- ROSA, Silvia Giovanna (2013) *Italiane d'Argentina. Storia e memorie di un secolo d'emigración al femminile (1860-1960)*, Turín, Ananke.
- SABATO, Ernesto (1998) *Antes del fin*, Buenos Aires, Seix Barral.
- Storie di emigración dalla Valle Elvo e dalla Serra*, 2004, vol. 1-2.
- TIZÓN, Hector (1995) *Luz de las crueles provincias*, Buenos Aires, Alfaguara.
- VANGELISTA, Chiara (1999) *Terra, etnie, migrazioni. Tre donne nel Brasile contemporaneo*, Turín, Il Segnalibro.



Memoria material: objetos biográficos en la narrativa de Roberto Raschella

SILVIA CATTONI

Universidad Nacional de Córdoba

ÁNGELES GERBALDO

Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

La narrativa de Roberto Raschella apela a una materialidad definida en dos planos. El primero de ellos corresponde a la materialidad simbólica de la lengua misma que, en tanto registro gráfico y fónico, logra el pastiche distintivo de la lengua 'miscitada'. El segundo plano de materialidad es el resultado de la operación de nominalización que esa lengua hace posible y corresponde a los objetos nombrados por esa lengua. Estos objetos integran el microcosmo material del universo raschelliano y por la dimensión biográfica (Morin, 1974) que asumen ayudan al narrador a trazar los rasgos distintivos de su experiencia vital a la vez que reconstruyen la memoria material de su familia. A partir de ellos y en estrecha sincronía con quien los usa, es posible configurar especiales cronotopías de la intimidad, con funciones prácticas, afectivas e intelectuales.

Palabras clave: objetos biográficos, memoria material, intimidad.

Abstract

Roberto Raschella's narrative draws on a materiality defined on two planes. The first one corresponds to the symbolic materiality of language itself which, as a graphic and phonic register, attains the distinctive pastiche of the 'lengua miscitada'. The second one results from the operation of nominalization which that language allows for, and it refers to the objects it names. These objects are part of the material microcosm of the raschellian universe and, due to their biographical dimension (Morin, 1974), they help the narrator to draw the distinctive features of his life experience while reconstructing the material memory of his family. Departing from these objects and in close synchronicity with whom makes use of them, it is possible to trace particular chronotopes of intimacy with practical, affective, and intellectual functions.

Keywords: biographical objects, material memory, intimacy.



Hijo de inmigrantes calabreses, poeta, ensayista, guionista y traductor, Roberto Raschella (1930) es un escritor de las napas más subterráneas de la cultura argentina. Por una particular historia de migración, fue el único de los cuatro integrantes de su familia que nació en Argentina. Las políticas persecutorias del fascismo obligaron a su padre a abandonar Italia en la década del '30 y radicarse en Buenos Aires, luego llegaron la madre y el hermano. Vivieron en el barrio de Boedo. Cincuenta años después de la llegada a Argentina, en 1994, Raschella escribió *Diálogos de los patios rojos*, la primera novela de una trilogía que se completa con *Si hubiéramos vivido aquí* (1998) y *La follia utopistica* (2015).

Aunque se trata de una trilogía en la que el narrador a través de recuerdos recupera la memoria familiar, este conjunto de novelas trasciende el género de novela realista en el que se



Silvia CATTONI y Ángeles GERBALDO, "Memoria material: objetos biográficos en la narrativa de Roberto Raschella", *Artifara* 23.2 (2023) Monográfico, pp. 57-66.

Recibido el 26/09/2023 ✦ Aceptado el 21/11/2023

inscriben los relatos de migración. Con una clara intención experimental, el autor crea, a partir de una lengua mixta, un entramado polifónico con profundo valor evocativo. Hijo “naturalmente humillado de padres siempre derrotados o despojados” (Raschella, 2015: 23), escindido entre las promesas de la tierra de llegada y lo que pudo haber sido y no fue en la tierra del origen, el autor convoca en su narrativa “la utopía, aquello que está en otro lugar, aquello que puede ser y tal vez nunca sea” (Raschella, 2015: 90). En estas obras, él, argentino por nacimiento, pero italiano por la tradición familiar, literaturiza esa escisión a partir de la materialidad de la lengua y de las posibilidades que ese constructo simbólico, hecho de sonidos y grafemas, le otorga para nombrar su mundo desde el inicio dividido en dos: aquel que quedó en Italia y el que nace en el nuevo país.

La lengua poética de Raschella, fundamento de su programa narrativo, se construye a partir del precepto neorrealista de fidelidad a la materia original (Raschella, 2015: 94). Sin embargo, y lejos de toda pretensión mimética, su lengua, como es propio de toda invención artística, se transfigura y concreta en una forma nueva que, más allá de la mera imitación, logra una gran valencia estética y permite reconocer en sus figuraciones simbólicas, al menos, dos planos definidos de materialidad. El primero de ellos corresponde a la materialidad simbólica de la lengua misma que, en tanto registro gráfico y fónico, logra el pastiche distintivo de la lengua ‘miscitada’ que es lengua de memoria y mediatez (Raschella, 2015: 93). Un pastiche que está fundamentalmente construido en la confluencia del italiano, de la lengua de Calabria de donde proviene su familia y de la variante rioplatense del español que él aprende en el barrio de Boedo. Esta lengua, lejos de asimilarse al ‘cocoliche’, es la elaboración mítica de su experiencia mediante la cual su creador logra recoger, de un modo genuino y sensible, el entramado de emociones y afectos que caracteriza esa contaminación y que marcan las relaciones más profundas entre familia, política y cultura.

El otro plano de materialidad que se reconoce en la narrativa de este particular escritor argentino, el que nos interesa analizar en este trabajo, corresponde a los objetos nombrados por esa lengua. En estrecha relación con el primer nivel, es decir, con la materialidad simbólica de la lengua ‘miscitada’, este segundo plano de materialidad surge de la operación de nominalización que esa lengua hace posible. Ella no solo permite identificar y diferenciar los objetos que integran este microcosmo material sino otorgarles sentido en la narración. Como señala Remo Bodei: “Nel crescere nominiamo le cose, le fissiamo nella memoria, le riconosciamo, le facciamo spiccare su uno scenario dai tratti sfumati ed è solo la familiarità acquisita attraverso questi processi a permettere di orientare e di dar loro un significato” (Bodei, 2011: 8). En el universo material raschelliano, estos objetos asumen una dimensión biográfica porque, como señala Viollete Morin, “están limitados al uso personal y circunscriptos al espacio concreto de la casa natal donde transcurre la experiencia vital del narrador y del resto de los personajes” (Morin, 1974: 194). A partir de estos objetos biográficos y en estrecha sincronía con quien los usa, es posible configurar especiales cronotopías de la intimidad que, con funciones prácticas, afectivas e intelectuales, permiten reconocer los vínculos establecidos entre los personajes y sus entornos íntimos.

La austeridad es un rasgo que caracteriza especialmente el microcosmos material de la narrativa autobiográfica de Raschella. En él, el narrador se sirve de pocos objetos, solo de los necesarios para trazar los rasgos distintivos de su experiencia vital y reconstruir así la memoria material de su familia. Los objetos que el narrador nombra son solo los necesarios para profundizar el arraigo con el hábitat, para marcar un límite entre el mundo de allá, Italia, y el de acá, Argentina, y para definir los rasgos de su identidad siempre inestable.

En *Diálogos en los patios rojos* y *Si hubiéramos vivido aquí*, objeto de análisis en este trabajo, la lengua de Raschella nominaliza determinados y significativos objetos que permiten una reflexión sobre la cultura material migrante. Aunque Raschella dedica una trilogía a la memoria familiar, analizaremos el significado de los objetos en las dos primeras porque en la

última hay un claro proceso de desmaterialización que excluye los objetos casi por completo del plano de la acción narrativa. En la primera novela, desde ahora DPR, se narra la llegada de la familia a Buenos Aires y el modo cómo transcurre su vida en la casa de Boedo. En esta obra los objetos están en su mayoría ligados al ámbito doméstico y laboral. En la segunda obra, desde ahora HVA, el narrador cuenta su primer viaje a Calabria después de la muerte de su padre. Su propósito es terminar de reconstruir la historia familiar, una historia que él armó en Buenos Aires a partir de los relatos transmitidos por su padre, madre y hermano pero que siente, por ajena, siempre incompleta. En esa fracción de mundo calabrés predominan, por un lado, los objetos característicos del ámbito campesino y, por otro, los vinculados con la escritura: tales como el cuaderno de notas y las cartas, objetos que aseguran al narrador que la escritura es la única posibilidad de recuperar la memoria. La voz del narrador adulto se ha ido transformando de un texto a otro y así es que en la tercera y última novela *La follia utopistica*, los recuerdos pierden su anclaje en la realidad material y casi desaparecen. El narrador, siempre en busca de su identidad, rescata en esta obra las voces que aseguran en su memoria solo presencias y afectos. Es por ello que podríamos hipotetizar que la presencia de determinados objetos es significativa y merecedora de análisis en las dos primeras novelas de la trilogía, pero insignificante en la última. Un planteo inicial necesario para pensar el lugar acotado que Raschella concede a los objetos en su narrativa y justificar por qué el análisis se realizará en las dos primeras novelas de la trilogía.

Una prueba posible para esta hipótesis es aquella que atiende a las etapas vitales en las que el autor compuso estas obras y que entendemos relevante por el carácter autobiográfico de la trilogía. Antes que novelista, Raschella fue poeta. En los años 70 escribió dos colecciones fundamentales: *Malditos los gallos* (1979) y *Poemas del exterminio* (1988). Las novelas que integran su trilogía fueron escritas, en cambio, en la última etapa de su vida. En los años 90, a sus 64 años, apareció la primera. La última se publicó cuando el escritor tenía 85 años. Es importante considerar este hecho porque un contexto de producción en el cual la idea del final de la existencia cobra relevancia permite comprender por qué en estas tramas narrativas los objetos son solo los esenciales. En aquellos casos en los que no se verifique una negación de esta condición existencial inexorable o un deseo de manifestar el triunfo económico de toda una vida de acumulación con la posesión de objetos valiosos, la desinversión de los objetos es un rasgo característico en el proceso natural que llevan adelante aquellas personas que conscientemente se preparan para su propio final. Algo de esto advierte Freud en *Duelo y melancolía* (1917) cuando explica que el sujeto adulto, ante el horizonte próximo de la muerte, se prepara para abandonar el mundo y parte de esa disposición consiste en 'desinvertir' el mundo exterior, quitándole a los objetos su capacidad de afectación. La retracción libidinal ante el mundo material, un proceso natural y necesario de preparación para la muerte, es reemplazada por un repliegue hacia sí mismo que se verifica como un incremento de la interioridad. No es objetivo de este trabajo ahondar en una interpretación de corte psicoanalítico, pero sí comprender cómo el último Raschella construye un yo que siguiendo los pasos del autor vuelve sobre su propia vida para privilegiar el valor del recuerdo. En esta etapa el narrador privilegia los recuerdos de personas a los objetos biográficos que acompañaron esas presencias.

Además, la prosa, a diferencia de la poesía, posibilita al escritor en la edad madura nuevas formas literarias para elaborar su condición heredada de emigrado. Como género alternativo, la narrativa ofrece un nuevo curso al flujo caudaloso de la memoria y recupera en la vejez vivencias del pasado para favorecer la integración del pasado al presente, brindar continuidad y reforzar la identidad. La experiencia del "desarraigo de segunda mano" que define la melancolía de Raschella es la que lo lleva a recuperar el pasado a partir de voces y presencias permitiéndole al autor "explorar en la oscura conciencia familiar, en su fundamento, para armar la genealogía de sus raíces" (Saraceni, 2008: 173). Así, en las dos

primeras novelas circunscriptas cada una a una espacialidad determinada, los objetos investidos de valor simbólico cobran relevancia porque definen un contexto y complementan aspectos distintivos de los personajes y su vínculo concreto con el mundo. En la última novela de la trilogía, *La follia utopistica*, la presencia de cosas pierde su valor. En una suerte de monólogo interior, el narrador evoca los recuerdos de sus años de juventud durante la década de los '60, de la muerte de su madre y el reencuentro con la figura paterna a través de su propia militancia en partidos políticos de izquierda. Mediante el trato con otros miembros de su familia extendida —como su primo Clemar— y la rememoración de la frustrada 'follia utopistica' de su padre en Italia, el protagonista reconstruye un relato de época, una perspectiva de su crecimiento en la frontera de dos naciones y un yo que consciente de su fragmentación reflexiona sobre los procesos personales que lo atravesaron: la migración, las complejas relaciones filiales y amorosas, los grandes conflictos del siglo XX y las transformaciones sociales y políticas que fallaron en concretarse. Una polifonía donde no hay espacio para los objetos, pero sí para una evocación de figuras, de vidas difíciles y sacrificadas, que ya no tiene contacto con el mundo material.

La austeridad del microcosmos raschelliano se explica también en el hecho de que el escritor maduro, con más pasado que futuro, opte por recuperar en sus obras el valor de las ideas que posibilitaron creer en la utopía del antifascismo (Raschella, 2015: 90). En el origen de esta genealogía está la lucha por los ideales de libertad en un periodo de gobierno totalitario y en el exilio político. Y aunque la familia vivía en las difíciles condiciones de la precariedad semirrural del sur italiano, Antonio, el padre del narrador, cruza el océano no tras el imperativo material de enriquecimiento sino para huir de las amenazas de un régimen autoritario y opresor. En la base de la gesta raschelliana hay una defensa de los ideales del padre y su mandato de un orden político y social más libre y justo. Por esta razón, la suya es una familia que vino no "a hacer la América" sino "a hacer a la América" (Raschella, 2015: 85) y, en cuanto hijos de inmigrantes, la hicieron "sintiendo el deseo de origen y de lengua que nos constituye en la huidiza conformación de una identidad nacional impura, trabajada por un siglo de tragedias y esperanzas" (Raschella, 2015: 85). Es por eso que, a medida que la trilogía avanza, la memoria desmaterializa el contenido del recuerdo y la voz narrativa solo busca recuperar las presencias y voces que constituyen la esencia de ese núcleo familiar. El predominio de la evocación de personas sobre el recuerdo de acciones es entonces distintivo en este conjunto novelístico y en esa evocación los objetos cuentan solo en cuanto anclaje necesario que ayuda a configurar la condición vital de los personajes.

Las dos primeras novelas de la trilogía conforman un sistema complementario en relación con Argentina e Italia, los dos ámbitos espaciales que definen la tensión que caracteriza a estas novelas de migración. DPR cuenta la llegada de una familia calabresa a Buenos Aires en la década del 30, mientras que la segunda, SHA, narra el viaje del único hijo argentino de esa familia al pueblo de origen de la familia. Ambos países son los espacios complementarios como los son también las lenguas que confluyen en el idiolecto del autor para dar cuenta de ese contacto.

Las dos son novelas de migración y por lo tanto de viaje. Como señala Bjerg con respecto a la relación entre las emociones y los objetos, en la migración no solo se trasladan personas, sino que ese tránsito alcanza también a los objetos que, aunque reducidos a cantidades imprescindibles, acompañan a las personas en sus desplazamientos y se mueven a través de ambientes sociales y culturales diferentes. Esas pocas cosas potencian su valor y superan su dimensión inerte porque, en el extenso tránsito de la migración, los objetos biográficos de los sujetos migrantes potencian su capacidad de afectación y adquieren una evidente resonancia emocional. En la nueva vida delimitan un nuevo microcosmos, intensifican la interacción emotiva con los migrantes y conforman una reserva de identidad que opera en la subjetividad (Bjerg, 2019: 142).

En DPR, la casa delinea una geografía familiar universal. Allí se inscribe la acción narrativa de la novela. Primero llega Antonio, el padre. Luego, Teresa, la madre, y Filippo, el hijo mayor. El hijo menor, el narrador, nació ya con la familia radicada en Buenos Aires. Esa casa es espacio de confluencia donde el narrador, en su condición de hijo de inmigrantes, debe reconstruir la historia del origen de su familia a través de los recuerdos de los otros. Una historia del origen que se construye con los relatos y recuerdos de las personas que viven y visitan la casa de Boedo: “La casa es mi maestra... y es mi maestra la lengua que allí se habla” (Raschella, 2013: 94). Motivos políticos vinculados con el accionar antifascista del padre fueron determinantes en la decisión de la familia de llevar a cabo esta migración, por lo que la historia familiar lleva necesariamente consigo un mandato político y social. Así, esta recuperación de recuerdos, voces y objetos van tramando en el texto la identidad moral de la familia. Coccia advierte que “ogni casa è una realtà morale: costruiamo una casa per accogliere in una forma di intimità la porzione di mondo fatta di cose, persone, che rendono possibile la nostra felicità” (Coccia, 2021: 4). Sin embargo, en las novelas de Raschella, aunque los objetos ayudan a comprender esa porción de mundo (re)construido en el país de llegada, la permanente sensación de desarraigo impide la felicidad. La condición de inmigrantes define, dentro de los límites de la casa, un espacio de frontera: es decir, un espacio de contacto que está compuesto por los recuerdos fragmentados del país de origen y los del país de llegada que tampoco llegan a poseerse del todo porque el espacio de llegada es también un espacio ajeno. En la escucha cotidiana y sobre la base del “oscuro fundamento” del pasado familiar, el narrador, por medio de la lengua ‘micitada’ – primera y fundamental marca de ese contacto – va reconstruyendo la historia del origen. Es una compleja operación de recuperación y traducción de los recuerdos que constituyen el basamento de su historia: una escucha que recupera voces y una mirada que registra una serie de objetos necesarios para esa reconstrucción. La historia familiar de desarraigo presentada por el narrador recupera un universo material en el que la nostalgia por lo ausente convive con las dificultades de la realidad cotidiana. Dentro de este universo estético podemos identificar un posible principio de clasificación: por un lado, se encuentran los objetos que establecen un vínculo afectivo e identitario con la tierra de origen y, por otro, se encuentran aquellos objetos de uso cotidiano que organizan el trabajo y la actividad práctica dentro de la casa.

El primer grupo de objetos, el de aquellos que vinculan ambos mundos, es el más representativo de la condición migrante de los personajes. El arcón del padre, la “valija con mutande y pañuelos” y “el pasaporte” hacen referencia tanto al viaje del padre como al de la madre y Filippo desde Nápoles a Buenos Aires. Estos objetos ilustran el desplazamiento familiar y constituyen además emblemas necesarios de su desarraigo. El arcón del padre, objeto paradigmático de la gesta migrante, se asocia también, en su caso particular, al material político. El arcón contiene la épica bandera antifascista, los escritos políticos, los folletos, y otros materiales que dan cuenta de su actividad revolucionaria y explican la causa de su exilio. Pero en la casa está también el crucifijo, símbolo de la herencia cristiana de la familia de origen. Los valores del cristianismo que están representados en la piedad sagrada de la madre y en el difícil pasado familiar que se reconoce como “oscuro mal”, son fundamento de un pasado violento que se carga como el peso de la cruz. Los valores comunistas del padre conviven con los valores religiosos de la madre y marcan otro aspecto de la tensión identitaria de la familia.

Las fotografías y las cartas son también objetos biográficos que vinculan a los que quedaron ‘allá’ con los que vinieron ‘acá’. Son, sin duda, importantes y la familia se vale de ellos en su necesidad de conservar vínculos y afectos. Son objetos necesarios para interactuar con los que no están, con los que quedaron ‘allá’, y suspender ilusoriamente las distancias que los dividen. En las cartas y en las fotografías se reconoce un contenido profundamente emotivo para la familia. Estos objetos son especialmente aptos para hacer presente lo que está ausente.

A través de las cartas de familia, el narrador conoce y aprende acerca de la vida del pueblo, sus costumbres, su gente. Las carpetas de fotografías que circulaban en la familia formaron parte de las cosas preciadas que la madre decidió incluir en su equipaje o acompañaron al intercambio epistolar. Su presencia en la casa adquiere relevancia porque producen y transmiten sentimientos fuertes y duraderos, desbloquean la memoria y traen el pasado al presente. Son las fotografías que la madre lleva consigo para no olvidar el nombre de los “parentes” y reconocerse en esos cuerpos, las “carpetas de fotografías” que pasaban de mano en mano para recordar a la familia de allá. Gracias a ellas el narrador intenta establecer conexiones entre rostros y nombres, entre las anécdotas contadas por sus parientes y sus respectivos protagonistas. Son objetos activos cuyo uso y circulación produce llanto, cariño, tristeza, decepción, un verdadero anclaje biográfico para reconocerse en los otros y sentirse parte de algo. Las fotos son un espejo de identidad que llevan a la madre a decir: “te pareces al pariente de la foto”. Sin embargo, el vínculo que crean es un vínculo precario que no siempre termina de afianzarse. La tiranía de la distancia ejerce su efecto en el olvido. Hay rostros que ya no se reconocen, que no se recuerdan y que se desdibujan.

También las cartas sirven a este propósito. Concebidas como textos y como objetos que se desplazan y se transportan, las cartas ayudan a conservar los lazos con la familia ausente: las que cuentan que la lucha por la vida sigue, las que recuerdan la tristeza de la separación, las cartas secretas de la actividad política del padre. En todos los casos, las cartas constituyen espacios de intimidad que acercan las distancias de “oltremare”: tanto al escribirlas como al leerlas, las cartas favorecen las emociones y crean situaciones de cercanía que ayudan a mitigar la ausencia. La ilusión de proximidad es posible precisamente en ese pequeño acto de escritura que hace palpable en la materialidad del papel escrito la presencia del emisor creando una presencia imaginaria. Aunque distantes, las cartas ayudan a los miembros de la familia a fortalecer el vínculo generacional, a través de ellas la familia italiana y sus costumbres rurales se hace presente. Las cartas hacen referencia, entre otras cosas, a los bienes/frutos de la tierra, como el vino, que establece continuidades entre el nieto, el padre y el abuelo; o como el aceite, que reciben de los familiares y permite mantener las tradiciones culinarias en la familia, o en algunos casos las problemáticas ligadas a la falta de él, como cuando el aceite “tampoco llega porque familiares no mandan más el aceite”. Merecen también ser mencionadas las cartas que no llegan, aquellas que profundizan el silencio y sostienen los distanciamientos, las peleas, los rencores no resueltos y que favorecen, en definitiva, la construcción de ese oscuro legado que el narrador intenta descifrar.

Junto con estos objetos que advierten sobre la condición de migrante y colaboran en la configuración del sujeto desarraigado, están aquellos destinados al uso práctico de la vida cotidiana. Vinculados fundamentalmente al trabajo del padre y al de la madre, estos objetos complementan significativamente el conjunto arriba presentado porque ayudan a interpretar mejor el país de llegada y el ámbito doméstico creado por la familia en la casa de Boedo. Son objetos que posibilitan una mejor comprensión de la casa en tanto realidad moral y artefacto psíquico y material (Coccia, 2021: 8). En la casa de los patios rojos, los objetos biográficos de uso práctico son los que definen las labores del padre y de la madre y, por lo tanto, dan cuenta de las actividades específicas que cada uno de ellos realiza en el universo íntimo de la casa. Estos objetos no solo definen una experiencia vital y ponen en evidencia una manera de estar en el mundo; su valor en la narración radica en el sentido que otorgan al espacio doméstico demarcado como un microcosmos dentro del espacio social del país de llegada. El padre sastrero y la madre encargada de las tareas domésticas modelan con su quehacer cotidiano una pequeña cartografía en la cual, a través de roles precisos, es posible identificar interacciones, afectos y rutinas resultantes de esos tránsitos cotidianos (Arfuch, 2013: 18).

La sastrería, el “mestiere” de Antonio, el padre, era uno de los oficios característicos realizados por los inmigrantes italianos en Buenos Aires. Sin embargo, en el horizonte de Antonio,

militante comunista, prisionero durante los años de la guerra, aferrado a sus ideales revolucionarios y convicciones políticas, no predomina la motivación económica. Su oficio, que lleva adelante con reparos porque siente que no logra aprenderlo del todo –en varias ocasiones se lamenta de “no ser un buen sastre”–, es solo un medio para hacer frente a las necesidades básicas de la familia, un imperativo que lo impulsa a trabajar para el sustento cotidiano, pero no le permite superar la pobreza y la austeridad que caracteriza la vida de la familia. Sin embargo, en la narración, este oficio cobra valor porque es un legado para consolidar la cultura del trabajo y un principio de transmisión para construir una genealogía. La sala, el lugar de la casa donde se ubica el taller de Antonio, es el espacio que regula lo público y lo privado. Es el lugar del “mestiere”, de la mesa de trabajo, donde se cose para otros, pero también, como otros espacios de la casa, es un lugar de memoria donde no solo el padre enseña el oficio al hijo Filippo sino también se puede rememorar y construir la historia familiar: “la aguja te ayuda a pensar”, permite tramar en la mente los hilos de la memoria familiar. En esta novela de memoria el narrador toma parte de ese legado porque, del mismo modo que el padre cose piezas de tela, él hilvana los recuerdos y los plasma en el texto. Los elementos que el padre necesita para desempeñar el “mestiere” son: “aguja”, “dedal”, “forbiches tedescas”, “alfiler”, “punzón lezna”, “navaja”, “pulidor”, “tubos de sedalina”, “hilos”, “cordoné”, todos estos conforman el conjunto de objetos propios de la sastrería que ayudan a recortar, hilvanar y coser las pendas. Estos objetos designan un vasto campo semántico vinculado con la costura. Su uso hace posible unir y transformar la tela en trajes de vestir, como los “sacos” y las “camisas” que nombra el narrador. En el texto, la sastrería es una alegoría figurativa del oficio de tramar recuerdos, ocupación del narrador. Tal vez porque la palabra texto tiene el mismo origen que ‘tejido’, ambas provienen del término latino ‘textum’, que significa ‘tramado’, ‘entrelazado’, así el hijo encuentra en el oficio del padre un principio generador del acto de escribir y dar forma a la historia familiar.

Las formas de la sociedad patriarcal que caracterizaron una importante fracción de la sociedad argentina del siglo XX se reflejan en el espacio doméstico. Si las tareas del padre posibilitaban la vinculación con el afuera y lo público, las tareas de la madre estuvieron restringidas al cuidado, es decir, a aquellos quehaceres que aseguraran a los integrantes de la familia condiciones de vida favorables. Su ámbito de trabajo se circunscribe a la cocina y a los cuartos. La limpieza, el cuidado de la ropa y la preparación del alimento se desatacaban como sus principales ocupaciones del quehacer doméstico y cotidiano. Asociados al ámbito de la cocina se nombran determinados objetos como: “forqueta”, “cotellos”, “tovallas”, “fiascos”, “salamandra para calentar”, “heladera”, “armarios”, “frascos”, “orologio”, “pentola”. Mientras que, en relación con la limpieza y los cuartos, se encuentran los siguientes objetos: “sábanas”, “colchón”, “fundas” y “almohadas”. Un universo material rudimentario y austero ligado a la cultura campesina, y al fracaso de una esperanza que desaparece ante una vida de renuncias y sacrificios.

Como hemos podido constatar a través del análisis anteriormente expuesto en relación con los escasos objetos que conforman el universo material de esta primera novela, es posible afirmar que la presencia de dichos objetos permite exhibir las formas del desarraigo de esta familia obligada a emigrar y a abandonar su tierra natal. Antes que construir anécdotas, estos limitados objetos ponen en evidencia la nostalgia por lo que ha quedado atrás, el dolor del desarraigo, el fracaso de una esperanza y los aprendizajes de una familia que forzosamente debe aprender a vivir y convivir en un nuevo contexto social y cultural.

En la segunda novela de la trilogía, *Si hubiéramos vivido aquí*, el narrador cuenta la experiencia de su viaje al pueblo de origen de sus padres y hermano. La novela continúa la historia de migración de esta familia calabresa, en este caso, ahondando en su genealogía. El narrador, único integrante de la familia que no ha nacido en Italia, un “inmigrante de segunda generación”, quiere conocer, a partir de su propia experiencia, las difíciles condiciones de vida de

sus antepasados y la precariedad de la cultura campesina en el sur de Italia, signada por la violencia, la muerte, el ostracismo político y la errancia. El contacto con las ramas paterna y materna le permite otra aproximación a la historia familiar. En la tierra del origen los nombres se tornan presencias: “la abuela”, “el tío Antonio”, “Vice”, “Yole”, “Tere” y el amigo “Testuzza” ayudan a tramar una nueva historia que entrelaza violentamente la posesión de la Morsiddara con los destinos de los Macrí y los Raschella.

En esta novela la acción transcurre en un pueblo entre montañas, al sur de Italia donde llega el narrador para buscar el tronco antiguo de su origen. También en Calabria la vida de la familia está signada por la austeridad y la pobreza de un mundo rural arcaico ajeno a toda idealización posible. De ahí que en esta novela el universo de objetos se limite al uso necesario de lo cotidiano. Los objetos que allí son mencionados pueden distinguirse en dos grupos diferenciados que se corresponden con dos niveles en el plano de la narración: por un lado, están los objetos de uso diario y valor práctico que ayudan a configurar los aspectos del espacio doméstico en el que se desarrolla la acción narrativa; y, por otro lado, los objetos vinculados con el acto de la escritura, motivo fundamental que orienta la acción del protagonista en esta novela.

Los objetos del primer grupo, por su valor práctico y utilitario, sirven a los personajes para vivir, contribuyen a circunscribir su hábitat y a dar sentido al espacio vital. Son objetos que, por su carácter instrumental, se desgatan conjuntamente con quien los usa. Lejos de toda suntuosidad y en directa relación con el territorio y las casas de la que forman parte, estos objetos son, también, un reservorio de identidad. En contacto con la tierra de sus padres, el narrador que observa “con los ojos bien abiertos” (re)descubre un ambiente que ya conocía por los relatos escuchados en la casa de Boedo, en Argentina. En esta operación de reconocimiento, su mirada se detiene sobre aquellos objetos que están relacionados con la sencillez de una vida cotidiana que no le resulta ajena. Los objetos vinculados al mundo doméstico y rustico de un pueblo de montaña le permiten destacar el valor esencial cuando “El agua de las fontanas se volcaba en los cantaros”, la tradición de una cultura culinaria que reconoce común en alimentos esenciales de la tradición mediterránea: el “costrarlo con aceite y la harina”, “la leche dulcísima”, “el higo seco”, “el pan con sabor a sardina”. Productos que, más allá de su valor nutricional, posibilitaban la reunión y el encuentro familiar en torno a la mesa: “la mesa estaba aparejada con dos platos”. Los objetos de la casa con los que el usuario comparte su devenir en el tiempo: “el brasero”, “silla”, “forcheta”, “los platos” o “la cubierta fragante extendida sobre la cama” sirven para delimitar un hábitat familiar y otorgar seguridad y resguardo respecto del mundo exterior. Son estos objetos los que establecen una mediación entre el mundo exterior y la casa otorgándole un carácter particular, convirtiéndola en un hecho moral.

Otro conjunto de objetos, menor en número, pero de gran carácter simbólico, es aquel que se vincula con el oficio de la escritura y está en estrecha relación con la acción que lleva adelante el narrador: registrar mediante la palabra escrita la memoria familiar enriquecida por el viaje al pueblo de origen. Aquí, el relato de los parientes se torna necesario, porque “nadie recuerda del mismo modo”, y escuchar nuevamente las historias que una vez fueron contadas por sus padres cuando niño en los patios rojos de la casa de Boedo le permitirá una nueva elaboración del pasado para colmar los vacíos de la memoria con nuevos recuerdos. De ahí que el registro de lo que se ve y lo que se escucha sea tan importante en esta obra.

Para el narrador, registrar es escribir lo que queda de cada día en el “tacuino”, el cuaderno de notas que lleva consigo como bitácora de viaje. Luego de la muerte del padre, el viaje y la escritura son fundamentales en el proceso de reconocimiento y descubrimiento que el narrador busca en estos nuevos diálogos con la familia y sobre todo con Testuzza, el amigo del padre. Cada día, cuando llega a la noche y el narrador está solo en su habitación, espera a que llegue la palabra para transformar cada experiencia en texto y recuperar nuevas facetas

de esta historia familiar que siempre fue y será una historia ajena. A través del conocimiento directo de un suelo y del legado genético, lingüístico, cultural y afectivo de las dos ramas de su familia, el narrador intenta comprender las claves de su identidad escindida y reconciliar la pertenencia al suelo natal. Solo así el viaje se impondrá como instancia necesaria para la reconstrucción y podrá regresar al país que entiende como patria. Registrar en el “tacuino” con la escritura y no con la “máquina para fijar fotografías” como sugerían los parientes, los espacios oscuros de una historia familiar que él desde niño transcribe de segunda mano una y otra vez.

En la tierra de origen y a través de este cuaderno de notas, objeto fundamental de la novela por su carácter metaliterario, el narrador hace explícito el proceso de escritura, lo exhibe ante el lector y lo muestra con toda su complejidad y provisoriedad. El cuaderno es un objeto fundamental porque le permite al narrador escritor transformar una historia de fracaso, de violencia y de pérdida en una experiencia estética. Y de esta manera el “tacuino” es el objeto que marca la diferencia más importante entre el narrador y el resto de la familia: “La letra separa al *nepote* de sus familiares: él es el profesor, el filósofo que posee saber y el conocimiento, ellos son la familia ignorante, adiestrada para trabajar la tierra y sobrevivir” (Saraceni, 2008: 192). Este objeto junto al conjunto de consejos que le entrega el zapatero, “Testuzza me entregó en silencio una foja de consejos sobre el buen escribir” constituyen la materialización de un proyecto de escritura, el del propio Raschella que no es otro que relatar la historia de la inmigración de su familia en la lengua plural que la caracteriza. Sin embargo, como el mismo narrador cuenta a su madre en una carta –otro objeto de interés en este conjunto de elementos vinculados con la escritura– que le envía desde Italia y pone fin a la novela, conocer la tierra y la familia de origen es solo una instancia más en ese recorrido de conocimiento que aún en Italia se revela parcial y fragmentario. Retomando la metáfora del tejido que habilita el padre sastre con objetos como las telas, la aguja y los hilos, y que el hijo escritor retoma con el texto que procura construir en el “tacuino” para dar forma acabada a la historia familiar, el viaje le muestra el fracaso de un propósito ya que solo ha permitido “juntar algunas hebras del pasado”, en un registro parcial y siempre precario que el narrador pudo sintetizar en la carta que envía a su madre:

Es por ello que busco el pasado, y el pasado crece a cada instante con su propia dignidad, y está aquí, como un mal y un bien padecidos por igual. Siempre tuve la moral del conocimiento, pero el país me ha hecho suspender todo juicio sobre los hombres. Tratar como estoy tratando a seres tan lejanos y tan cercanos a la vez, ha dado a cada jornada mía en este lugar el peso de un año, y si me preguntaras cuanto tiempo llevo aquí, te diría que sólo es el tiempo necesario para un desembarco, para una mirada perdida en el espacio y las personas. (Raschella, 1998: 188)

La narrativa es el género que posibilita a Raschella orientar el flujo de la memoria en la edad madura. En las novelas de Raschella el narrador es el único miembro del grupo familiar nacido en Buenos Aires, literaturiza la escisión a partir de la materialidad de la lengua ‘micitada’ y su posibilidad de nominalización. Con ella recoge un reducido grupo de objetos biográficos que ayudan a delimitar la intimidad el espacio vital. En su trilogía se observa un progresivo proceso de desmaterialización en el que los recuerdos pierden su anclaje en el material de los objetos y dan paso a voces y afectos que el escritor maduro atesora para sí. Aunque la austeridad caracteriza microcosmos material de su narrativa autobiográfica en el universo raschelliano los objetos posibilitan comprender las formas del habitar y dar sentido a los espacios y el valor de la escritura como único modo de dar forma a la memoria y restituir la utopía del padre.

Bibliografía

- ARFUCH, Leonor (2013) *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BJERG, Maria (2019) “El cuaderno azul, el perro de peluche y la flor de trencadís. Una reflexión sobre la cultura material, las emociones y la migración”, *Pasado Abierto. Revista del CEHis* 9, en línea: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto> (26/12/2022).
- BODEI, Remo (2011) *La Vita delle cose*, Roma, Laterza.
- COCCIA, Emanuele (2021) *Filosofía della casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Einaudi, Torino.
- MORIN, Violette (1974) “El objeto Biográfico” en *Los objetos* (1974), Traducción Silvia Delpy, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- ONFRAY, Michel (2016) *Teoría del viaje. Poética de la geografía*. Traducción Juan Ramón Azaola, Buenos Aires, Taurus.
- SARACENI, Gina (2008) *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- SARLO, Beatriz (2013) “Prólogo”, en Raschella, Roberto (2013) *Diálogo en los patios rojos*, Buenos Aires, Eudeba.
- RASCHELLA, Roberto (2013), *Diálogos en los patios rojos*, Buenos Aires, Eudeba.
- (1998) *Si hubiéramos vivido aquí*, Buenos Aires, Losada.
- (2015) *La follia utopistica (I)*, Buenos Aires, Ediciones La Yuta.
- (2013) *Tránsitos I*, Buenos Aires, Ediciones La Yuta.



Objetos de la inmigración en archivos literarios e institucionales de la Pampa Gringa argentina

ADRIANA CRISTINA CROLLA
Universidad Nacional del Litoral

Resumen

Hace más de cuatro décadas que comenzamos a explorar la experiencia migratoria italiana como lugar de conformación de una memoria cultural y social identitaria “glocal” y sus articulaciones con la “zona” que reconocemos como “Pampa Gringa”. Al mismo tiempo, definimos las relaciones que dichas investigaciones establecen con la institución donde promovemos las acciones académicas, investigativas y de exhumación de fuentes: la Universidad Nacional del Litoral en Santa Fe, Argentina. En un extenso camino de búsqueda y rescate de textos, registros y voces, hemos puesto en valor materiales de distinto signo incorporados luego al *Portal Virtual de la Memoria Gringa*. Para el presente trabajo, recurrimos a los registros literarios y a un fondo documental recientemente descubierto, *Èl Fieul Èd Gianduja - Aroista piemontéisa de la Federación Argentina de Asociaciones Piemontesas de la República Argentina (FAPA)*, rico en imágenes y apoyatura verbal, lo que nos permite tomar contacto con la pluralidad de objetos que acompañaron la odisea inmigratoria y el proceso de inserción en la nueva tierra.

Palabras clave: Pampa Gringa argentina, inmigración italiana, objetos, archivos.

Abstract

Over four decades ago, we started exploring the Italian migratory experience as a configuration field of a “glocal” cultural and social identitary memory, as well as its articulations with the area we acknowledge as “Pampa Gringa”. At the same time, we determined the relations between such inquiries and the institution where we carry out the academic activities, research and the “exhumation” of the sources: the Universidad Nacional del Litoral in Santa Fe, Argentina. Through an extensive path of search and rescue of texts, records and voices, we have valued different types of materials, later integrated into a portal called “Portal Virtual de la Memoria Gringa”. For the present work, we resorted to literary records and a recently discovered documentary collection, *Èl Fieul Èd Gianduja - Aroista piemontéisa de la Federación Argentina de Asociaciones Piemontesas (FAPA)*, which is rich in images and texts, letting us become in contact with the variety of objects that accompanied the immigration odyssey and the process of insertion into the new land.

Keywords: Argentine Pampa Gringa, italian immigration, objects, archives.



1. LOS OBJETOS PRIMEROS COMO MITOS FUNDACIONALES

En un primer rescate, comenzamos a recuperar objetos ligados al proceso migratorio a través del recuerdo y de lo que Pavese explicó en sus teorizaciones como “mitos esenciales de la infancia”: “rigorosamente non esiste un «veder le cose la prima volta»: quella che conta è sempre la seconda” (Pavese 1990: 274).

Es en esa segunda “mirada” de adulto cuando las cosas alcanzan su total profundidad y densidad mítica, porque la mirada del niño no alcanza a otorgar densidad mítica ni simbólica a los objetos. Pero, en esta “segunda mirada”, ciertos elementos y circunstancias asumen una



Adriana Cristina CROLLA, “Objetos de la inmigración en archivos literarios e institucionales de la Pampa Gringa argentina”, *Artifara* 23.2 (2023) Monográfico, pp. 67-84.

Recibido el 26/09/2023 ✦ Aceptado el 21/11/2023

dimensión unívoca, se consagran como únicos e inauditos y logran integrarse en un sistema de referencia mítica personal que va construyendo una marca identitaria.

Dice Pavese que, luego de que el objeto o la experiencia se precisan y se hacen nuestros a través de una imagen, una palabra, una fábula o un sonido que la determinan y le dan nombre, es cuando, remontándonos, podemos alcanzar el recuerdo y volverlo a experimentar como la primera vez.

En este proceso nada tiene que ver la memoria voluntaria. Cualquier momento es bueno para que una cosa entre otras quede fijada en su prístina unicidad y en su esencial atemporalidad. En la segunda mirada del adulto se potencia la mitopoética de la infancia, lo que hace que –en las sucesivas revelaciones de las cosas– estas se manifiesten como “eventos únicos y absolutos” (Pavese, 1990: 33) y activen el deseo de comprensión de su sentido último. Y es en esas operaciones de búsqueda que llegamos a comprendernos a nosotros mismos.

Se si risale un qualunque momento di commozione estatica davanti a qualcosa del mondo, si trova che ci commoviamo perché ci siamo già commossi; e ci siamo già commossi perché un giorno qualcosa ci apparve trasfigurato, staccato dal resto, per una parola, una favola che vi si riferiva e lo conteneva. Al bambino questo segno si fa simbolo, perché naturalmente a quel tempo la fantasia gli giunge come realtà, come conoscenza oggettiva e non come invenzione. (Pavese, 1990: 273)

De allí que, en una primera aproximación al valor mítico-simbólico de los objetos ligados con la experiencia migratoria, rastrearíamos el modo en que los poetas primeros los incorporaron en sus cantos épicos de la gringuidad. El modo en que aquellas experiencias infantiles con las cosas de sus mayores se transformaban en la poética nueva y generaban una mitología que adquiriría ribetes epopéyicos.

Se sabe que la primera generación de inmigrantes no tuvo ni el tiempo ni la formación para sublimar sus experiencias en palabra poética; también, porque carecieron de la necesaria distancia temporal o del dominio de la palabra y porque su objetivo era “Fare l’America” a través del trabajo rudo en la nueva tierra y, en muchos casos, motivados por la necesidad de olvidar lo dejado. Los recién llegados parapetaron el dolor y la nostalgia en un férreo mutismo; pero sus vivencias, intuitivamente transmitidas a los hijos, pervivieron en prácticas culturales colectivas a través del canto, la gastronomía y los valores familiares. Felizmente, algunos elegidos sintieron también la necesidad de transmutar este patrimonio en creación y registros poéticos, lo que fundó una tradición escrita y oral que se transformó en una cantera de saberes y vivencias prestas a ser puestas en valor.

En trabajos previos recuperamos las voces de tres grandes escritores, hijos de la primera generación migrante: José Pedroni, Mario Vecchioli y Carlos Carlino, a quienes reconocemos como la “Magna tríada de la lágrima y el surco” (Crolla, 2015c: 232).

Leyéndolos, resulta interesante ver qué objetos se mitologizaron en su memoria infantil, de entre los tantos que conformaron la historia personal y colectiva de los inmigrantes. Objetos traídos desde la vieja tierra o contruidos *ex profeso* para hacer acopio de los bienes que la nueva tierra exigía. O también, en un período ya de bonanza, objetos que dan cuenta de cómo los inmigrantes recurrieron a sus innatas competencias tecnológicas y dieron origen a productos más complejos y productivos, lo que transformó a algunos elegidos en empresarios de la industria agromecánica, alivió a otros las tareas del campo y ayudó a consolidar las economías familiares.

En los tres poetas aparecen destacados objetos de la vida hogareña, relacionados con las labores femeninas o las tareas masculinas –asociadas, a su vez, con la vida productiva o el ocio.

En el caso de Pedroni, encontramos que su libro de 1963, *El nivel y su lágrima*, es un magnífico muestrario de los objetos que poblaron el imaginario hogareño de su madre, Felisa,

y de su padre, el albañil Gaspar. Como, por ejemplo, el dedal, la escoba, las agujas y tijeras, junto con la máquina de coser y la plancha que como “barco viajero y carbonero,/viajaba de la mano de un ángel limonero” (Pedroni, 1999: 508).

Nos interesa el mate: esta calabaza nativa presta a la infusión, adoptada por el extranjero como objeto de confraternidad gaucha y de convite, se transforma –en manos de la madre– en rudimentario objeto de inusual potencial tecnológico como el “mate de zurcir”, así como, en las callosas manos de los hombres, sirve para zurcir las bolsas de labranza.

Era de mirada herida
por la nostalgia del mar,
y usaba en su remendar
de pelo nublado y liso
otro mundo que en el piso
un niño hacía saltar. (Pedroni, 1999: 506)



1. <https://www.facebook.com/Locosrecuerdosmdp/photos/a.691944807916786/1046105995833997/?type=3>
(Consultado 07/04/2023)

Del padre albañil, el autor rememora los objetos que acompañaban la maestría en un oficio sin estudios con que erigía las casas de los miles de inmigrantes que llegaban a habitar el pueblo; su saber innato para las mezclas, dimensiones y proporciones, que tantos italianos poseyeron y con el que inventaron nuevas resoluciones habitacionales: desde las estrechas y profundas “casas italianizantes o casas chorizos”, todavía hoy visibles en la fisonomía arquitectónica de ciudades y colonias, hasta las fachadas de las “casas de campo” con que vistieron y domaron la dilatada llanura gringa.



2. https://www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo/museoaltrocche/fotos_casa_italianizante.html (Consultado 08/04/2023)
(Foto A. Crolla)



3. Casa italianizante en calle Cándido Pujato, Santa Fe. Todavía en pie. (Foto A. Crolla)



4. https://www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo/museoaltrocche/fotos_casa_italianizante.html (Consultado 08/04/2023) (Foto A. Crolla)



5. https://www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo/museoaltrocche/fotos_casa_italianizante.html (Consultado 08/04/2023) (Foto A. Crolla)

Don Gaspar sufría por tener un hijo poeta y porque no podía comprender de dónde le había salido un hijo tan “raro”. En los días en que el periódico publicaba los primeros poemas, “le esperaban en el boliche de frente a la estación las burlas de sus paisanos, cófrades de murras y de naipes. Y el albañil mayor no sabía cómo explicarle a esa gente de manos agrietadas por la cal, mascadora de tabaco, de poca o ninguna lectura, de dónde le había salido ese hijo que hacía esas cosas” (Pedroni, 1999: 632).

Pero, gracias a esas rarezas en una sociedad de toscos y materialistas colonos, podemos hoy revivir, en los frutos de los temperamentos poéticos de los hijos, el por qué y el para qué de los objetos y la belleza que su simplicidad declaraba. Dice el poeta Carlos Carlino, amigo de las aventuras primeras y cófrade de Pedroni en la crónica poética y en el registro de aquellas vivencias:



A la entrada de Esperanza, la ciudad pionera de la colonización, hay una estatua de un labrador con la escopeta en bandolera. Así tuvieron que civilizar la tierra milenaria y ociosa, montuna y díscola.

Cuando Pedroni comenzó a publicar, los poetas de los pueblos tenían que trazar los surcos parejos de sus versos, como aquellos colonos, con una metafórica escopeta colgada del hombro para defenderse del ludibrio vecinal.

Declararse pública, desembozadamente poeta en las dos primeras décadas del siglo (XX) en aquella localidad, como en las otras, era una temeridad.

En Gálvez entendían ese vicio (solo) en un maestro de escuela, también festejante de las musas, como Zenón Ramírez, padre del músico Ariel y en Arturo Vázquez Basanta, el propietario de *El Popular*, semanario opositor al gobierno en el que Pedroni publicó versos que humillaron a Don Gaspar. (Carlino, 1976: 77)

Pedroni publica en 1956 *Monsieur Jaquin*, poemario-archivo con que inaugura un registro en versos para ofrecernos sus vivencias de niño y los objetos que poblaron su infancia. Nítidos recuerdos a pesar de los cien años transcurridos desde la fundación de la primera colonia, Esperanza, el 8 de septiembre de 1856, y su acto creativo.

Nos interesa el poema final de la serie, dedicado a la trilladora, porque –además de ser un objeto esencial en la constitución y desarrollo de la economía gringa– el mismo es resignificado a partir de la mirada adulta, en un doble registro temporal con el pasado perdido y trascendente de la infancia frente al presente más evolucionado, pero con menos densidad de significaciones y conmociones:

Ahora la niñez es de avión por el cielo.
La mía fue de nube. No cambio mi recuerdo.

Aquel rancho, aquel árbol, aquel trigal inmenso,
aquella trilladora que atravesaba el pueblo...

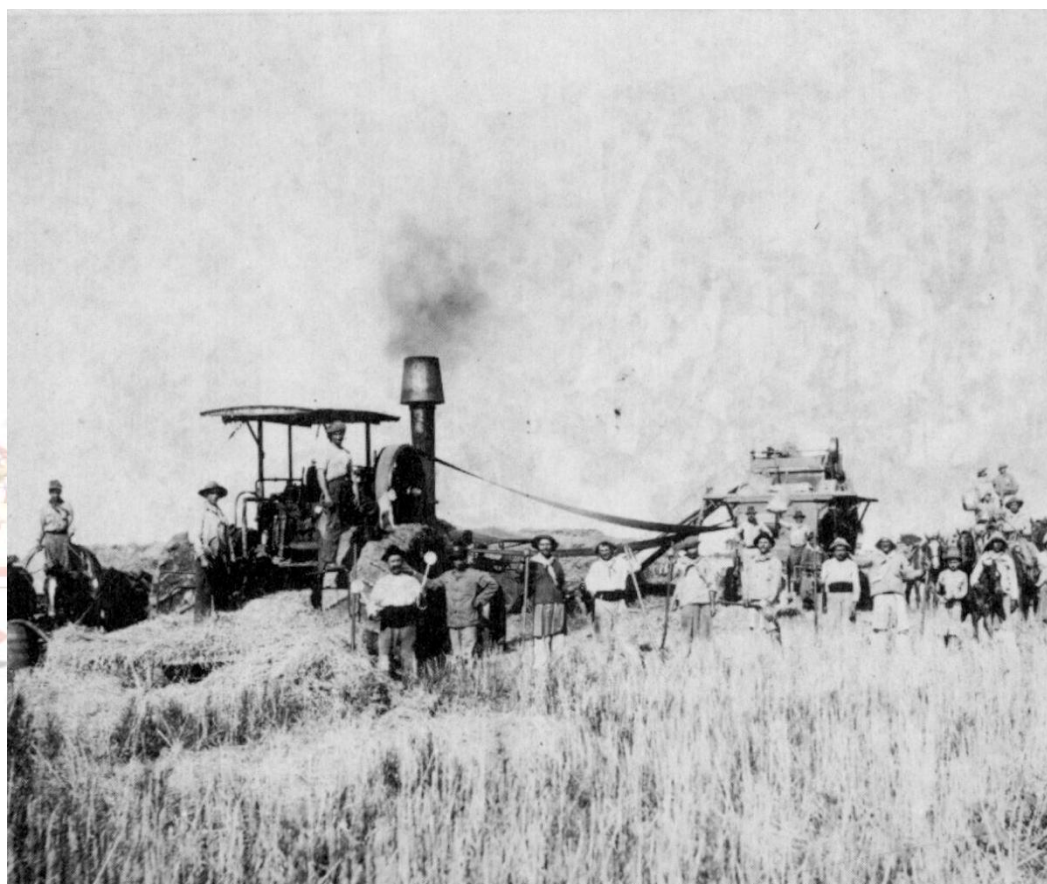
Todo está en el ayer como si fuera un cuento.
“La trilladora” llámase, y no tiene regreso.

Dormía nueve meses y despertaba al décimo.
Iba de parva en parva desde noviembre a enero...

¡Qué dulce era su canto de sirena, a lo lejos!
Enamoraba al hombre e invitaba al ensueño.

Se perdió en la llanura con su motor de fuego,
Su vagón su casilla, su carrito aguatero.

Un niño la seguía con paloma, y no ha vuelto.
Era callado, triste...No cambio mi recuerdo. (Pedroni, 1999: 369)



6. Colonos de la Pampa Gringa delante de la trilladora. Foto: gentileza del diario *El Litoral* de Santa Fe.

Luego del poema “Nueva patria” –donde analiza comparativamente lo que poseían los inmigrantes en la tierra del roble milenario de donde partieron y lo obtenido durante la apropiación de la tierra del pajonal dormido–, cierra el poemario con la trilladora. Por ser quizás un recurso tecnológico perteneciente a una etapa posterior a la fundacional, cuando la tierra ya había sido conquistada y los nuevos dueños habían desarrollado competencias impensadas en la tierra de otrora. Y porque su inventiva había dado origen a objetos industriales complejos que permitían la socialización de las cosechas, favorecían el rédito y le daban al proceso un impulso y una productividad inédita y poderosa.

El poeta recupera y esencializa, mientras da cuenta de las diferencias que median entre la naturaleza virginal y potente de otrora y su ahora. Un presente que, con frenético desarrollo y en tan solo una generación, ha perdido la trilladora primera y ha cambiado en tal forma los modos y las cosas que solo queda la poesía para revivirlas y atesorarlas.

Solo en la mirada de aquel niño vive todavía la trilladora con su canto de sirena y los ritmos laborales que dieron gloria a la conquista inmigrante de la tierra.

2. OBJETOS EN EL REGISTRO: ÈL FIEUL ÈD GIANDUJA - ARVISTA PIEMONTÉISA DE LA FEDERACIÓN ARGENTINA DE ASOCIACIONES PIEMONTESAS DE LA REPÚBLICA ARGENTINA (FAPA)

El 29 de abril de 2023 se realizó en la sede del Centro Piemontés de Santa Fe la Asamblea anual de la FAPA y la celebración de sus cincuenta años de existencia¹. Desde el año 2010, en la sede santafesina se custodia el fondo documental de dicha Federación. Pero prontamente será trasladado a San Francisco, Córdoba.

Hurgando en esos materiales, encontramos un registro publicado que llamó nuestra atención por su antigüedad, patentizada por el tipo de impresión², la calidad rústica del papel y la encuadernación casera realizada con dos gruesos ganchos engrampadores.

La revista lleva como título *Èl Fieul Èd Gianduja - Arvista Piemontéisa* y como subtítulo *Seurt na vota minca sent agn*³. Si bien carece de datos de fecha y lugar de edición, la mención a la XIII Fiesta del Piemonte⁴ en Argentina –realizada en San Francisco entre el 26 y el 28 de septiembre de 1986– nos permite deducir que fue realizada para acompañar dichos festejos. Quien se presenta como director (editor) es Ilmar José Giurda, presidente de la FAPA entre 1987 y 1989⁵.

¹ La Federación de Asociaciones Piemontesas de la República Argentina fue fundada el 11 de febrero de 1973 con la participación de cuatro asociaciones. Por orden de antigüedad, estas fueron la Liber Piemont de Buenos Aires, Centro Piemontés de Santa Fe, Familia Piamontesa de Rosario y Asociación Familia Piemontesa de Córdoba.

² Sin poder afirmarlo con propiedad, creemos que responde a una técnica de generación mecánica de copias que vulgarmente se conocía como “esténcil”, todavía usada en aquellos años previos a la propagación de las máquinas de fotocopiar.

³ Traducción: *El hijo de Gianduja. Revista piemontesa (sale una vez cada cien años)*. Gianduja (en piemontés Giandoja) es una de las máscaras de la Commedia dell’Arte que representa a la ciudad de Turín y al Piemonte en general. Corresponde a un campesino piemontés con inclinación por el vino. Lo acompaña siempre Giacometta, que suele ser representada por una linda joven. Descendientes de estos inmigrantes suelen vestir sus trajes típicos durante las fiestas de la Bagnacauda en las colonias que ellos colaboraron en fundar en la Pampa Gringa.

⁴ La Prof. M^a. Luisa Ferraris explica: “podemos afirmar que la tendencia al uso del término «piemontés» es hoy claramente superior en la Pampa Gringa, al que registra la RAE. Pero también el hecho de que aparezca al menos una opción del uso indistinto piamontés/piemontés resulta sugestivo porque, de alguna manera, señala la coexistencia de las dos formas del gentilicio como lo hemos podido comprobar en algunos textos escritos (Stoffel, Brarda, Rossetto, Comba, Giolitto). Estamos en presencia de un nuevo término en el idioma español: «piemontés», que recupera del italiano (y de la lengua piemontesa) la combinación de los lexemas: pie + monte más el acento gráfico en el sufijo -és del gentilicio, de uso obligatorio en las palabras agudas terminadas en -s, como lo marca la ortografía castellana. De este modo, el vocablo piemontés se inscribe en el principio de no arbitrariedad del signo lingüístico, como orotopónimo. Esta nueva palabra aparece conviviendo indistintamente con la de uso tradicional en lengua española, piamontés, en toda la zona de la Pampa Gringa, suscitando discusiones acerca de sus pervivencias como alternativas” (Ferraris 2020: 7-8). Adhiriendo a esta tendencia, hace tiempo que hemos adoptado el modo hoy más extendido del gentilicio “piemontés”. Aunque respetamos los nombres propios de asociaciones y centros que conservan todavía la forma más españolizante, “piamontés”: Vgs. Familia Piamontesa de Rosario, Centro Cultural Piamontés de Rafaela, Asociación Familia Piemontesa de Arequito, etc. / Asociación Familia Piemontesa de Córdoba, Federación de Asociaciones Piemontesas de la República Argentina, Asociación Familia Piemontesa de San Francisco (Cba), Asociación Familia Piemontesa de Vila, Asociación Familia Piemontesa de Río Ceballos, Fiesta Nacional de la Familia Piemontesa de Luque, Monumento Nacional al Inmigrante Piemontés, en San Francisco (Cba), etc. Para poder observar mejor esta alternancia, invitamos a visitar la página del Centro Piemontés de Santa Fe donde se registra la casi totalidad de centros y entidades que agrupan a los descendientes de los piemonteses en la República Argentina: https://centropiemontestafe.com.ar/Familia_Piemontesa/Asociacion.html

⁵ Agradecemos los datos aportados por la Cav. María Ester Valli, también expresidente de la FAPA y responsable de la custodia del fondo documental de la institución durante su resguardo en la sede del Centro Piemontés de Santa Fe.



Revista de lengua 7. y Giurda, 1986, Tapa
ibéricas y latinoamericanas

Giurda incluye –además de datos sobre la constitución de la Comisión Directiva de la FAPA, la conformación política del Piemonte, sus autoridades e historia– una copia de un artículo de su autoría. Este fue publicado en el diario *La Voz* de San Justo el 13 de enero de 1977 y trata sobre el Monumento Nacional al Inmigrante Piemontés, que por aquellos años se planeaba erigir en la ciudad de San Francisco por el Decreto Municipal n.º 3665 de 1981 y que hoy puede disfrutarse en la Avenida Cervantes de esa ciudad.

Giurda se presenta además como director y autor, junto con el dibujante, pintor y ceramista Francisco Luis Brossino, del *Anecdotario Colonial*, “adoptado por la Asociación Familia Piemontesa de San Francisco, en el centenario de la ciudad y por la Municipalidad de Seeber, en igual acontecimiento” (Giurda, 1986: 28). Dicho anecdotario es incluido a partir de la página 47 de la revista. Nos resulta interesante reproducir algunos de los considerandos que el director brinda para justificar su intención de dejar registro de lo que la memoria colectiva atesora; es decir, de aquellas gestas migratorias fundacionales “realizadas con ingentes sacrificios en una labor cotidiana casi nunca retribuida por la sociedad incipiente de la época, pero que nos legó un tesoro inapreciable de valor económico; para todas las generaciones que sean sucesoras, damos a publicidad un racconto [*sic*] de la vida colonial, con palabras e imágenes salidas de nuestra mejor intención” (Giurda, 1986: 47).

Además de situar geográficamente el espacio de dichas hazañas e informar sobre la llegada de inmigrantes –primero de Suiza y Alemania–, el autor resalta la masividad de los italianos y la fuerte presencia de piemonteses por sobre personas provenientes de otras regiones. Su intención es dejar “fiel testimonio [de] que el idioma principal hablado en casi toda la región habitada por los italianos, fue el piemontés, especialmente el de las Provincias occidentales en una mezcla que unificó un léxico que se difundió y aplicó en general” (Giurda, 1986: 47).

Con la intención de colaborar con quienes en el futuro quieran saber más de estos orígenes, Giurda afirma que para aquellos años se estimaba en tres millones de personas las de descendencia piemontesa en la Argentina, en particular en la llamada Pampa Gringa.

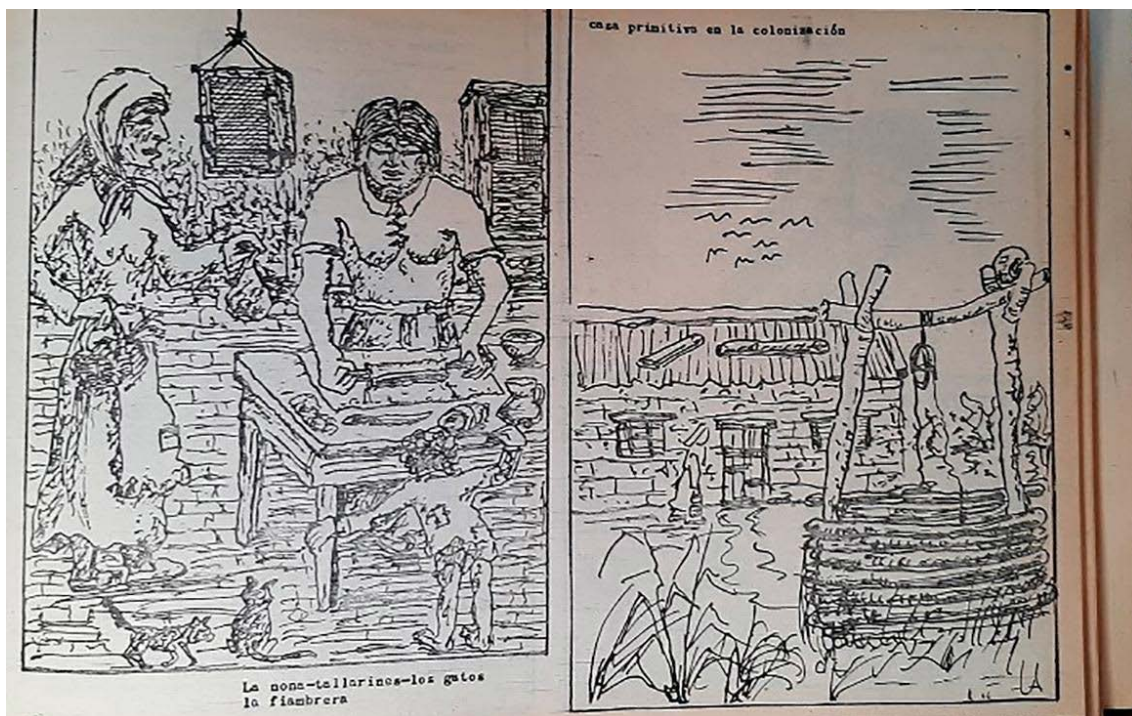
El anecdotario se compone de un detallado informe sobre distintos aspectos inherentes al proceso migratorio –sobre todo italiano y piemontés– en la zona. Dicho informe no

demuestra la experticia del autor en la elaboración de un texto con las reconocidas propiedades académicas (referencias a fuentes, citas y marcos teóricos). Pero, a pesar de su simpleza, resulta de sumo interés, porque permite adentrarnos en cuestiones de la vida privada y social de dichas comunidades y descubrir u organizar un muestrario de aspectos que en general los investigadores han soslayado.

Con referencia al tema de la presente convocatoria, nos resulta oportuno socializar esta publicación por la cantidad de ilustraciones que acompañan los comentarios. La técnica detallista del dibujante permite informar mejor a un extranjero sobre objetos que, por su cotidianidad, han terminado invisibilizados e incluso banalizados por los mismos nativos.

Así, en el muestrario, podemos encontrar dibujos que muestran las características que asumieron los primeros ranchos o chozas, construidos con barro y paja al modo local o con techos de chapas de zinc que proveía el gobierno, sostenidos por palos para evitar que los fuertes vientos volaran. Y el aljibe con el pozo, tan necesario para contar con agua en terrenos muchas veces alejados de los ríos.

Es posible acceder a un muestrario de los objetos que los inmigrantes construyeron para garantizar su subsistencia y, en particular, a aquellos referidos a la gastronomía –en la que descollaron las mujeres– que era habitual ver en dichos asentamientos: la fiambra para la conservación de la carne al aire fresco y el palo de amasar de los tallarines transplantados a América.



8. Giurda, 1986: 89

Pasando el tiempo y con la fabricación de ladrillos, en la que los italianos se hicieron diestros, ya fue posible encontrar casas de este estilo. Y, a su alrededor, los árboles (sobre todo paraísos y eucaliptos) con que proveyeron la necesaria sombra y demarcaron las tierras. El aljibe dio paso al molino de viento; y la destreza del hombre, a la construcción de carruajes aptos para el trabajo y las travesías dilatadas:



9. Giurda, 1986: 13

Muchas veces, el rigor de las faenas y las distancias hicieron imposible asegurar la visita semanal al pueblo para cumplir con los rituales del culto. A medida que se progresaba, muchos erigieron capillas en algún ángulo de sus tierras porque, aun sin oficiante a mano, se siguió rezando y se mantuvieron colectivamente las ceremonias religiosas.

En otro estudio (2018), publicamos con la colega María Teresa Biagioni el resultado de una investigación sobre las capillas chacareras, todavía visibles y muy bien conservadas en una amplia zona de la Pampa Gringa. En el mismo, se utilizó como ejemplo la capillita de la Virgen del Tránsito, que mis ancestros maternos erigieron en una esquina estratégica de las tierras que el gobierno de Santa Fe otorgó a mi bisabuelo hacia fines de 1870, en la zona de Recreo. La familia Ingaramo fue una de las fundadoras.



10. Giurda, 1986: 32

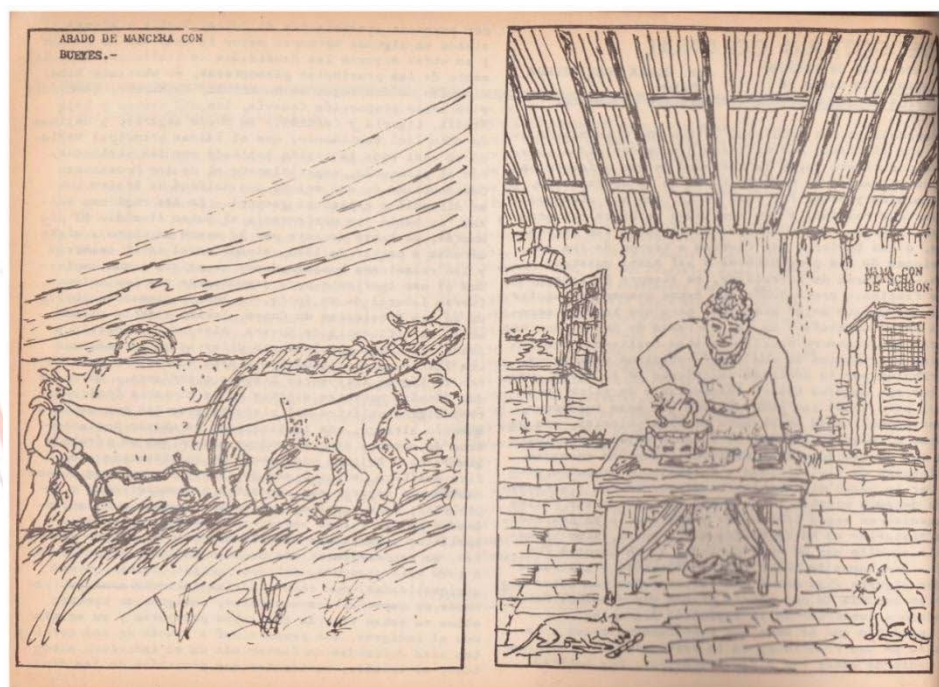


11. Capilla Nuestra Señora del Tránsito en el campo de la Familia Ingaramo en Recreo (foto A. Crolla)



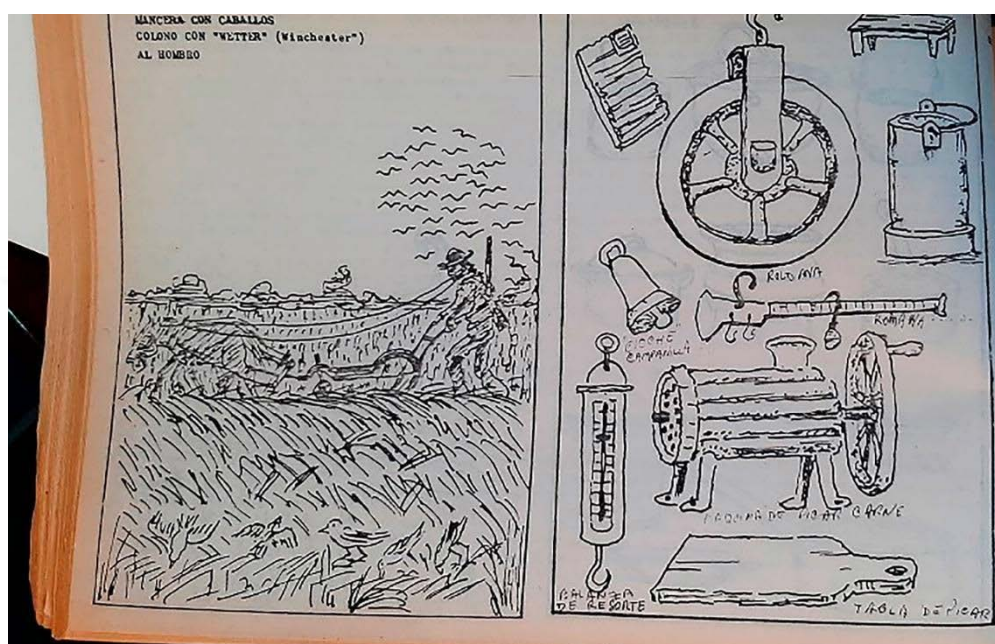
12. Capilla Nuestra Señora del Tránsito en el campo de la Familia Ingaramo en Recreo (foto A. Crolla)

En la ilustración siguiente, además de visualizar la plancha de hierro a vapor que cantara Pedroni en recuerdo de su madre, observamos el arado; un elemento esencial desarrollado por los colonos para roturar primero la dura tierra virgen y luego cultivarla.



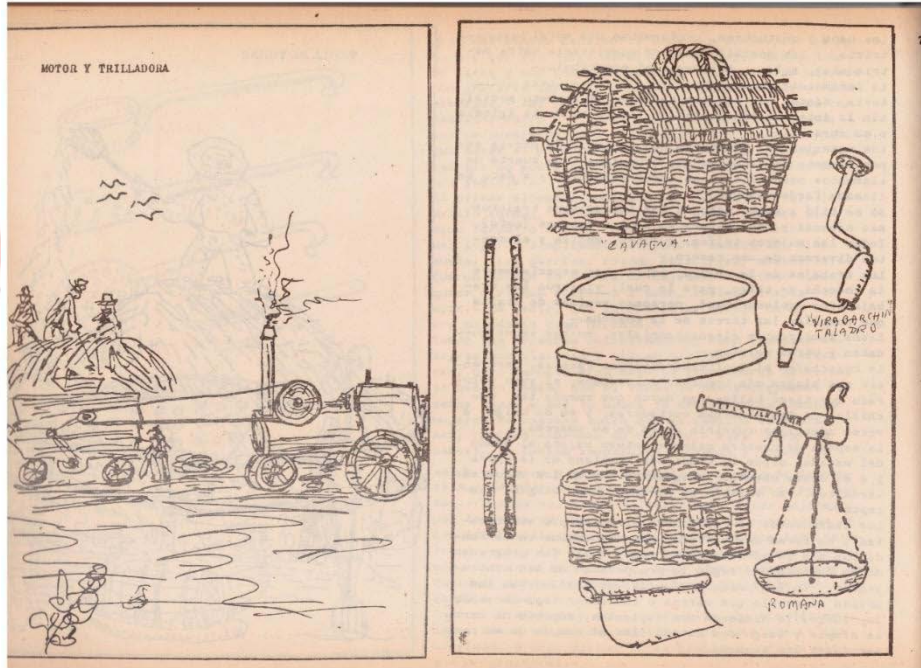
13. Giurda, 1986: 48

Esa tarea fue desarrollada por el colono con los primeros arados a mano tirados por animales (bueyes o caballos) y la escopeta al hombro, como lo muestra el Monumento al Inmigrante de Esperanza. Pero no tanto para defenderse del indio que, como lo reconoce el mismo Giurda, ya no era un verdadero peligro en esta zona, puesto que en gran parte habían sido reducidos por el Brigadier López antes de la llegada de la inmigración. El peligro provenía de los “montaraces” (rebeldes) y de los gauchos matreros que vivían del pillaje y las riñas.



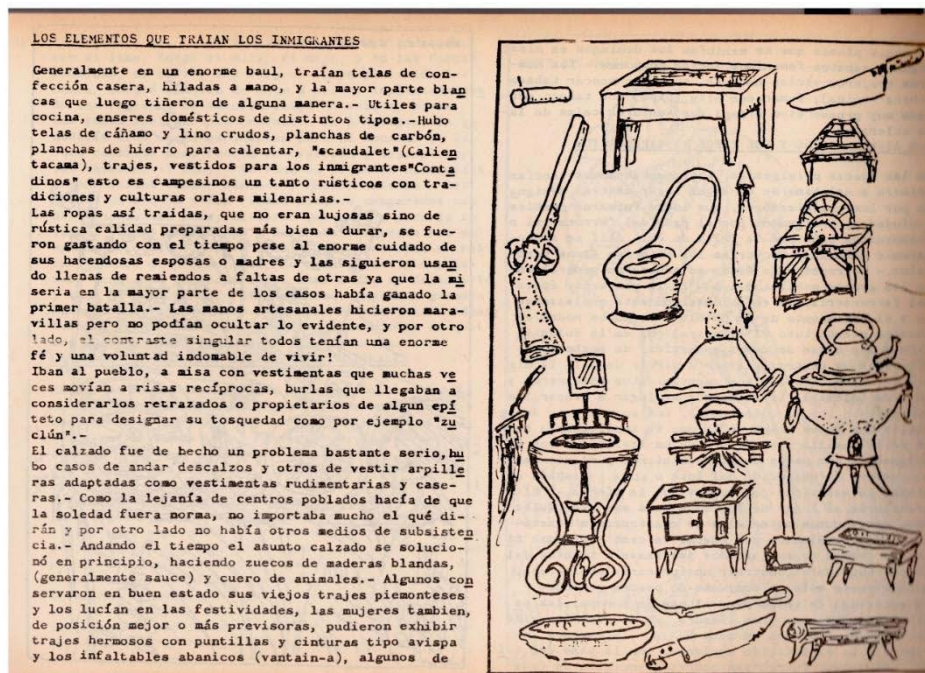
14. Giurda, 1986: 52

El arado dio paso a máquinas más sofisticadas, como la trilladora que ya nos anunció Pedroni. Las tareas rurales se acompañaron de una miríada de objetos que los inmigrantes copiaron y adaptaron de su cultura de origen o inventaron a partir de los materiales que la nueva realidad les ofrecía y exigía.

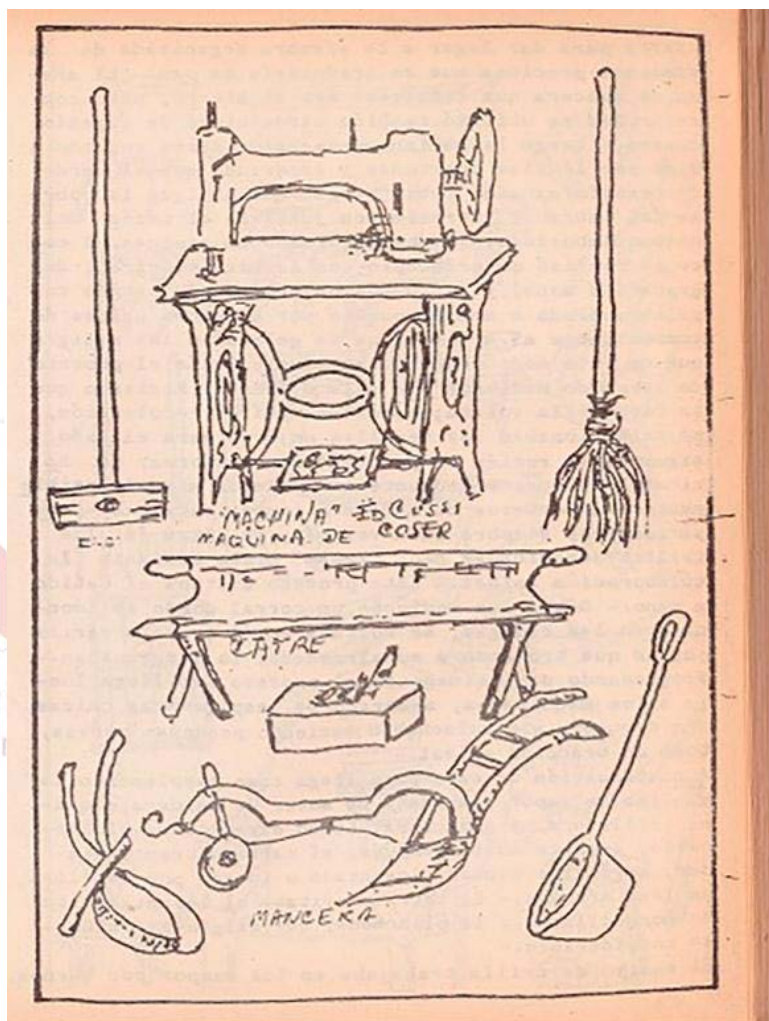


15. Giurda, 1986: 72

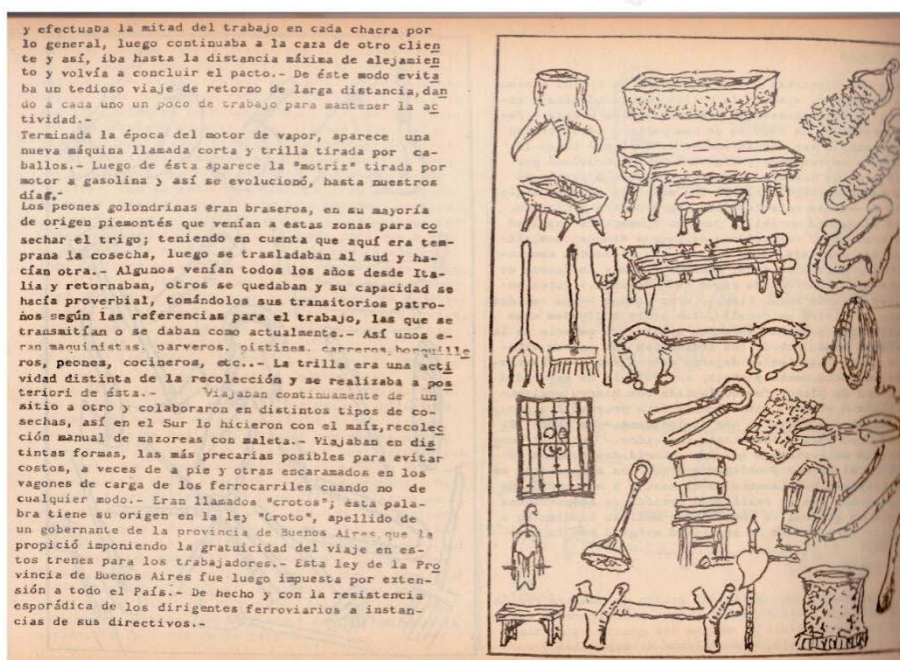
He aquí un sucinto muestrario de los datos que la publicación nos ofrece y que permite “archivar” en la memoria y en los espacios que destinamos a dejar constancia de lo que fue y ya no existe.



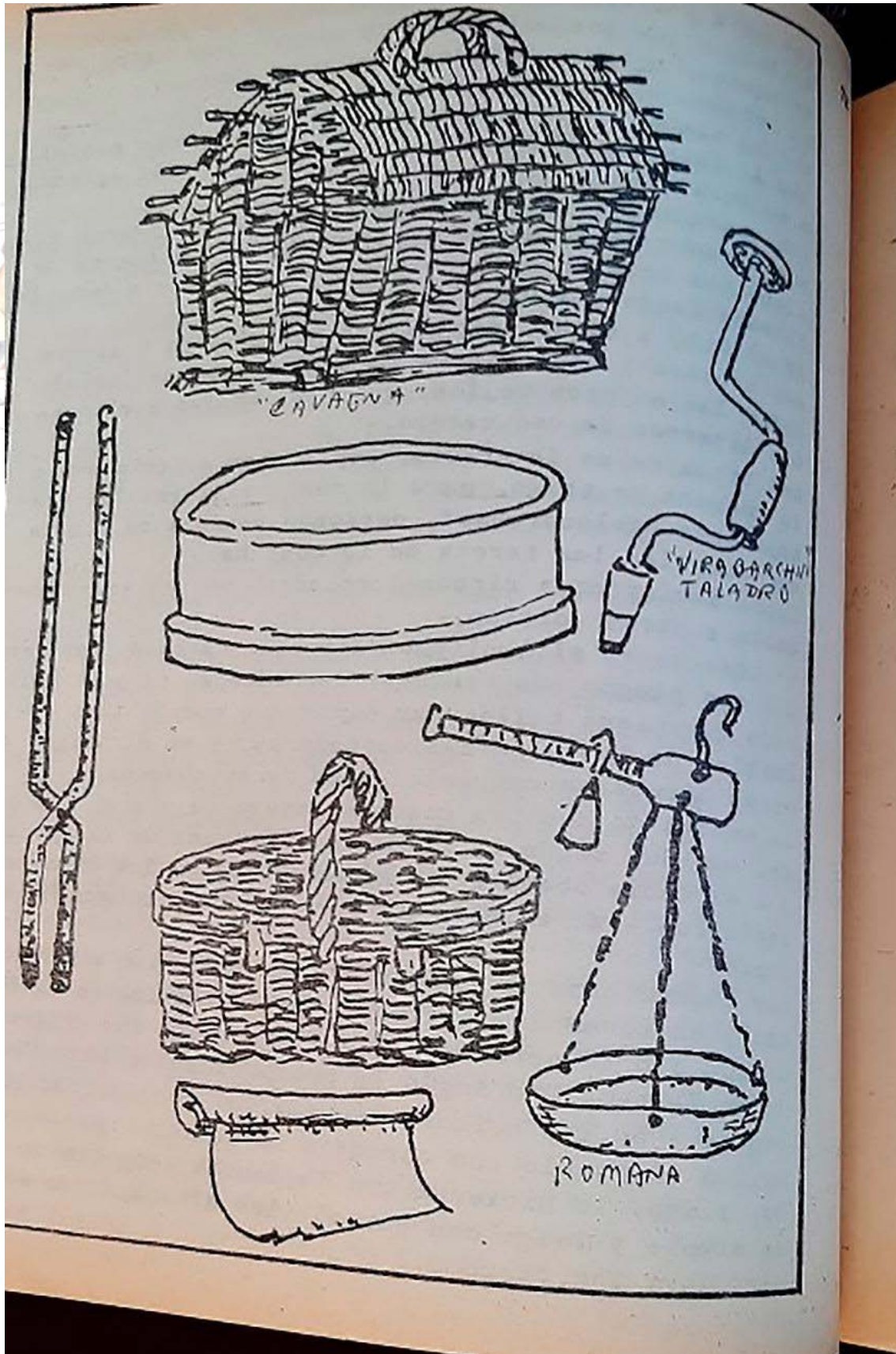
16. Giurda, 1986: 59



17. Giurda, 1986: 63

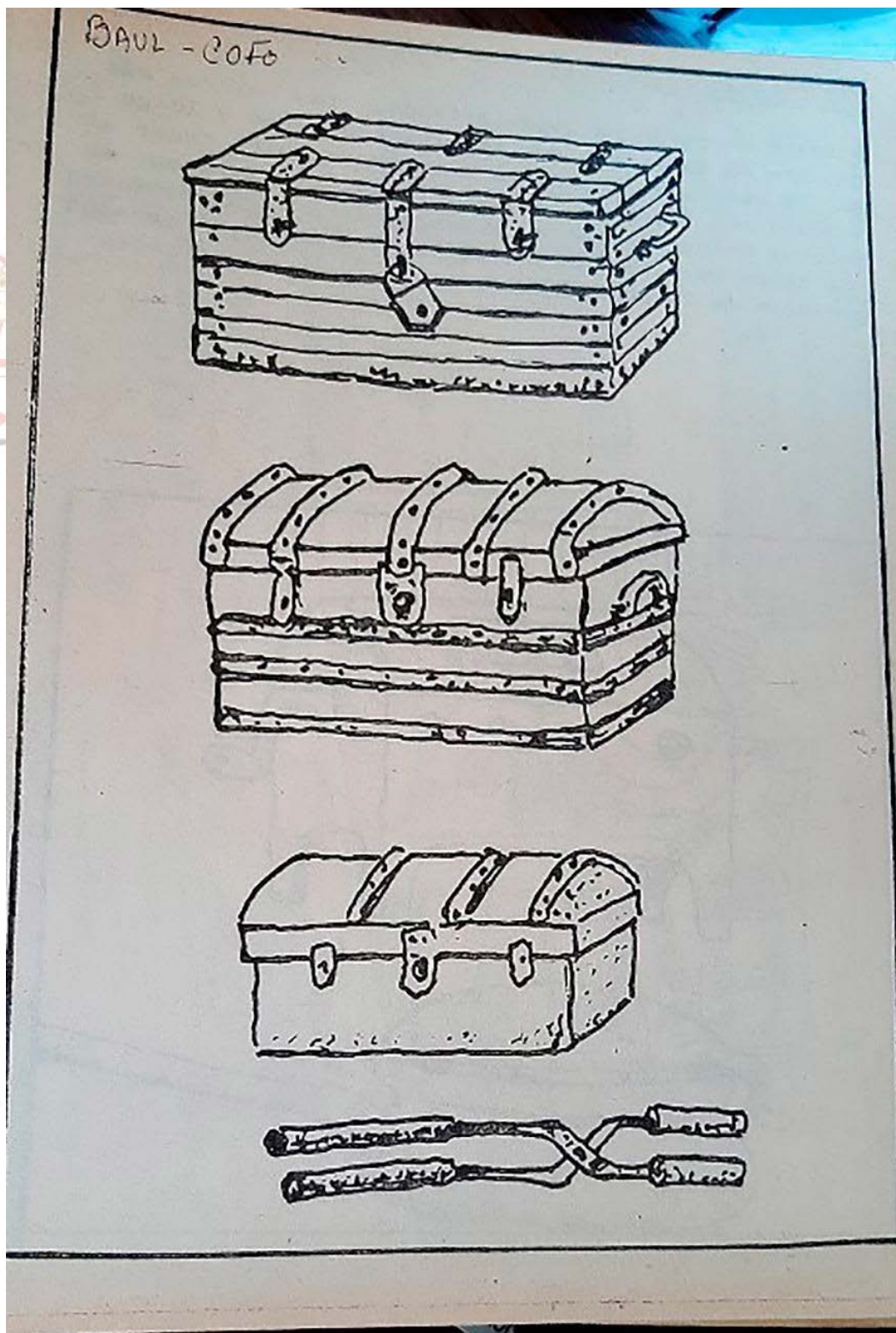


18. Giurda, 1986: 65



19. Giurda, 1986: 72

Destacamos finalmente, por haber acompañado al inmigrante desde su partida y viaje, al *cofó* o baúl en sus distintas manifestaciones. Un símbolo de los miles de objetos que vinieron para quedarse o nacieron a instancias de una gesta gringa que sigue interpelándonos.



20. Giurda, 1986: 77

Bibliografía

- BIAGIONI, María Teresa y Adriana CROLLA (2018) “Capillas chacareras en la Pampa Gringa argentina”, *Oltreoceano* 14, pp. 233 - 247.
- BRARDA-BRUNO, Norma (2016) *Gramática de la lengua piemontesa*, Rafaela, Asociación Cultural Piemontesa de Rafaela, Eda.
- CARLINO, Carlos (1976) “Breve crónica de José Pedroni” en *Biografía con gringos*, Buenos Aires, Axioma.
- COMBA, Ronal (2020) *Ròba piemontèisa. Cosas piemontesas o piemontesas*, Córdoba, Quo Vadis.
- CROLLA, Adriana (2013a) *Leer y enseñar la italianidad. Sesenta años y una historia en la Universidad Nacional del Litoral*, Santa Fe, Ediciones UNL.
- (2013b) *Las migraciones italo-rioplatenses Memoria cultural, Literatura y Territorialidades* (online), dir. de A. Crolla, Santa Fe, Ediciones UNL, en línea: www.fhuc.unl.edu.ar/.../crear/.../Las_migraciones_italo_rioplatenses.pdf (03/07/2023)
- (2014) *Altrocché! Italia y Santa Fe en diálogo. Historia, ciencia, cultura y voces poéticas de la Pampa Gringa*, dir. de A. Crolla, Santa Fe, Ediciones UNL.
- (2015a) *Memoria cultural y territorialidad*, dir. de A. Crolla, Santa Fe, Ediciones UNL.
- (2015b) *Italia y Francia en Santa Fe: diversidades, legados y reconfiguraciones*, ed. de A. Crolla, Santa Fe, Ediciones UNL.
- (2015c) “Literatura de la pampa gringa y del «rosafé candial de los trigales»” en A. Cecchini de Dallo y G. Vittori, dir. y comp. *Santa Fe en la gestación y el desarrollo de la Argentina*, Santa Fe, Espacio Santafesino-Diario El Litoral-Junta Provincial de Estudios Históricos-Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe, pp. 231-234.
- FERRARIS, María Luisa (2020) “El dilema de la arbitrariedad del signo. El caso del uso vocablo piemontés/piemontés en la Pampa Gringa”, presentado en la *X Jornada Historia Regional San Francisco 2020* (31/10/2020), San Francisco, Córdoba, en línea: https://www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo/crear/gringa/elportal/pdf/editoriales/arbitrariedadsigno_gringo.pdf
- FERRERO, Roberto (2015) “El piemontés regional de San Francisco y sus hablantes”, *Memorias del Pueblo Digital. Revista del Museo Histórico Municipal La Para* 2, II, en línea: https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-597-1/978-88-6969-597-1_RUSITfL.pdf
- GIURDA, Ilmar (1986) *Ël Fieul Ëd Gianduja – Arvista Piemontèisa*.
- PAVESE, Cesare (1990) *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- PEDRONI, José (1999) *José Pedroni, Obra Poética*, Santa Fe, Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.



De bandoneones y frigoríficos: objetos de memoria e identidad en la literatura migrante italo-argentina

STEFANIA DI CARLO
Universidad de Turín

Resumen

En el siguiente trabajo voy a estudiar la conexión entre objetos de la literatura migrante italo-argentina y la identidad de quien los utiliza, lleva e inventa. Haciendo hincapié en esta idea, en mi artículo voy a analizar dos obras. La música y la carne recurren en la novela de Cugia, *Tango alla fine del mondo* (2013), a través del bandoneón y del frigorífico. El primero, instrumento musical comúnmente utilizado en el tango, devuelve a uno de los protagonistas la vida, y la invención por su parte del segundo para transporte naval de carne le da la oportunidad de rescate. Los dos instrumentos cruzan el Atlántico y son a la vez objetos de memoria y medios de 'conservación'. El bandoneón, evolución alemana de su antecesor italiano, el acordeón, se encuentra también en la novela de R. Tizziani, *Mar de Olvido* (1992), junto con la carne (y el matadero) - los dos objetos significativos en la vida de muchos migrantes.

Palabras clave: bandoneón, tango, frigorífico, matadero, migración italo-argentina.

Abstract

In the following article, I will study the connection between objects of the Italo-Argentinian migrant literature and the identity of those who use, carry, and invent them. To do so, I analyze two novels. Music and meat constantly appear in Cugia's Novel, *Tango alla fine del mondo* (2013), through the images of the *bandoneón* and the refrigerator. The former, a musical instrument commonly used in tango, provides a second chance in life to one of the protagonists. The latter, invented in the novel by the main character for the naval transport of meat, gives him a chance to redeem himself. Both artifacts travel across the Atlantic operating as objects of memory and means of 'conservation'. The *bandoneón*, German evolution of its Italian predecessor, the accordion, is also found in the novel by R. Tizziani, *Mar de Olvido* (1992), along with meat – both significant objects that affect and transform the lives of many migrants.

Keywords: bandoneón, tango, refrigerator, slaughterhouse, Italo-Argentinian migration.



La imagen prototípica de los inmigrantes esperando en colas interminables el momento de subir al barco es la primera que se nos ocurre a la hora de pensar en la época de la gran migración italiana en Argentina, entre 1870 y 1930. Las caras de los viajeros parecen aterradas, tristes porque se despiden de su tierra, pensando en no volver a verla jamás. Subiendo a este barco conocen bien lo que están dejando, pero no saben que es lo que les espera al otro lado del Atlántico. Algunos viajan solos, para juntar dinero antes de traer a sus familias; otros han vendido todas sus pertenencias para viajar juntos. Llevan maletas llenas de lo esencial: poca ropa, comida y, algunos de ellos, instrumentos musicales.

Llegados a Argentina, muchos se enteran de que han sido estafados: la tierra que compraron desde Italia no existe, y así, sin dinero, ni un billete de vuelta, intentan reconstruir su



vida en este nuevo y desconocido país, viviendo en conventillos y trabajando en lo primero que encuentren, a veces en los campos como 'colonos', y otras en la ciudad principalmente en las nuevas industrias de frigoríficos, en los mataderos, o como albañiles. Aquí, catalizando su nueva vida como obreros, comerciantes o lo que fuera que les diera de comer, mafia incluida, adquieren una nueva identidad, hecha de lo que eran y de aquello en lo que se están convirtiendo, un ser humano híbrido hecho de memoria y de nostalgia, nunca o casi nunca feliz de lo que logra a alcanzar.

En las novelas que voy a analizar en este trabajo, la italiana *Tango alla fine del mondo* (2013) de Diego Cugia y la argentina *Mar de olvido* (1992) de Rubén Tizziani, se encuentran objetos reiterados cuya centralidad, historia y simbolismo en las tramas nos permiten leerlos como paradigmas de la experiencia migratoria y de las identidades de sus protagonistas.

La migración involucra la movilidad de las personas y, al mismo tiempo, el desplazamiento de objetos que, como los migrantes, se mueven a través de ambientes sociales y culturales diferentes. Y si es cierto que esos objetos tienen un valor instrumental, monetario o estético, también lo es que en el extenso tránsito de la migración adquieren una resonancia emocional. (Bjerg, 2019: 142)

Son objetos que ayudan a los migrantes de estos relatos o que viajan con ellos y, aunque en algunos casos no se los mencione en estos textos con exactitud histórica, son fundamentales a la hora de plantear algunas cuestiones relacionadas con la migración. En lo específico recurren dos objetos: el bandoneón y el frigorífico, pero también lo que con ellos se relaciona, es decir la música y el tango por un lado y el matadero y la carne por el otro.

1. LA ITINERANCIA DE LOS PRODUCTOS: MÚSICA Y CARNE EN TANGO ALLA FINE DEL MONDO

En la novela de Cugia¹ la música y la carne recurren a través del bandoneón y del frigorífico. El primero, instrumento musical comúnmente utilizado en el tango, devuelve a uno de los protagonistas la vida, y la invención por su parte del segundo para transporte naval de carne le da la oportunidad de salvación, de rescate. Los dos instrumentos cruzan el Atlántico y son a la vez objetos de memoria y medios de 'conservación'.

Memory objects are special objects or personal belongings that elicit deliberate or involuntary memories of homeland, home culture, important places, episodes in one's own autobiographical past and significant social relations (kin, friends, colleagues) associated with home or origin. In a narrow sense, they are *aide-mémoires*, precipitating memory and facilitating the process of remembrance. (Marschall, 2019)

La novela narra la historia del siciliano Michele Maggio quien, obligado por las circunstancias, viendo su casa y sus bienes confiscados, deja 'Isola delle femmine' y emigra a Argentina con su familia: su mujer Caterina y una de sus mellizas Olivia, dejando en Sicilia a la otra, Diana, por falta de dinero y cayendo en la trampa de don Tano, el mafioso encaprichado con la muchacha. Este, con la ayuda de la policía local, engaña y arruina a la gente pobre de Palermo, obligándola a partir. Entre las pertenencias que Maggio se ve obligado a dejar en Italia está el acordeón, el instrumento que lo había hecho famoso en todas las fiestas de pueblo (Cugia, 2018:17). Llegados a Argentina, los Maggio no encuentran la tierra que suponían haber comprado, la estancia 'Rosita Criolla', y tienen que empezar sus vidas de cero en un país lejano y extraño. La suerte de Michele lo llevará a encontrar trabajo en un matadero, con la carne, después de haber salvado la vida del dueño, don Manuel Flores, y a tocar el bandoneón en el

¹ Que en realidad es un *feuilleton*, como el autor mismo lo define (Cugia, 2018: 551).

homónimo club donde conocerá a Blanca, el amor de su vida y la ruina de su familia. Blanca es la esposa de don Manuel y dueña de la estancia La Blanquita. Su amor con Maggio llevará a la muerte de los cónyuges, Caterina por un ataque de corazón y don Manuel por un balazo. Michele será injustamente acusado de su asesinato y acabará preso.

Paralelamente a los acontecimientos de la familia en Buenos Aires, en la novela se narra la historia de Diana, la gemela que, con solo diecisiete años, se queda sola en Palermo y termina antes en las garras de don Tano, luego con las monjas en la 'Casa delle orfanelle riparate' y después en la 'Reale Casa dei Matti' – hospital psiquiátrico Pietro Pisani de Palermo – antes de llegar por fin a Buenos Aires convencida de que su familia la había olvidado y por esto muy amargada y decepcionada con su padre.

Salido de la cárcel, Michele cumple por fin su sueño: instalar frigoríficos en buques mercantes y exportar carne argentina a Europa, importando otros productos del Viejo Continente. El bandoneón y el frigorífico son la salvación de Michele. El instrumento musical que aprende a tocar en Argentina gracias a Olimpo, el indio guaraní que le enseña los rudimentos de la botonera, le recuerda su querido acordeón, le regala su segunda familia hecha de músicos y bailarines y le salva de la locura en la cárcel, donde finge tocar agitando los dedos sobre un teclado invisible. Gracias al bandoneón crea su propia banda, 'Los Tangueros', con los que inventa una nueva música, el tango, y graba un disco de éxito, *A todo tango*. La idea de instalar frigoríficos en los barcos para exportar la carne de alta calidad de la Blanquita hace de Michele, castigado por la vida desde siempre, un empresario exitoso, además del alcalde de la República independiente de La Boca, digno de ser citado por el periódico *La voce degli emigranti* como compatriota rico e ingenioso, orgullo de la comunidad italiana de Buenos Aires (Cugia, 2018: 259).

2. EJERCICIO DE LA MEMORIA COMO INSTRUMENTO DE CONSERVACIÓN: MAR DE OLVIDO

La novela de Rubén Tizziani presenta una narración singular desde el punto de vista estilístico. La pluralidad de voces narrativas que evocan los acontecimientos persigue el mismo objetivo: mantener viva la memoria para preservar el pasado y constituir su propia identidad individual. La historia de una familia de migrantes friulanos se reconstruye a través de los recuerdos de sus miembros, pertenecientes a tres generaciones diferentes. Giacomo, su mujer Marietta y la hermana de esta, Ella², salen del puerto de Génova en un barco rumbo a Buenos Aires, "con dos atados de ropa y un acordeón por todo equipaje" (Tizziani, 1992: 162). La muerte de Marietta, con la que se abre la obra, provocará que Ella rememore todos los acontecimientos de sus vidas a partir del viaje a Argentina y el depositario de esta memoria será Martín, el nieto de la difunta. En el texto, además de los recuerdos de los personajes ya citados, se cruzan los de Lucio, primogénito de Giacomo, y los de su segunda mujer Clara, además de referencias explícitas a hechos reales.

Al llegar a Argentina, justo después de los trámites migratorios, la familia empieza su nueva vida en Rosario y, después de haberse mudado de un pueblo a otro, cuando Giacomo, incapaz de ganarse la vida, se había convertido ya en un hombre de la Camorra, termina en Zárate (Tizziani, 1992: 81). Ella, además de ocuparse de las tareas domésticas y de los niños junto con su hermana, escribe o pasa a limpio las cartas que sus compatriotas envían a Italia. Lucio, el primer hijo de Marietta, no deseado, "hecho sin amor ni esperanza, sin delirio ni ternura; con urgencia, en cambio, con humillación y llanto" (Tizziani, 1992: 72), es el más querido por la tía. Él recuerda que de adolescente empezó a trabajar en mataderos, primero en Zárate "limpiando tripas y mondongos en el frigorífico: doce horas con los brazos y las piernas

² Siempre y solo definida por el pronombre personal, como una marca del anonimato del personaje que "enfatisa su función circunscribiendo la figura a sus narraciones y especulaciones" (Magnani, 2015: 15).

metidos en la mierda, la piel arrugada y partida por el frío, congelado hasta las bolas, sucio hasta el alma” (Tizziani, 1992: 113) y, después de escaparse de la casa, dos semanas antes de cumplir los catorce años, en los mataderos que cruzará en sus mudanzas. Su hijo, Martín, destinado a ser el depositario de la memoria de la familia, cierra el círculo de la migración con su destierro en París durante los años de la dictadura de Videla.

La carne es el elemento que, junto con la música, atraviesa toda la obra de Tizziani. Están hechos de carne los viajeros que cruzan el océano en el barco “amontonados como en un palomar” (Tizziani, 1992: 33)³. También son de carne los animales, sacrificados “para cocinar guisos incomibles” (Tizziani, 1992: 44), destinados a los pasajeros y a la tripulación. Carne es la comida que los argentinos comen más que el pan y es la salvación de todos los inmigrantes que trabajan en los mataderos o en los frigoríficos como Lucio, que persigue el sueño de convertirse en desollador y adquirir esa habilidad de muerte con el cuchillo.

El bandoneón, testigo de la evolución multicultural argentina (Magnani, 2015: 12), es el título y la voz de algunos capítulos de la novela, volviéndose un personaje. Asistimos aquí a una humanización del objeto: “hay vida en el bandoneón, al margen del sonido, de la música: tal vez ese jadeo de repechaje que ni el ejecutante puede saber de dónde viene, si de la ansiosa respiración de sus pulmones o del fuelle, que palpita por las suyas” (Tizziani, 1992: 20). El bandoneón, el corazón de las orquestas tangueras, se transforma en esta novela según las exigencias y los humores: sufre una caracterización como si fuera una persona de carne y hueso. Está presente, siente e interpreta los sentimientos de los personajes verdaderamente humanos del texto de Tizziani, acompaña la historia de esta familia y, como los demás intérpretes, persigue el intento de recordar lo sucedido para que la memoria de sus peripecias y de las de esta familia quede viva en la identidad de Martín, después de la muerte de la matriarca Marietta.

El sonido de este instrumento bastardo (Tizziani, 1992: 21) es visceral, más que una música parece un cuerpo: “una onda maciza que podía vivirse como un ser concreto, ponderable; la canción entrando por el estómago y recorriendo el cuerpo entero antes de ser expulsada a rítmicos golpes de pie contra el piso” (Tizziani, 1992: 23).

El bandoneón, como los otros personajes, narra su historia de migración y, como sucede con los demás migrantes, pierde su identidad. Todo en este texto muda su forma, todo excepto el mar que queda inafectado: “ese mar materno, inmutable; único elemento que dentro de cien años, cuando alguien vuelva a Génova en busca del punto de partida –porque alguien vendrá, es la profecía–, seguirá siendo idéntico a como era cuando lo vimos por primera vez, a sí mismo, a como fue creado” (Tizziani, 1992: 26).

3. LOS MISMOS OBJETOS, DIFERENTES EXPERIENCIAS

En las dos novelas las identidades de los protagonistas se van delineando y perdiendo a la vez a través de los mismos objetos, en circunstancias muy parecidas. Sin embargo, aunque llegan a tener una gran importancia en ambos textos, el bandoneón y el frigorífico adoptan valores diferentes en función de aquellos con los que se relacionan. Esto se debe, también, al hecho de que “aunque trasladar/mover/enviar objetos son acciones que favorecen el sentido de continuidad, también pueden provocar sentimientos disruptivos, porque al sacarlas de su lugar, las cosas sufren una transformación y cobran un significado nuevo” (Bjerg, 2019: 144).

El bandoneón, evolución alemana de su antecesor italiano, el acordeón, es en sí memoria imprescindible de la experiencia migratoria en ambas novelas. Por un lado, es motivo de rescate para Michele Maggio de *Tango alla fine del mondo*, mientras que para Giacomo de *Mar de Olvido* es causa de vergüenza. Michele deja, con gran pesar, el acordeón en Italia, pero en

³ Tizziani cita aquí la carta de Francisco Sartori (Franzina, 1979: 86-88) en la que describe su condición durante la travesía, lo habitual para todos los migrantes que viajaron a Argentina en barcos.

Argentina se convierte en el rey del bandoneón y en el padre del tango; la música le da consuelo y le regala una nueva familia, su orquesta. Giacomo, en cambio, aunque viaje con su acordeón persiguiendo el sueño de poder vivir de su arte y quizás volver a Italia con el dinero ganado, nunca consigue alcanzarlo, y en lugar de decidir si volverse chacarero o morirse de hambre, se convierte en monedero falso.

Lo cierto es que era capaz de estarse horas en un ángulo del patio con el acordeón colgando del pescuezo, inflando y desinflando el fuelle, acariciando el teclado, repitiendo obsesivamente las mismas melodías.

Al principio debió limitarse a las canciones italianas que aprendió de joven, pero en la época en que empecé a escucharlo ya había agregado algunos tangos: sonaban como si hubiesen llegado con él en el barco, eran las mismas notas cantando una historia diferente, la cadencia de otras almas, de puertos que nada tenían que ver con esta costa. En todo caso, no se trataba de la armónica; tampoco él sería capaz de acostumbrarse a las voces de la nueva tierra, de entender su lenguaje: todo le llegaría como a través de un filtro, enrarecido por una recepción imperfecta, siempre sin nitidez, hasta la muerte. (Tizziani, 1992: 82)

El hecho de no saber acostumbrarse a esta nueva tierra y a su música, como pudo hacer Michele Maggio, hizo que su arte le expusiera “más a la burla que al aplauso: la gente lo miraba condescendiente y desdeñosa, como si tocar el acordeón fuese sólo una forma de mendicidad” (Tizziani, 1992: 85) y, aunque “quizá la música, el acordeón, sólo haya sido un recurso para sentirse a sí mismo de vez en cuando, la posibilidad de diferenciarse de los otros” (Tizziani, 1992: 85), se ve obligado a dejarlo. La familia de Giacomo le ve como nada más que un “blando músico ambulante que nunca debió dejar su patria ni atravesar el mar detrás de un sueño que lo excedía” (Tizziani, 1992: 266). He aquí las dos caras de la misma moneda, la experiencia migrante: en la primera, el rescate y, en la segunda, el fracaso acompañado por la vergüenza. Esta misma ambigüedad la genera el progreso material que estaban atravesando las áreas urbanas de Argentina a finales de XIX principios de XX: por un lado, el bienestar de los burgueses y, por el otro, las poblaciones rurales que se acercan a la ciudad junto con seis millones de inmigrantes europeos⁴.

El matadero y el frigorífico, en cambio, desempeñan el mismo papel en los dos textos. Tanto para Michele como para Lucio, segunda generación de *Mar de Olvido*, catalizan su redención, les ofrecen la posibilidad de una nueva vida, aunque con epílogos diferentes. Maggio trabaja antes en un matadero y luego persigue y alcanza el sueño de transportar carne a Europa en buques equipados con frigoríficos. Para la familia de Giacomo mudarse de un pueblo con frigoríficos a otro con las mismas industrias significaba tener iguales oportunidades de conseguir trabajo, aunque también las mismas de fracasar. “Un pueblo nuevo y con porvenir, dijo, con puertos y muchos frigoríficos, industrias, oportunidad de trabajo para todos. [...] nos describía el mismo lugar que debíamos abandonar: también un puerto con muchos frigoríficos, industrias, oportunidades de trabajo” (Tizziani, 1992: 107). Lucio se siente cómodo en los mataderos y aquí, por primera vez en su vida, puede sentirse y “moverse [...] como un cazador en su territorio” (Tizziani, 1992: 109).

Me siento bien aquí. Me gusta este mundo de gritos y mugidos, la salvaje ceremonia de la matanza de cada tarde se repite al abrigo del alto tinglado de cinc: animales a medio carnear cuelgan de los aparejos y agonizan en el piso, sobre un charco de sangre coagulada; a su alrededor, merodean hombres desharrapados, descalzos, los

⁴ “Por lo general, los flujos migratorios están relacionados con el desarrollo industrial y urbano de un área y con la decadencia de la actividad rural tradicional” (Bevilacqua; Dall’Agnola, 2010: 101).

pantalones subidos hasta las rodillas: tienen una expresión feroz y enormes cuchillos listos para el tajo. Me maravillan sus ademanes firmes, la destreza del corte con que abren de arriba abajo la panza de las bestias, sin tocar más que el músculo. Cuando arrancan las entrañas, un vapor blanquecino los envuelve: parecen demonios andrajosos, miserables. (Tizziani, 1992: 114)

La diferencia sustancial debida también a la interacción con estos objetos se encuentra en el desenlace de los relatos. En uno vemos como Michele y su descendencia, aunque con fatiga y después de varios obstáculos, consiguen una revancha, demostrando así la posibilidad de una victoria de la capa más humilde de la población. En el otro, en cambio, vemos como la vida de Giacomo y de su progenie es dura hasta el final, es decir cuando Martín, exiliado a París, se siente como debieron sentirse sus abuelos al llegar a Argentina, y se le renueva el sentido de desarraigo que nunca había abandonado a su familia.

4. ENTRE HISTORIA Y ANACRONISMO

Al final de la novela, Cugia tiene un gesto curioso con sus lectores: se disculpa con ellos por algunas incoherencias históricas y admite utilizar acontecimientos reales adelantándolos o retrasándolos, para que confluyan en la narración y, en particular, señala algunos:

Il primo viaggio di un mercantile dotato di celle frigorifere per l'esportazione di carni argentine nel Vecchio Continente (1876); la guerra ispano-americana a Cuba (1898); il carcere di Ushuaia (1902); i ripetuti tentativi, tutti falliti, di fondare una Repubblica Italiana Indipendente della Boca (1882). (Cugia, 2018: 551)

Si por la guerra hispanoamericana en Cuba y por la cárcel de Ushuaia aceptamos sus disculpas y sus justas correcciones con respecto a las fechas, aclaremos mejor lo que Cugia nos dice acerca de la Republica Independiente de La Boca y del primer viaje en barco para la exportación de carne argentina en cámaras frigoríficas.

El primero es un episodio menor dentro de la historia de Argentina, variamente relatado por la historiografía, cuya reconstrucción más común habla de un conflicto laboral que, en 1882, tras una larga huelga, termina con un grupo de extremistas proclamando la República Independiente de La Boca. Julio A. Roca, entonces presidente de Argentina, movilizó al ejército nacional para restaurar el orden perdido y bajar la bandera, poniendo fin a la Republica después de un solo un día.

Cuando Cugia se refiere al primer viaje de un carguero equipado con cámaras frigoríficas para transportar carne argentina a Europa, sin duda habla del barco 'Le Frigorifique', idea del ingeniero francés Charles Tellier, que compró el 'Eboe', una antigua nave Elder-Dempster con capacidad para 690 toneladas de carga, y le adecuó un sistema de refrigeración. Al año siguiente, sin embargo, la maquinaria pudo ser mejorada y otro barco, llamado 'Paraguay', con una planta de refrigeración optimizada por Ferdinand Carré empezó a su vez las travesías de exportación de carne de América. Aunque las crónicas sobre la evolución de frigoríficos y del transporte naval de carne refrigerada de Argentina no están todas de acuerdo con la cronología de los acontecimientos, la tesis más confirmada por evidencias es que el vapor 'Le Frigorifique' había llegado desde Francia en 1876 y este mismo barco navega de vuelta a Francia en mayo de 1877, un año después de lo que afirma Cugia, del puerto de Zaráte cumpliendo así la que se reconoce como la primera exportación de carne fresca argentina hacia Europa (Viola, 2008: 6).

Como es evidente, no fue un italiano quien inventó el transporte de carne en frigoríficos instalados sobre mercantiles, como tampoco es cierto que haya sido un italiano quien se inventó, de la nada, el tango en una noche. Sin embargo, como se trata de literatura, esto no impide

al autor de *Tango alla fine del mondo* inventarse un mito etiológico para el tango o novelizar su nacimiento:

Quella sera, finalmente, riuscì a convertire in armonia compiuta l'offesa arreatagli da Tano, la truffa che gli tormentava il sonno, il distacco da Diana che gli mancava come se gli avessero amputato le gambe. Quel nuovo ritmo che procedeva a sbalzi come un'aritmia del cuore lo impartì a un'habanera, stravolgendola. Era talmente ansioso di finire fuori tempo che prima lo velocizzò, poi lo rallentò, infine inventò una frase musicale che volava a sghimbescio, da rondine con un'ala rotta. (Cugia, 2018: 74)

Lo cierto es que, como vamos a profundizar en los siguientes párrafos, los italianos influenciaron realmente el nacimiento del tango y también trabajaron masivamente en los maderos y en los frigoríficos.

En *Mar de olvido* hay una atención diferente a los hechos históricos, quizás no necesariamente para respetar un pacto de verosimilitud con el lector sobre los hechos narrados, sino para incluir los acontecimientos de una familia de inmigrantes en un contexto temporal, social, histórico y político bien reconocible, según las diferentes generaciones de las voces que reconstruyen sus avatares. En la novela se hace referencia a hechos puntuales y se citan al pie de la letra documentos auténticos con su indicación bibliográfica. Entre ellos encontramos algunas cartas de migrantes, como la de Francisco Sartori (Franzina, 1979: 86-88)⁵ que, según su narración, podría haber cruzado el océano en el mismo barco que los personajes de Tizziani, o como la de Nanni Paterno (Franzina, 1979: 102-104 *apud* Tizziani, 1992: 91-95) quien, a diferencia de Giacomo, vivió sin penurias gracias a su acordeón. Así mismo, la manifestación del 1 de mayo de 1909 en la Plaza Lorea de Buenos Aires es incluida en uno de los capítulos de la novela, narrando como Lucio mata a uno de los soldados que participaba en ella (Tizziani, 1992: 173). Más de una vez el autor hace referencias explícitas a los protagonistas de la política Argentina, hablando de peronismo, de Evita Perón y de su muerte, además de citar las cartas de Manuel Dorrego –gobernador de la Provincia de Buenos Aires en dos ocasiones, fusilado por orden de su sucesor Juan Lavalle (1828)– y de Juan José Valle –el general que comenzó una insurrección cívico-militar peronista en contra de la dictadura y fue fusilado por orden de Aramburu (1956)– a sus esposas (Tizziani, 1992: 258-259).

A pesar de los anacronismos o de la aproximación con la que algunos eventos han sido evocados en la(s) novela(s), es evidente que la función que estos hechos desempeñan prescinde de su reconstrucción detallada. Las dos obras, de alguna forma, persiguen el mismo objetivo: representar temas de identidad cultural e individual a través de la historia social, doblando el fin de la representación novelesca. En un país como Argentina cuya economía depende precisamente de dos aspectos fundamentales, la inmigración y la carne, ambas cosas van a ser fundamentales para las representaciones culturales de este momento y la caracterización de sus actores sociales.

4.1. La verdadera historia del bandoneón

El bandoneón es el instrumento musical nacional de Argentina. Nacido en Alemania, en la primera mitad del siglo XIX, con el nombre de *bandonion*, fue inicialmente destinado a la ejecución de música sacra y al acompañamiento de los cantos durante las procesiones religiosas⁶.

⁵ Citado por Tizziani, 1992: 33-37.

⁶ Evolución del acordeón cuya paternidad sigue en disputa. Se suele atribuir la autoría al luthier Heinrich Band, en otra versión se le atribuye su invención a Carl Friedrich Uhlig, y en otra a Cyrill Demian, fabricante armenio de órganos y pianos, quien parece haber patentado el instrumento el 6 de mayo de 1829 en Viena. Para profundizar el tema véase Zucchi, 1998.

Cruza el Atlántico a finales del siglo XIX y llega a Argentina en barco, junto con los migrantes; pronto se convierte en el instrumento principal de las orquestas de tango⁷.

En *Mar de olvido* se puede leer la verdadera historia del instrumento que comparte su evolución con el fenómeno migratorio, desembarca junto con los emigrantes y se transforma hasta cambiar su identidad, traicionando su patria, atraído por el canto de sirenas, saliendo de Marsella:



El fuele. Había compartido la historia de los hombres: nacido lejos, ido a la iglesia acompañando piadosas procesiones en pequeñas ciudades de Alemania, y llegado por el río en el mismo barco que la loca esperanza de los italianos.

Dos meses en un barco viajó mi corazón, dos meses añorando la voz del bandoneón, dice la voz.

[...]

Música cargada de sordidez y remordimiento, pero así y todo, centro de la liturgia y de los ritos. Música de melancolía y tristeza, por el desarraigo que idealiza lugares y pasados; nostalgia de un paraíso tan irreal que ni siquiera es lejano: paraíso de cartón imaginado en el escenario de un club de barrio, altar profano donde hombres toscos, estafados, hostiles, adoran una virgen puta, de charol y tacos altos los zapatos, de satén y color negro la pollera. Ulises de entrecasa atraídos sin remedio por el canto de avejentadas sirenas embarcadas en Marsella, falsas francesitas que un sueño de novela trajo al arrabal y que, al ver que todo quedó en la distancia, con ojos muy tristes beben champán. (Tizziani, 1992: 103-104)

En las novelas aquí analizadas vemos por un lado a Giacomo, que lleva consigo su acordeón del Friuli a Argentina, mientras que Michele vende el suyo en Italia antes de viajar y vuelve a tocar en Buenos Aires, ya convertido él en migrante y su instrumento en bandoneón. En *Tango alla fine del mondo* se menciona la famosa fábrica italiana Stradella (Cugia, 2018: 44) nacida en 1876, que producía un acordeón moderno basado en el prototipo de Mariano Dalla-pè. Stradella, junto con la fábrica Paolo Soprani, cuyo primer taller data de 1864, compite por la primacía italiana de esta invención. Los acordeones de ambas fábricas cruzaron el océano para llegar a Argentina. En el documental *Anconetani* (2015) de Silvia di Florio y Gustavo Cataldi se recorre la historia de la familia Anconetani, inmigrantes italianos que construyen acordeones en el barrio bonaerense de la Chacarita. Nazareno, de 91 años, habla de su padre, nacido y criado en Loreto (Ancona), representante de la firma Soprani gracias a la cual hizo catorce viajes a América para vender sus acordeones, antes de mudarse definitivamente a Argentina con su familia. Pocos años después del comienzo de la primera guerra mundial, los Anconetani, que llevaban algún tiempo sin recibir noticias de Italia, decidieron empezar su propio negocio construyendo acordeones en Buenos Aires. Este oficio sigue existiendo hoy en día y cumple con la promesa hecha por los hijos al padre: “nosotros hemos hecho un juramento cuando falleció papá, juramos que nosotros íbamos a seguir, mientras vivíamos [sic], en acordeones [...] no podemos fallar” (Cataldi; Di Florio, 2015).

En *Mar de olvido* hay cierta incertidumbre léxica: a menudo se usa la palabra armónica para referirse a un acordeón, y algunas veces parece no existir diferencia entre bandoneón y acordeón. Como ya hemos explicado algunas de las diferencias entre estos instrumentos, conviene aclarar algunos puntos. ‘Armónica’ es el término utilizado por Giacomo como

⁷ No todos disfrutaron de esta introducción en el tango, sobre todo Borges que, contrariamente a lo que opina Vidart, a esta atribuye la degeneración de los tangos. “For Borges, the German *bandoneón*, invented around 1865, contributed to the «degeneration of tangos»; its melancholic sounds marked a loss of the bravado found in primitive tangos. For Vidart, the *bandoneón* that initiated the period of singing-tango constituted the culmination of «a foreseeable organic process that instead of denaturalizing the dancing-tango confirmed it in a definitive and effective way» (Vidart, 1967: 61)” (Olivera-Williams, 2009: 105, n. 5).

sinónimo de acordeón⁸, mientras que la equivalencia en el uso de los otros dos términos – acordeón/bandoneón para indicar instrumentos musicales de fuelle – hay que buscarla probablemente en el lunfardo porque ésta es una de sus expresiones con valor diatópico específico que con la globalización tornó familiar (Magnani, 2016: 34)⁹. Cualquiera que sea el nombre utilizado, en la novela de Tizziani el bandoneón sigue el mismo rumbo de muchos migrantes: una vez en el barco comienza “una travesía sin destino” (Tizziani, 1992: 219) y su importante función está muy clara. Como Martín, tiene que mantener viva la memoria: es una “flexible caja oscura que guarda los misterios de la vida” (Tizziani, 1992: 218) y “su música es el viento que retarda la llegada del olvido” (Tizziani, 1992: 67).

4.2. Mataderos y frigoríficos: trabajo para migrantes

La importancia de la carne en Argentina se afirmó algunos siglos antes de que esta fuese reconocida como un país. En 1511 el hijo de Cristóbal Colón fomentó la multiplicación del ganado en el área ocupada por los españoles y en 1556 llegaron las primeras vacas al territorio actualmente reconocido como argentino. En el siglo XVIII, cuando se contaban ya 40 millones de cabezas de ganado, la carne se volvió negocio. Por mucho tiempo la matanza y el descuartizamiento de animales de consumo se realizaron al aire libre y en el suelo. Después la actividad se concentró en instalaciones destinadas al uso, llamadas indistintamente mataderos o corrales. A finales del siglo XVIII en Buenos Aires la actividad se concentra en los mataderos del Sud, del Alto, de la Convalecencia o de Santo Domingo. El primero comparte su espacio con el Cementerio del Sud hasta 1871 cuando este se clausura y el matadero se traslada. De hecho, a partir de mediados del siglo XIX, todos los mataderos de Buenos Aires, debido al mal estado de las instalaciones, a sus pésimas condiciones sanitarias y a la subsiguiente serie de epidemias, empiezan a ser trasladados a barrios cada vez más lejanos, hasta transferirlos cerca de la estación Liniers del Ferrocarril del Oeste, en la zona que actualmente se reconoce como barrio de Mataderos. En el cuento de Esteban Echeverría, *El matadero* (1871) se describe un matadero del siglo XIX en Buenos Aires durante el gobierno de Juan Manuel Rosas. Buscando retratar el régimen del dictador, el matadero se representa negativamente –desde la mirada contrincante de un unitario– como un espacio abyecto en el que se mezclan la barbarie y la alteridad y el individuo se pierde. Considerado como el primer cuento argentino que trata de política y sociedad (Jitrik, 1997: 98)¹⁰, en este el matadero se ha convertido en una especie de

⁸ Giacomo dice: “l’armónica – que aquí llaman acordeón” (Tizziani, 1992: 57), Nanni Paterno en la carta citada por Tizziani también declarará sobre el acordeón: “a l’armónica le ponen ese nombre” (Tizziani, 1992: 92), mientras que Lucio dirá sobre su padre: “me consta que trajo un acordeón – que llamó armónica hasta el final” (Tizziani, 1992: 81).

⁹ En el texto de Enrique González Tuñón, introducido por este ensayo de Ilaria Magnani, de hecho, encontramos también la palabra mandolín, siempre para referirse al bandoneón (es. González Tuñón, 2016: 132)

¹⁰ En su ensayo sobre *El matadero*, Noé Jitrik asegura que el aspecto híbrido del espacio representado por Echeverría – un establecimiento urbano de fines políticos que, sin embargo, aúna habitantes y culturas diversas, muchas de ellas de las zonas rurales – hacen que el matadero funcione como un núcleo o sistema capaz de “iluminar la totalidad” del problema Argentino: “Ese núcleo, situado «en las quintas al sur de la ciudad», es decir en las afueras, constituye un establecimiento urbano y al servicio de la ciudad más próximo a la campaña. Las faenas que se realizan allí tienen algo de cultural, porque existe una cierta organización tendente a lograr un producto de consumo para la ciudad, pero los personajes encargados de hacerlo son marginales, participan del modo de ser rural. Híbrido carácter que se refleja en las instalaciones del matadero y en las psicologías. No es extraño que en este lugar híbrido tenga sitio tan relevante la federación («Viva la federación», «Viva el Restaurador y la heroica doña Encarnación Ezcurra») porque la federación rosista es igualmente híbrida; como sistema político representa el triunfo de las campañas pecuarias contra la ciudad. Y de este engendro no puede sino salir el crimen, parece decir Echeverría. Y como lo cree así lo muestra en su emplazamiento originario y simbólico. Sin duda que en este sentido se anticipa a la famosa opción de Sarmiento, ‘Civilización y barbarie’; esto prueba, por lo menos, que había una manera generalizada de juzgar los fenómenos político-sociales-culturales y que el pensamiento orgánico que

arquetipo, de alegoría para pensar la nación argentina durante la modernidad. El matadero es, desde entonces, el lugar de lo 'otro': el negro, el indígena, el gaucho y el inmigrante. Es este el lugar donde, como Lucio, uno se puede sentir cómodo en un mundo salvaje hecho "de gritos y mugidos", o perder el rumbo junto con su identidad.

Los primeros establecimientos que empezaron a aprovechar integralmente la vaca troceándola en tiras, salándola y vendiendo 'tasajo' fueron los saladeros. El primer saladero del territorio argentino es el de Ensenada (1812). La introducción de técnicas que aseguraran la perduración del producto para que fuera consumido en mejores condiciones llevó a las primeras instalaciones de establecimientos frigoríficos durante los años 1883 y 1886¹¹: los Sansinena de Avellaneda y los británicos de Campana y Pampas (Peláez Almengor, 1995: 38-39). El desarrollo de esta industria sufrió una aceleración también debido a la prohibición del "tasajo" en Inglaterra a partir de 1864 por ser un alimento de dudosas condiciones bromatológicas (Baccino, 2006); rumbo seguido, el gobierno argentino decretó la exención de todo impuesto futuro a la carne congelada con el propósito de facilitar la instalación de los frigoríficos (1882) (Viola, 2008: 5) y detener la exportación de animales en pie, que había causado el proliferar de la fiebre aftosa y obligado Europa a cerrar temporáneamente sus puertos a la importación de ganado (décadas de 1870 y 1900) (Rayes, 2015).

Entre los actores sociales involucrados en la industria de la carne encontramos, además de los dueños y dirigentes, criadores, invernadores y consumidores, a los trabajadores de los frigoríficos que pertenecían a la capa más humilde de la población urbana, principalmente emigrantes:

su número fue significativo: en 1914 había cerca de 15 mil obreros en esta industria, y para 1946 su número había aumentado a casi 46 mil. En condiciones de trabajo difíciles, hombres y mujeres se levantaban a las cuatro de la mañana para preparar la carne destinada al mercado local. Los horarios de trabajo y los salarios estaban determinados por la demanda del producto. Las condiciones de trabajo fueron peligrosas para la salud de los trabajadores, de manera que su principal demanda fue su mejoramiento. Hasta principios de 1930 no contaron con organizaciones gremiales que los representaran. (Peláez Almengor, 1995: 42)

Estas eran las condiciones en las que miles de italianos trabajaban en esta industria entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, muy parecidas a las de los obreros de los mataderos, también muchos de ellos inmigrantes entre los cuales se contaban italianos, hombres y mujeres¹².

Podemos decir que, en efecto, los italianos contribuyeron bastante a la economía argentina y a todo lo relacionado con el comercio de carne. Así mismo, podemos ver como esto, a su vez, influyó mucho en la identidad de los migrantes que vivieron en esta época de desarrollo de la nación argentina. Los migrantes, entre otros factores, hicieron posible el avance de esta industria aunque en las dos novelas esta posibilidad se refleje de forma diferente: si Michele pudo levantar la cabeza con su "invención" del transporte de carne refrigerada, Giacomo solo se queda mirando "los grandes barcos que llevaban carne para Europa [...] esos gigantes panzudos que dormían, inmóviles, en la orilla" (Tizziani, 1992: 143) y Lucio, su hijo, que todas las noches va al frigorífico de Avellaneda, sigue trabajando de empleado, como otros emigrantes, aspirando como mucho a ser desollador.

surge posteriormente tiende sus raíces en una compleja reacción frente a la realidad, reacción que compromete hasta los planos íntimos del vivir" (Jitrik, 1971: 98).

¹¹ "Aunque fue en 1868 que el pionero Carlos Tellier patentó su técnica de refrigeración e impulsó los experimentos iniciales con máquinas frigoríficas" (Lluch, 2019: 3).

¹² Señalo aquí un interesante estudio de Mirta Zaida Lobato sobre trabajadores del negocio de la carne e identidades de género (Lobato, 2019).

4.3. La transnacionalidad cultural del tango

La amplísima bibliografía existente sobre el nacimiento del tango suele ser discordante sobre las modalidades y los componentes precisos que lo han afectado, mientras está bastante de acuerdo en colocar su “gestación en la segunda mitad del siglo XIX debido al proceso de contaminación de diferentes tradiciones musicales, europeas y africanas, que entraron en contacto en la zona rioplatense” (Magnani, 2016: 8-9)¹³.

No fue un hombre solo quien se inventó el tango, ni un grupo de italianos guiados por su ‘rey’ Michele Maggio, pero su nacimiento y su evolución fueron afectados sin duda por la confluencia de migrantes que hubo en la región entre Argentina y Uruguay, italianos incluidos. En Cugia leímos que el tango es “la musica che gli emigranti di tutto il mondo hanno scritto per Buenos Aires” (Cugia, 2018: 291). Estos migrantes no comparten la misma historia, no tienen el mismo pasado, pero comparten un mismo presente hecho de nostalgia por su tierra.

Así se puede leer el tango, como una invención nostálgica

that is always fragmentary and inconclusive, as an art form that pretends to evoke a past home, a space in which the seeds of a modern nation of immigrants could be found, even while singing of home impossibility. Tango wants no name home, whether that home be the parental house (*la casita de los viejos*), the lover’s house or neighborhood (*bulín, tu casa, Sur*), or the land itself (*pampa mía*). It conveys home as loss, as an exile’s home that has already collapsed with the singer’s departure from the homeland. Home, in the tango, is an irretrievable image of the past. (Olivera-Williams, 2009: 96)

Esta imagen irrecuperable del pasado diseñada por el tango es lo que encontramos en muchas experiencias de migración, como la de Giacomo y la de todos los que se fueron sin llegar nunca a ser felices en Argentina, quedándose toda la vida con las ganas de volver a Italia.

Es probable que Giacomo esté recitando en voz baja, que murmure los versos a medida que las notas van saliendo del acordeón. O que sólo piense en ellos, que repita en silencio, con los ojos cerrados, las estrofas de una historia triste en la que se mezclan la pena por el amor perdido y la nostalgia del país lejano. Pero también es posible que ni siquiera recuerde las palabras; en todo caso, desde aquí, alcanza con escuchar la melodía que la torpe digitación de un campesino arranca dificultosamente al teclado: pareciera escrita pensando en nosotros, en cada uno de los que esta noche se amontona en este navío mugriento: habla de un paisaje perdido, de un árido valle entre montañas gastadas por el tiempo, de pastores que, al caer del sol, descienden la ladera hacia cálidos hogares donde hallarán una sopa humeante, una rebanada de pan horneado en la mañana, un pedazo de queso. (Tizziani, 1992: 41-42)

El tango, a la par de los objetos aquí analizados, tiene una relación muy fuerte con la identidad de los migrantes; una identidad que se transforma y que, además, parece desvanecerse tras la migración. El tango es un instrumento de conservación de los recuerdos y sobre todo de lo querido y abandonado. Para decirlo con las palabras del poeta uruguayo Fernán Silva Valdés: “Tango/ [...] Eres un estado de alma de la multitud” (1921).

Un claro ejemplo de cómo el tango marca el proceso constitutivo y bifronte de la identidad europeo-argentina son las canciones, sus melodías, sus referentes y sus letras.

¹³ La traducción es mía.

Junto con la historia del bandoneón en *Mar de olvido* encontramos también muchas referencias explícitas al tango, especialmente a sus canciones que hacen de intertexto y a sus intérpretes. Un ejemplo es el tango *Madame Ivonne* (1933), cantado por Gardel, música de Eduardo Pereyra y letra de Enrique Cadícamo:

Ya no es la papusa del Barrio Latino,
Ya no es la mistonga florcita de lis,
Ya nada le queda, ni aquel argentino
Que entre tango y mate la alzó de París. (Tizziani, 1992: 103)

Carlos Gardel, metonimia internacional del tango-canción, es mencionado muchas veces por Tizziani. Puede no ser una casualidad que este sea uno de los dos nombres del tango citados en la novela si consideramos que Gardel también fue un emigrante: se trasladó de chico de Uruguay o de Francia, según las versiones, a Buenos Aires y allí vivió su adolescencia en habitaciones de conventillos que compartía con su madre¹⁴. Martín nace un día después de la muerte de Gardel, acontecimiento, este, relatado en el texto por la carta de José María Aguilar, su guitarrista en aquel momento, que sobrevivió al accidente, citada al pie de la letra por Tizziani (1992: 213-216)¹⁵.

Tal y como la carne, el tango se ha vuelto un producto de exportación, símbolo quizás ahora estereotipado de argentinidad¹⁶. “Sai un'altra cosa che dovremmo esportare, Dia', oltre la carne? Il tango. Farlo conoscere in tutta Europa. Bello fusse!” (Tizziani, 1992: 333), dice Michele en la novela de Cugia. El tango empieza a viajar temprano, casi como sus instrumentos musicales y llega a París y a Londres ya a principios de 1900. En *Mar de Olvido* Tizziani insinúa una duda, que alarga la historia del género y amplía sus merodeos geográficos, o sea que el tango proceda de Francia, y tenga al poeta François Villon como su precursor tan lejos como en 1460. El poeta francés –que no tuvo una vida fácil, más bien miserable viviendo al margen de la sociedad y de la legalidad, lo que lo condujo al exilio– escribía versos llenos de tristeza y nostalgia que quizás hayan inspirado algunas canciones de Gardel como *Tiempos viejos* (1926), en la que se advierten las sugerencias de los poemas de Villon *Balada de las damas de antaño* (*Ballade des dames du temps jadis*), citada por Tizziani, y *Balada de los señores de antaño* (*Ballade des seigneurs du temps jadis*), ambas incluidas en la colección *El Testamento* (*Le Testament*, 1461). Y aunque el poeta francés “no murió en París, [...] sólo partió, maldito y olvidado” (Tizziani, 1992: 159) podía consolarse (en la novela) con la idea de que en 1924 un bandoneonista se moría allí “por rezarle el responso adeudado” (Tizziani, 1992: 159). Tizziani se refiere y cita aquí a Eduardo Arolas, nombre artístico de Lorenzo Arola, conocido también con el apodo de *El tigre del bandoneón*, el compositor argentino que, en 1916, engañado por su querida amante Delia con su hermano, decidió autoexiliarse a Montevideo y luego a París, donde murió de tuberculosis¹⁷. Tizziani evoca aquí historias parecidas que pintan París como una condena, un

¹⁴ Hay dos versiones controvertidas sobre la fecha y el lugar de nacimiento de la ‘voz’ del tango argentino: para la hipótesis uruguayista Gardel nació entre 1883 y 1887 en Tacuarembó, mientras que para la hipótesis francesista nació en 1890 en Toulouse. Para más información al respecto, véase Collier, 2003 y Silva Cabrera, 1967. La tesis uruguayista ha tomado más fuerza en la última década, particularmente a la luz de la investigación de la escritora Martina Iñiguez, quien encontró la cédula de ciudadanía de Gardel en la que se indica que nació en Tacuarembó y posteriormente se nacionalizó argentino (Capelli, 2015).

¹⁵ “Carta citada por José María Aguilar, guitarrista de Gardel que sobrevivió al accidente, en la revista *Ahora*” (Tizziani, 1992: 216).

¹⁶ A partir del 1977 se estableció el 11 de diciembre como el Día Nacional del Tango, fecha en la que se celebra también el nacimiento de dos grandes nombres del tango: el cantante Carlos Gardel y el compositor Julio de Caro.

¹⁷ Véase Di Marco, 2017 y *Derecho Viejo*, el libro cinematográfico escrito por Alfredo Ruanova, y dirigido por Manuel Romero (Emelco, 1951). En el texto Tizziani dice “Arolas, cómo tosías, aquel invierno al llegar. Como un tango te morías, en el frío bulevar” (Tizziani, 1992: 159) y, aunque no esté señalado con comillas, cita aquí al pie de la letra, sustituyendo “Paloma” con “Arolas” el tango *La que murió en París* (1930) – Letra de Héctor Pedro Blomberg, música

ancla. Es el caso del epílogo de Martín quien, al final de la novela, se muda a Francia tras el comienzo de la dictadura de Videla en busca de las huellas de su familia; huellas que nunca encuentra por lo que acaba consolándose y sintiéndose libre escuchando música en la calle¹⁸.

Esta relación de Buenos Aires con París y en general con Francia que une a muchos de los compositores, músicos y voces del tango, procede de sus albores, desde que, como ya hemos dicho, comenzó a viajar hacia Europa, junto con sus instrumentos. En el primer largometraje sonoro producido por Argentina, *¡Tango!* (Luís Moglia Barth, 1933), podemos mirar en la pantalla la trayectoria del tango, interpretada por sus grandes figuras¹⁹ (Olivera-Williams, 2012: 222). El protagonista masculino procedente de un barrio obrero, cantante de tango, abandonado por la mujer que ama se muda a París, donde es contratado para cantar. Aunque aquí hace que una mujer de clase alta se enamore de él y del tango, decide volver a su antiguo amor y a su querido suburbio donde critica los cambios sufridos por el tango en Europa. “El tango en sus permanentes cruces sociales, raciales, de género [...] crea un teatro de fantasías populares que permiten que distintos públicos en distintos momentos experimenten con las identidades que presenta el tango, cuando estos necesiten encontrar su subjetividad” (Olivera-Williams, 2012: 222-223). El tango y su itinerancia se reconocen, así, como formas con la que sus actores pueden encontrar su propia subjetividad. Algo parecido se puede desprender de la película de Fernando Solana, *Tangos, el exilio de Gardel* (1985) la cual hace eco del personaje de Martín, de la contemporaneidad Argentina y de sus diferentes generaciones de exiliados. En esta, tres personajes, exiliados de tres épocas diferentes de Argentina –“la independencia, la crisis del treinta y la época de oro del tango y la dictadura militar de 1976 a 1982”– se juntan para tomar mate en París, donde el tango salta “barreras nacionales y temporales, creando un espacio onírico para el deseo de ser” (Olivera-Williams, 2012: 224).

En *Tango alla fine del mondo* no encontramos referencias a figuras del tango, pero hay muchas citas de piezas no siempre existentes y tal vez posteriores a la ambientación de la novela. Entre los tangos más célebres de los *Tangueros*, está *El irresistible*, escrito por el inmigrante originario de Foggia Lorenzo Logatti en 1908, *El fuego lento*, quizás una cita del instrumental *A fuego lento*, compuesto por Horacio Adolfo Salgán (1953) y *El gringo*, que existe, pero parece más una tarantella mezclada con una milonga. Michele Maggio toca *La Pipistrela*, un tango de Tita Merello (1933), además de *Mi querida señora* y *La taguarita* que no parecen existir.

Lo que en ambas novelas no se menciona, pero que me parece interesante señalar a la hora de enfocarnos en los dos objetos, el frigorífico y el bandoneón, es que existe un tango donde el primero, una de las empresas que dio más trabajo a los migrantes, es el protagonista. Hablo de *La Negra* (1917), un tango de propaganda sin letra cuya música fue compuesta por Enrique Delfino, dedicado a la ya desaparecida ‘Compañía Sansinena de Carnes Congeladas’, cuyo logo tiene diseñado el perfil de la cabeza de una negra, con su gran aro circular, en cuyo interior se dibuja una ‘s’ mayúscula.

de Enrique Maciel, voz de Ignacio Corsini. El intertexto del autor incluye muchas letras de tango a veces no discernibles por no estar señaladas. En este aspecto diría que hay varios niveles de lectura del texto de Tizziani y, si bien no afecta la comprensión de los hechos narrados perjuicio de la narración, uno de ellos es totalmente discernible solo por expertos de tango-canción. Para poner otro ejemplo de cita sin señalar del mismo tango: “ya nadie me está esperando allá en el barrio feliz, pero siempre está nevando sobre mi sueño de París” (Tizziani, 1992: 272). “Siempre te están esperando/Allá en el barrio feliz,/ Pero siempre está nevando/ Sobre tu sueño, en París” (Blomberg).

¹⁸ De la carta que escribe Martín recién llegado a París: “no por lo que la música cuenta, sino porque suena, y escucharla en la calle me devuelve un sentimiento cuyo sabor casi había olvidado: el de ser libre” (Tizziani, 1992: 196).

¹⁹ Con Libertad Lamarque, Tita Merello, Alberto Gómez, Azucena Maizani, Mercedes Simone, Juan D’Arienzo, Juan de Dios Filiberto, Edgardo Donato, Osvaldo Fresedo, Pedro Maffia.

5. CONCLUSIONES

Los objetos encontrados en las dos novelas aquí analizadas nos han conducido tras las historias de dos familias de migrantes y nos han ayudado a recolectar indicios sobre la evolución de las identidades de sus miembros los cuales siguen una trayectoria muy diferente. El *happy ending* perseguido por Cugia nos lleva a reflexionar sobre cómo estos elementos y sus interacciones con los personajes pueden realmente mejorar la condición de un migrante que, como Michele Maggio, llega a realizar todos sus sueños, aunque debe superar muchos obstáculos, convirtiéndose en el estereotipo del italiano orgulloso de su patria, pero contento lejos de ella. Aquí la nostalgia y los recuerdos del pasado en 'Isola delle Femmine', que han estimulado al protagonista en la vida y en sus tangos, son reemplazados por un presente florido y prometedor. En Tizziani, por el contrario, el bandoneón sigue la parábola de la migración y de la incertidumbre que lleva tal condición. Hay una falta de resolución subyacente a la identidad de quien emigra, un estado de insatisfacción, de inquietud debido por un lado a la nostalgia por haber "dejado atrás los elementos imprescindibles para hacer la vida" (Tizziani, 1992: 130) y por el otro la conciencia de que este desarraigo hace que los recuerdos cambien la forma de las cosas, transformando el pasado en un "imaginario paraíso [...]. Bello sólo desde lejos" (Tizziani, 1992: 130). Aun así, los protagonistas de Tizziani eligen vivir de una falsa memoria, en la que, viviendo un presente infeliz, conservan felices los recuerdos. Sin embargo, Martín, al volver a Europa, descubre que "el olvido es implacable" (Tizziani, 1992: 224) y que "la lluvia y el polvo han borrado los rastros" (Tizziani, 1992: 223) de la memoria de su familia, dejando así que la nostalgia, alimentada por falsos recuerdos, quede como una marca que afectará las generaciones futuras, descendientes de emigrantes.

[ELLA] ¿Qué será de los que nazcan aquí y crezcan envenenados por esta mezcla de nostalgia, frustración y pena por sí mismos? ¿Qué incurable, vergonzoso mal iremos a contagiar a esta pobre tierra? ¿Qué sentimiento de inseguridad y desarraigo dejaremos tal vez para siempre en nuestra gente? (Tizziani, 1992: 98)

Bibliografía

- BACCINO, Silvia, Sergio ROBLES y María SOROLLA (2006) *La producción. La industria frigorífica*, Buenos Aires, De los cuatro vientos.
- BEVILACQUA, Anna y Massimo DALL'AGNOLA (2010) "La presencia italiana en la Argentina: historia y características del fenómeno migratorio", en Francisco MORALES PADRÓN, ed., *Actas XIX de Historia Canario-Americana*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 100-130, en línea: <https://mdc.ulpgc.es/utills/getfile/collection/coloquios/id/2069/filename/2129.pdf> (16/01/2023).
- BJERG, María (2019) "El cuaderno azul, el perro de peluche y la flor de trencadís. Una reflexión sobre la cultura material, las emociones y la migración", *Pasado Abierto* 9, pp. 140-157, en línea: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto> (13/01/2023).
- CAPELLI, Dino (2015). "Terminó la discusión: Carlos Gardel es uruguayo", *El Mundo*, 24 Marzo, 2015, en línea: <https://www.elmundo.es/internacional/2015/03/24/55109c9222601dd57c8b4580.html> (10/11/2023).
- CATALDI, Gustavo y Silvia DI FLORIO (2015) *Anconetani*, 63'

- COLLIER, Simon (2003) *Carlos Gardel: Su vida, su música, su época*, Santiago, Ariadna.
- CUGIA, Diego (2018), *Tango alla fine del mondo*, Milán, Mondadori, (2013).
- DI MARCO, Massimo (2017), *Il tango nel cuore: Storia di Eduardo Arolas, El Tigre del Bandoneón*, Milán, Edición Digital (2008).
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Enrique (2016) *Tangos*, ed. de Ilaria Magnani, Roma, Nova Delphi.
- FRANZINA, Emilio (eds) (1979) *¡Mérida! ¡Mérida! Emigrazione e colonizzazione nelle terre dei contadini veneti in América Latina, 1876-1902*, Milán, Feltrinelli, pp. 86-88.
- JITRIK, Noé (1971) *El fuego de la especie: ensayos sobre seis escritores argentinos*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- LLUCH, Andrea (2019) "Las empresas frigoríficas en Argentina: estrategias empresariales y cambios en el sector industrial (1882-1930)", *América Latina en la Historia Económica* 26.2, pp. 1-23.
- LOBATO, Mirta (2019) "Dentro y fuera de lugar. Carne, trabajo e identidades de género en argentina" en Juan Suriano y Cristiana Schettini, eds., *Historias Cruzadas. Diálogos historiográficos sobre el mundo del trabajo en Brasil y Argentina*, Córdoba, Teseo.
- MAGNANI, Ilaria (2015) "Il tessuto delle voci in *Mar de olvido* di Rubén Tizziani", *Letterature d'America* XXXV, 153, pp. 5-20.
- (2016), "Margini e marginalità bonaerense en *Tangos*", en Enrique González Tuñón, *Tangos*, Roma, Nova Delphi, pp. 7-38.
- (2018), "Italia y Argentina. Novelas contemporáneas narran las migraciones decimonónicas", *Rassegna iberistica* 41.109, pp. 49-59.
- MARSCHALL, Sabine (2019) "'Memory objects': Material objects and memories of home in the context of intra-African mobility", *Journal of Material Culture* 24.3, pp. 253-269, en línea <https://journals.sagepub.com/doi/epdf/10.1177/1359183519832630> (15/01/2023)
- MARTINI, José X. (2014) "Los antiguos mataderos de Buenos Aires", *Ciencia hoy* 23.137, en línea: https://cienciahoy.org.ar/wpcontent/uploads/Revista_137_Pasado_en_imagenes_Mataderos.pdf (16/01/2023).
- MOGLIA BARTH, Luis José (1933) *¡Tango!*, 80'.
- OLIVERA-WILLIAMS, María Rosa (2009) "The Twentieth Century as Ruin: Tango and Historical Memory", en Michael J. Lazzara y Vicky Unruh, eds., *Telling Ruins in Latin America. New Concepts in Latino American Cultures*, New York, Palgrave Macmillan, pp. 95-106.
- (2012) "Tango como afecto: cruces y cortes de la sensibilidad moderna y posmoderna" en Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado, eds., *El lenguaje de las emociones: Afecto y cultura en América Latina*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 211-226.
- PELÁEZ ALMENGOR, Oscar Guillermo (1995) "Los frigoríficos argentinos, 1880-1930", *ESTUDIOS* 3, pp. 37-49.

RAYES, Agustina, "Destinadas a un destino: Los inicios de las exportaciones argentinas de carnes frigoríficas, 1883-1913", *E.I.A.L.* 26.1, pp. 7-30, en línea <https://core.ac.uk/download/pdf/80362835.pdf> (12/01/2023).

ROMERO, Manuel (1951) *Derecho Viejo*, 85'.

SILVA CABRERA, Erasmo (1967) *Carlos Gardel, el gran desconocido* (AVLIS), Montevideo, Ediciones Ciudadela.

TIZZIANI, Rubén (1992) *Mar de olvido*, Buenos Aires, Emecé.

VIDART, Daniel (1967) *El tango y su mundo*, Montevideo, Tauro Ediciones.

VIOLA, María (2008) "La discursividad de los medios en torno a la innovación del frigorífico", *XXI Jornadas de Historia Económica. Asociación Argentina de Historia Económica. Universidad Nacional de Tres de Febrero Caseros*, Buenos Aires, pp. 1-18. <http://xxijhe.fahce.unlp.edu.ar/programa/descargables/viola.pdf> (11/01/2023).

ZUCCHI, Oscar (1998) *El tango, el bandoneón y sus intérpretes*, Buenos Aires, Corregidor.



Héctor Bianciotti: *La busca del jardín*, el patrimonio de la llanura y el ritual de la maga

BIBIANA EGUÍA
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Este trabajo focaliza su indagación en la novela *La busca del jardín* (1978) de Héctor Bianciotti. El texto plantea el *nostos* del protagonista, de doble condición: una, real, cuando regresa a la casa familiar en la llanura triguera argentina, veinte años después de marcharse. La otra, simbólica, que se le complementa; y con el presente del sujeto que recuerda en París. En este sentido, la jardinera rota de la abuela despierta una rememoración que lo conduce hasta otras posesiones de la inmigrante piamontesa, en quien se reconoce a una sacerdotisa del culto de los orígenes. El recuerdo indaga en un legado familiar vigente desde donde recupera el amor por la ópera y la *Divina Comedia*, con la voz de la abuela Maga; y puede identificar la patria cultural en el territorio europeo. La novela configura la cultura italiana en la Argentina como una herencia rica y compleja.

Palabras clave: Héctor Bianciotti, memoria inmigrante, herencia cultural italiana, Argentina, *Divina Comedia*.

Abstract

This work focuses the investigation on the Hector Bianciotti's novel, *La busca del jardín* (1978). The text proposes the *nostos* of the protagonist, with a double condition: one, real, when he returns to the family home seated in the Argentine wheat plain, twenty years after leaving it. The other, symbolic and complementary, when the man is in Paris. In this way, the grandma's broken sulky awake in him a remembrance process that leads him to other possessions of the Piedmontese immigrant and with them, he can recognize in her a priestess of the cult of origins. The memory investigates a current legacy from where he recovers the love for the opera and for the Dante's *Comedy* remembered with the Magician grandma's voice. The novel configures Italian culture in Argentine as a rich and complex heritage.

Keywords: Hector Bianciotti, immigrant memory, Italian cultural legacy, Argentine, *Divine Comedy*.



se trataba del pasado y aún en él resplandecían ciertos rasgos sagrados, los mensajes de la música, del ave real, de los ornamentos pictóricos del carruaje y hasta algunas palabras del Poema, que la abuela maga había aportado a su vida y que oscuramente el niño consideraba como emblemas y amistosas señales de un más allá de la llanura. (Bianciotti, 1978: 62)

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación se plantea como un ordenamiento y una valoración a la panorámica de los objetos detallados pormenorizadamente en la novela *La busca del jardín* (1978), de



Héctor Bianciotti. Las cosas consideradas en este relato se podrían agrupar en dos conjuntos: las comunes que pertenecen al hogar y corresponden a la rutina laboral; y las de la abuela, la Maga y la Sacerdotisa; que aportan algo diferente a la vivencia diaria. Por acción de la memoria, estos objetos devenidos atributos de la anciana, indagan y reconfiguran la dimensión del patrimonio familiar y con ello, el protagonista acepta el legado cultural de su historia, hasta entonces rechazado.

En la novela de Héctor Bianciotti¹ *La busca del jardín*, publicada en Madrid y por la cual el escritor obtiene el premio Medici de Narrativa, el argumento gira en torno a recuerdos de una etapa que va entre la niñez y la adultez temprana de un hombre nacido en una chacra argentina, integrante de una familia de colonos piamonteses. Finalizada la escuela, deja su casa y tras una breve estancia en Buenos Aires se marcha a Europa donde visita algunas ciudades, se deslumbra ante las manifestaciones de la cultura y se radica en París. Tiempo después, retorna al hogar familiar e inicia allí un proceso de memoria que finaliza en Francia.

Con un enunciado en el cual prevalece el discurso impersonal, el autor relata densa y morosamente sobre algunos eventos cercanos a su propia historia, y el título de cada apartado es una palabra que orienta al lector sobre el contenido a focalizar. Así, *La busca del jardín* se configura como un “diccionario parcial” o una “pequeña enciclopedia de bolsillo”². La unidad de la obra está en las experiencias del Yo, que se suceden como absolutos en su discontinuidad. Desde esas “entradas” se hace posible reconocer otras pautas estructurales complementarias de lo fragmentario, y algunas de carácter simbólico: El primer capítulo se titula, “Jardín” y el último, “Otro”, y lo que se inscribe entre ambos es el itinerario subjetivo del proceso relatado: el Yo que evoca su infancia (su “Jardín”) y que con el paso del tiempo ha devenido un sujeto “Otro” –al de las expectativas familiares, al de sus deseos-, en su singularidad. En ubicación central, se encuentra “Busca”, que plantea una valoración del pasado desde el presente, con la salida de la llanura, y el arribo a París. En la segunda mitad de la obra, se tratan especialmente vivencias europeas, y hay un retorno a la casa familiar, y el regreso a Francia, pero la niñez resulta una constante que incide sobre la percepción del presente. El relato se cierra con un *post scriptum* desde un cementerio parisino.

El programa narrativo se afirma como un ejercicio para encontrar lo fundante de una experiencia que lo lleva a reconocer a Europa como patria, y elegir París como lugar de residencia, aunque identifica en Florencia, una atmósfera cultural afín a él y que lo convoca. En ese sentido, el recuerdo focaliza a la abuela como la dueña de cosas que le permiten hacer el camino que lo vincula simultáneamente con su infancia (en la colonia argentina) y con Europa, cosas que, para él, guardan los “Ecos de un pasado ya impersonal y magia” (Bianciotti, 1978: 47). Los objetos son los soportes del proceso subjetivo que pone en marcha el acto de la rememoración y que apunta hacia eso que se identifica con la rutina y los hábitos comunes, ordinarios³ de un tiempo acabado.

La elusión de la referencia es un procedimiento que se hace cómplice operativo del silencio (o silenciamiento) del narrador. Tampoco se ofrecen datos de nombres propios. Salvo excepciones como Cornelia, la hermana; Alcides, el primo; Marta Podio, la tía; el resto es designado por sus funciones: la madre, el padre, la abuela, las tías, la ciudad, el campo, etc. No se alude al apellido familiar. El propio narrador es “el niño”, “el muchacho” o “el hombre”, según

¹ Nacido en Calchín (Córdoba) en 1930, Héctor Bianciotti deja su casa natal en 1955 para marchar primero a Buenos Aires y a Europa el año siguiente. Luego de una estancia en Italia y España, se naturaliza francés en 1961. Es reconocido como Miembro de la Academia Francesa de la Lengua. Obtiene importantísimos premios. Muere en Francia en 2012. *La busca del jardín* –escrita en español– plantea un núcleo argumental que el escritor recupera en su trilogía integrada por *Lo que la noche le cuenta al día* (1992), *El paso tan lento del amor* (1995) y *Como la huella del pájaro en el aire* (1999), todas escritas en francés.

² En la solapa de la edición de 1978.

³ El título de la obra da cuenta de que la memoria de este relato quiere construirse desde la guía de Marcel Proust, por eso, el verbo “buscar” que instala el texto resulta una señal del autor.

la edad que se evoque. Por otro lado, la tradición familiar de repetir los nombres aporta en el mismo sentido de la elusión, ya que, “las Mariellas, Pinottas, Beniaminas y Giuseppinas” (Bianciotti, 1978: 95, 214) presentes en la casa familiar semejan una “masa” a través de la cual se identifica un grupo de mujeres con acciones en bloque. Esa atmósfera de lo colectivo que obstaculiza e impide la realización individual, funda la crisis identitaria y la “precoz vocación de huida” (Bianciotti, 1978: 44) del protagonista que recuerda en “Yo”:

¿Ha dicho alguna vez “yo” cuando le acontecía participar en los diálogos con las mujeres o con el padre? Aunque es la palabra que no puede notarse en ningún caso, y jamás un niño hubiera podido reparar en su omisión, al viajero le parece ahora no habérsela oído nunca. (Bianciotti, 1978: 152)

El discurso en impersonal de *La busca del jardín* es coherente con esa búsqueda que la escritura procede a construir. El “yo” resulta un proyecto. Tener un “yo” es un deseo que el propio sujeto se demanda, con una voz y su sonido.

El marco histórico de la obra se ubica entre los años que van desde 1940 hasta mediados de 1960, y fue escrito a inicios de los 70. Se alude a la Segunda Guerra Mundial⁴, al fascismo y al advenimiento del peronismo; una vez producido el cierre del proceso de recepción masiva de inmigrantes a la Argentina (Devoto, 2004).

No hay mención específica respecto del enclave geográfico de la chacra familiar, excepto el marco de la llanura. De atenernos al sitio donde nació el autor (Calchín, Departamento Río Segundo, 100 km. al sur de la capital cordobesa), es una región donde se asentaron núcleos piamonteses. Los Bianciotti eran oriundos de Cumiana, Turín (Martins, 2010: 2). En el relato, el grupo se integra por italianos y argentinos nativos –los menos, en general, descendientes de aquéllos. La familia residía en una casa grande de dos plantas, rodeada de árboles y un jardín, y estaba constituida por un matrimonio de colonos, sus tres hijos (el narrador, Cornelia y un varón más), la abuela paterna, unas tías o primas, sirvientes y trabajadores rurales de la chacra –otrora estancia impactada por sucesivas crisis políticas.

La zona donde reside la familia del autor se ubica en el marco de las colonias cuyo proyecto agrícola, colonizador e industrial correspondió a lo realizado por el grupo Minetti⁵ –una familia oriunda de Cúneo, Piamonte, de importantes realizaciones y logros en Córdoba. La abuela que va y vuelve en carreta visitando parientes, da cuenta de la puesta en práctica de un criterio organizador de las colonias a favor de la unidad familiar y a favor del bienestar de los grupos de inmigrantes de un mismo origen (González Aguirre, 2000-2001).

1.1. Mirar las cosas no es ser objetivo

La busca del jardín se abre con una gran panorámica de cosas comunes pertenecientes a una familia de origen italiano, de condición inmigrante y de vida agrícola. Esto ya implica la acción de una criba –trabajo del autor– porque la familia se corresponde con esas cosas, y esas cosas con la familia que habita la llanura triguera. Hay un listado pormenorizado: primero, las plantas del jardín, de los árboles y de las flores; luego los objetos del interior de la vivienda. El

⁴ El padre seguía los acontecimientos bélicos con sumo interés: tenía una maqueta donde ubicaba las facciones y sus movimientos sobre los distintos territorios (1978:133). En esa sala de la casa, había una importante fotografía de Mussolini. La gran llanura se configura de acuerdo con la propuesta de la *Radiografía de la Pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada, publicado en 1930. Se advierte el impacto de la naturaleza sobre los personajes para uniformarlos, para quitarles diferencias, para asemejarlos a la llanura donde nada sobresale. Asimismo, quienes viven en la Pampa, carecen de la inquietud por salir de allí, excepto el niño, siempre sensibilizado en el reconocimiento de “datos” portadores de “la promesa de otro mundo” (Bianciotti,1978:44).

⁵ Para profundizar en este tema, ver Devoto, 2006.

inventario no es una simple enumeración, sino que supone un sentido en la mirada: la búsqueda. Las cosas se tornan caminos hacia el pasado.

La mayoría de los muchos objetos que se mencionan corresponden al mundo rural y su trabajo: palas, martillos, carruajes, etc., mientras que en la casa están los enseres de uso doméstico como platos, vasos, mesas, manteles, sillas, cubiertos y por supuesto, además de otras cosas, valijas y baúles.... Si los objetos sirven-para, los habitantes están para hacer uso de esos objetos y en muchos casos, se tornan extensiones de esos objetos. En la demanda de eficiencia, no se distingue si es el objeto que sirve a la persona o al revés. La función práctica predomina como criterio radical.

La organización del grupo se regía con las normas de la sociedad patriarcal. La pertenencia al grupo tenía la condición de trabajo como única opción: todos aportaban a la sociedad familiar de la cual el jerarca era cabeza y norte de las decisiones, y para quien las personas se clasifican, en "mano de obra y comestibles" (Bianciotti, 1978: 43-44). Todos en la casa actuaban sinérgicamente a favor de la economía.

Los objetos son pasivos de algunas cualidades cuyo origen está en la naturaleza: la llanura impone su condición de planicie y vastedad para que todo quede asimilado al orden de lo llano. El carácter chato (que en lo físico se relaciona con lo indiferenciado; en lo moral, con la rutina y en lo temporal, con la monotonía) se afirma hasta el grado de la hipérbole.

La otra condición que determina particularmente a las cosas de la chacra es el silencio. La llanura no tiene sonidos y ello aumenta la experiencia cotidiana de la soledad. Esa "afonía" de las cosas se corresponde a nivel humano, con la ausencia de diálogos. No hay sonidos pero sí, ruidos; que se asocian a sensaciones desagradables: la estampida del arma del suicida, el accidente donde Cornelia pierde la vida, y los griteríos del padre.

2. LA ABUELA⁶ PIRATA, DE MAGA A SACERDOTISA

El personaje de la anciana se destaca por una construcción en la que incide el elemento grotesco. Se configura con linealidad y sin variaciones de carácter subjetivo, sin embargo, su personalidad cuenta con la posibilidad de ser contradictoria. Sus márgenes de misterio conllevan lo imprevisible. Lo teatral es parte fundante de su diseño. Así, se destaca, por ejemplo, su condición de manipuladora, y el parche que cubre un ojo enfermo, motivo del apodo de "Pirata"⁷ y su gran desaliño -falta de aseo y ausencia de gusto-, que también se observa en las otras mujeres.

Pocos datos físicos se ofrecen de aquella mujer ya entrada en años de quien apenas iniciada la narración se informa sobre su muerte y de un sepelio al que el niño no asistió.

Son dos los capítulos que focalizan en el personaje: "Rueda" que refiere a la llegada a la casa y el primer período de estancia, cuando hubo empatía entre abuela y nieto; y "Escupidera" que relata el proceso de la enfermedad, la agonía y la muerte en la casa filial. Ambos capítulos trabajan en complementación, a los fines de consolidar la figura de la anciana en el complejo espectro de sus facetas: desde las más sublimes, que salen a luz con el arribo de la migrante y su aporte -visible e invisible, material y espiritual- a las costumbres familiares; hasta las acciones más grotescas, como su modo de usar la bacinilla durante la micción.

La anciana es la única que alude a la vida en Italia y conserva la práctica cotidiana de la lengua piamontesa. Por ella conoce sobre la partida del territorio piamontés, el viaje del grupo y la llegada al nuevo sitio que ahora ocupaban, y reconoce la nostalgia que la embarga por los

⁶ Este personaje aparece en *Lo que la noche le cuenta al día*, identificado como la tía abuela Pinotta, es decir, es una de las mujeres de ese grupo familiar indiferenciado de tías o primas.

⁷ La referencia a la imagen del "pirata" a través del parche que usa esta abuela sin casa propia recupera simbólicamente -y aun cuando en el relato no se profundice al respecto- la condición en la que se encuentran tanto la cuestión de la viajera del mar -y hasta sin casa, se podría decir- como lo marginal que pesaba sobre el estereotipo.

ojos brillantes y la atmósfera de silencio, que “las mujeres enmarcaban con suspiros” (Bianciotti, 1978: 48). La evocación se reitera en cada una de “las recapitulaciones biográficas que las escasas visitas de parientes suscitaban en la inmigrante (Bianciotti, 1978: 48). De boca de su abuela, el niño escucha de “las vicisitudes de la travesía y del desembarco, la concesión de tierras vírgenes [...] y las interminables jornadas de invierno, de sol a sol, detrás del arado y del buey que abrían por primera vez el suelo de América” (Bianciotti, 1978: 48).

El narrador valora particularmente a la mujer por sus desplazamientos. Esta condición no surge de su necesidad de estrechar o confirmar los vínculos afectivos con la parentela a la que visita sino en su búsqueda de un lugar donde vivir. La movilidad de la abuela se proyecta en el personaje protagonista, para identificar un antecedente de su propia partida al extranjero. La primera llegada de la anciana a la casa del niño, abre una serie de imágenes que ella protagoniza de gran impacto en el niño quien ve en ella a “una maga disfrazada” (Bianciotti, 1978: 46) que arriba en un carruaje. Será la Maga –con mayúscula. Otro momento fundante de ese apodo será cuando le da a conocer el fonógrafo. Por sus recursos, la mujer, será reconocida como la “sacerdotisa clandestina de un culto ignorado en la chacra” (Bianciotti, 1978: 46). Ella porta el culto al pasado –el pasado es un cultivo, que crece y se desarrolla en el tiempo–, como un ritual con lengua propia y con contenido específico: el *Poema*⁸ de Dante. Con ella, el protagonista consolida la creencia en el más allá de la llanura y ratifica, con esa memoria, una condición cultural específica que será la marca de identidad en su historia.

2.1. El personaje de la abuela y su patrimonio material e inmaterial, visible e invisible

Esta abuela es el único personaje femenino del relato con la posibilidad de ser propietario de cosas. Además de un cuarto con muebles comunes, ella tiene su ajuar guardado consistente en un orinal y “dos pares de sábanas de hilo, una colcha de cretona, una docena de platos y una de cubiertos y el baúl que los contenía, según la hacendosa memoria familiar” (Bianciotti, 1978: 78). Sin embargo, el niño advierte que, además, la anciana proyecta en su figura algo distinto del resto, y ello se evidencia, al momento de arribos y partidas: “aspecto de realeza y de exilio” (Bianciotti, 1978: 47). Se trata del reconocimiento de una distinción particular en su porte, el lucimiento de una grandeza no asociada a nada conocido, un carácter inherente a una dimensión mayestática, un aura. Ello, producto de la acción de algunos objetos que la acompañan. Los cuatro elementos que integran este extraño patrimonio son: una silla mecedora, una jardinera, un fonógrafo y un pavo real⁹. La silla es un asiento de madera, con elegantes columnas torneadas, que se balancea. El niño no conoce muebles similares en otras viviendas. Guardada en su cuarto, es ocupada por la anciana durante las siestas, para hamacarse suavemente, dormir y tejer evadiendo las obligaciones. Ese mueble prodiga al usuario una vivencia agradable. Resulta posible conjeturar que el origen del mueble estuviera en juventud de la abuela, es decir, en la parte europea de la historia familiar. Por lo tanto, el objeto se constituye en testigo de aquel tiempo de felicidad original. Años después, con esta silla como parte de pago, la abuela adquiere otro asiento: una silla de ruedas.

El segundo de los objetos es una jardinera o sulki. Es un pequeño carruaje rural destinado al transporte liviano y traccionado, en este caso, por dos caballos negros. La anciana lo conduce con comodidad. Lo que impacta al niño-narrador de este objeto son las pinturas azules que decoraban caja y ruedas, que concedían solemnidad a la imagen. La rotura del

⁸ Escrito y referenciado así en el original.

⁹ Sabemos que no sería viable identificar en el pavo real a un objeto, foco de esta investigación. Sin embargo, el hecho de que el animal integre un conjunto de pertenencias que en su dinámica de coexistencia conceden al personaje una jerarquía especial, nos permite integrarlo a este grupo –como si fuera un objeto más– y señalarlo como tal.

objeto coincide con el inicio de la agonía de la abuela. Al regresar de Europa, el protagonista adulto reconoce el viejo y descolorido sulki en el depósito de un galpón de la chacra, con las pinturas descascaradas y la rueda aún rota; y su presencia provoca la rememoración que es el relato.

La anciana es la dueña de un bellissimo pavo real, el tercero de los elementos, que la acompaña desde el pescante de la jardinera. En el adjetivo que nombra al animal, el narrador podría fundamentar la majestad mencionada previamente. Para el último arribo, el ave ha muerto, pero su memoria persiste desde las “cuatro o cinco plumas de oro irisado” (Bianciotti, 1978: 81) colocadas en un vaso sobre la mesa de noche de la habitación donde muere la abuela. Se desconoce el origen del ave o desde cuándo está el pájaro con la anciana. Cuesta conjeturar en un viaje en barco con ella, aun cuando hubiera sido en segunda clase, y no en tercera¹⁰. Valdría considerarlo como una adquisición tardía en el nuevo territorio, motivada en el prestigio ornamental que remite a los famosos jardines de palacios italianos¹¹ en los cuales estas aves eran elementos exóticos, jardines cuyas fotos y grabados son parte de un libro que mira el niño al inicio del relato, quien descubre por el contraste con su propio jardín, la experiencia de una fisura en sí mismo (Bianciotti, 1978: 12).

El cuarto objeto es un fonógrafo y se trata, claramente, de un artículo importado de Europa cuya posesión no está difundida entre los colonos inmigrantes. La abuela lo guarda en su habitación, es parte clave de su tesoro y lo comparte una tarde con el niño, quien lo describe con un detalle repetido en otras escasas ocasiones:

Encima de la mesa hay un objeto nunca visto con visos de mueble, un raro mueble diminuto de madera clara, con puertas y tiradores ínfimos de bronce y otros misteriosos adminículos, coronado por una especie de trompa metálica que la abuela designa con una palabra nunca oída, mientras pasa un trozo de felpa verde sobre un disco negro en cuyo manejo pone una dedicación casi ritual. Acto seguido se pone a dar vueltas a la manivela que el mueblecito tiene en el costado, acción que acompaña con una suerte de jadeo rítmico. Y de pronto, tras otras tareas y cuidados, la trompa se llena de un sonido afanoso... (Bianciotti, 1978: 45)

Inmediatamente después del breve silencio inicia la reproducción del sonido, que en este caso puntual será atendida por la abuela en su mecedora mientras adelanta al niño, los momentos de “*i violini*” o los del “*bel canto*”. El gesto de la abuela de sentarse para escuchar la música que llena el cuarto, enciende la luz en la oscuridad del nieto con una significación particular: la dimensión desconocida del placer, un hito en la memoria del protagonista.

La pieza que el niño escucha por acción del fonógrafo corresponde a un fragmento de la ópera de Verdi¹² *La traviata*, el aria de Violetta (Acto I, Escena 3). Profundamente conmovido, el narrador se preocupa por dar cuenta respecto del modo como impacta el son en la realidad de ese cuarto cerrado. Se trata de una expresión cultural sin parangón en la llanura, que transforma radicalmente el momento:

¹⁰ En el *Manual del Inmigrante Italiano* (1913), del *Commissariato dell'Emigrazione Italiana alla Argentina*, nada se menciona respecto de lo que debía portar un equipaje al momento de la embarcación, y si se podía –o no– transportar animales. Se alude a que una parte –cuyo contenido debe ser el de las mudas de ropa comunes– queda con el viajero y otra va en la bodega del barco. En el Cap. II se mencionan algunos objetos específicos, pero son de orden puramente operativo para usar durante la travesía: se recomienda llevar un asiento portátil que usar en la cubierta, y jabón para bañarse o lavar la ropa.

¹¹ Se podría mencionar como ejemplo, el Palacio Borromeo, sito en la Isola Bella del Lago Maggiore, cercano a Turín, construido a fines del Siglo XVII con exquisita arquitectura. Su diseño contaba con jardines magníficos donde vivían estas aves para el deleite de los paseantes.

¹² En el disco de entonces, no cabe una grabación muy extensa. La tecnología del fonógrafo no permitía piezas largas, por ello, es imposible pensar que estuviera grabada la ópera completa.

Ahora, la música es una luz en la trompa de oro, la felicidad del aire, un vuelo inmóvil lejos de la tierra, la música es todo y es él, ausente en ella, y también el cuarto entero que es el mundo, y el balanceo suave de esa silla inédita... (Bianciotti, 1978: 46)

Importa destacar que el protagonista identifica en aquello que escucha “las canciones que más que entonar, mascullan las mujeres al lavar la ropa” (Bianciotti, 1978: 46). Es decir, pone en evidencia que el canto (en italiano) era parte de la rutina cotidiana.

Años más tarde, ya en París, la ópera tiene un capítulo específico cuando el personaje adulto, asiste a una función de música lírica en el gran teatro. El sujeto advierte una doble temporalidad en su experiencia del acontecimiento: escuchar la “Casta Diva” es recuperar aquel instante inigualable provisto por la Maga a su vida. Por ello, ambos momentos coinciden en ser “vividios” y fundados en la excepcionalidad del goce artístico. Entre uno y otro, el reconocimiento de la abuela “exiliada” promueve en el protagonista su percepción de “desterrado”, en clara afinidad con ella:

Digamos por fin, que aquella noche supo que solo allí, en esa suerte de destierro musical, la vida había alcanzado su punto más vivido; y que éste se confundía con la evasión y aún con la ausencia. Así, al recuperar la propia, la torpe realidad, / cuando los últimos aplausos dispersos se resignan (y aún se siente transportado, todo él tendido hacia el desvanecido canto de la Maga [...] sabe, como jamás ha sabido, que recupera la tristeza que duele, la tristeza áfona del tiempo hecho de días. (Bianciotti, 1978: 114-115)

Evasión, ausencia y tristeza por el alejamiento de aquel territorio de la infancia. El protagonista, que ha realizado en el viaje una búsqueda personal, advierte la total dimensión de su solitaria situación existencial como efecto de la experiencia que le provee la música lírica. Es aquí que se unen los dos movimientos que son los ejes de esta historia: el que sale de la casa para llegar a Europa, y el que va de Europa a la casa.

También en el orden de lo audible, y complementariamente a la música, la Maga le aporta al niño el relato de fábulas y cuentos infantiles. Pareciera que sólo ella tuvo la función de proveer a la fantasía infantil con estos relatos. Con ellos, el niño de inquieta curiosidad supo de otros lugares, de otras tradiciones, pero más que nada, conoció la realidad:

...junto con el prestigio de la música y la realeza del pavo, las parcelas de misterio contenido en los relatos de la abuela ayudaron al niño a ignorar que esta no lo quería y que si toleraba su presencia o la requería a veces, era para divertirse o ensañarse con su candidez, revelándole atrocidades de la realidad [...] siempre fatal... (Bianciotti, 1978: 49)

Las fábulas de la abuela se completan con otra presencia específica de índole literaria y cultural ya aludida: el poema dantesco. En esa casa donde no hay libros, la abuela recita a Dante. En el recuerdo de su voz queda involucrado el poema: la memoria de la *Comedia* es su ritual. No se trata de un poema simplemente recitado, sino que se involucra algo que al repetirse, se presentiza; y por eso, las citas en *La busca del jardín* se hacen en la lengua original. La primera cita se ubica cuando el narrador da con la jardinera vieja, guardada bajo candado, y la identifica por la rueda rota y el azul. El acto lo lleva al Canto X del Paraíso que decía la abuela:

Mañana, las humildes ruedas serán imagen del universo (*così vid'io la gloriosa rota*)¹³, ruedas sin fin de la única Rueda (*tin tin sonando con sì dolce nota*)¹⁴ [...] ¿Centro y circunferencia son Dios, acaso; Dios en todo lugar y en ningún sitio, nunca?, rueda de fuegos o de ángeles que Beatriz designa en cielos jamás vistos (*e di perché si tace in questa rota,/ la dolce sinfonia di Paradiso,/ che giù per l'altre suona sì devota*)¹⁵, renovadas metáforas de una docta ignorancia, ciclos, renuevos, retorno eterno, que nunca lo habrán curado de la desdicha de envejecer... (Bianciotti, 1978: 54)

También en "Rueda", la abuela utilizó el Poema para cerrar con histrionismo dramático una de esas discusiones con el hijo:

Entonces la abuela se yergue, grandiosa, hacia atrás el torso y los brazos abiertos, contra todo el cielo, y eligiendo como testigo al niño en su media mirada, y señalando con una mano brusca al padre, chilla como una befa: "*l'amor che muove il sole e l'altre stelle*"¹⁶ -vestigio del poema reducido a sarcasmo en su boca sin dientes, palabras que el niño no capta pero que reconocerá años más tarde, repetidas mansamente por la menesterosa, ya no maga, que no tardará en morir. (Bianciotti, 1978: 55)

La tercera cita de la *Comedia* es del Infierno (Canto VIII, v.121-123), ubicada por el narrador al momento de recuperar el presente de la escritura, en ese *post scriptum* que cierra el relato desde el cementerio parisino. Ello importa porque permite reconocer el lugar subjetivo donde se ubica el narrador, quien, al memorar, puede reconocer en ese pasado, un orden, un centro, una historia. Escuchar el poema es recuperar una atmósfera ausente, una distancia, y que se echa en falta en el presente.

Por fuera de ese capítulo, hay otras menciones de la obra (ya no citas). La primera, en el capítulo "Opera", cuando al escuchar la voz de la cantante experimenta el acceso al "canto trigésimo tercero del Paraíso" (Bianciotti, 1978: 114), como un índice del grado máximo de conmoción que le provee el canto. La segunda, en el capítulo "Rosa" (Bianciotti, 1978: 169), la flor que Cornelia cultivaba, relato de su muerte. Con ella, el niño identifica el vínculo afectivo que lo unía a su hermana, con un cariño profundo, amor que tiene en la rosa su símbolo de duración y plenitud, imagen del universo perfecto y bello en torno al Creador, cifra final de la *Comedia*. La última mención¹⁷, ubica a la abuela como la intermediaria del niño, para acceder al conocimiento del poema de Dante.

Es decir, la *Comedia* está presente en seis lugares de *La busca del jardín*, dando señal del carácter fundante para la experiencia subjetiva y soporte del universo de la nueva obra, pero también del protagonista y su grupo familiar.

Resta señalar que Jorge Luis Borges, con quien el autor tuvo una profunda amistad que nació en Buenos Aires y continuó en París, había afirmado en la primera conferencia de sus *Siete noches*¹⁸: "creo que el ápice de la literatura y de las literaturas es la *Comedia*." (Borges, 1982: 10). Lo dicho permite al escritor Bianciotti reconocerse en su condición de heredero de aquel monumento cultural.

¹³ Canto X, v. 144.

¹⁴ Canto X, v. 143.

¹⁵ Canto XXI, v. 58-60.

¹⁶ Canto XXXIII, v. 144.

¹⁷ Remitimos al lector al epígrafe de este trabajo.

¹⁸ *Siete noches* es un conjunto de conferencias que realizó Borges en el año 1977, y que fueron publicadas como libro en 1980.

2.2. Los objetos de la abuela, atributos que salvan

El niño advirtió en las cosas de la abuela una distancia respecto de las demás. De acuerdo con su experiencia, una jardinera no necesitaba de colores, una silla no necesitaba mecerse, una casa con gallinero –o jardín– no precisaba de un pavo real, y el fonógrafo era único en la llanura. Más que simples posesiones, estos elementos potenciaban en la abuela algunas cualidades particulares, por lo cual, se pueden reconocer como atributos del héroe. Ellos revierten lo estatuido por la rutina. Y además, han participado o testimoniado los orígenes de la historia familiar, o sea, guardan una memoria ancestral que llega desde otro territorio.

Al momento de su retorno, el hombre identifica aquello que queda del pasado familiar en la chacra. La vieja jardinera ahora rota, habilita el proceso de una memoria salvadora –del pasado, del hombre que retorna-. Frente al eje roto, reconoce que el acervo de su familia está guardado en el canto y el Poema, el *bel canto* y el Poema que vivió en familia, y que remiten a la patria italiana.

Cuando el niño conoce el fonógrafo, menciona una coincidencia de formas materiales entre la trompa del aparato y las campanillas del jardín de su madre, pero mientras que uno ofrece la plenitud del sonido; la flor ofrece lo contrario. La ausencia de comunicación y la “afonía” eran rutina del hogar y por eso, el Yo –devenido Otro– que está de regreso en su casa, pierde la voz (no regresa-para-perder la voz, sino que repentinamente, recupera el no tener voz). Vuelve a ser uno más de allí. Solo la memoria de los atributos de la abuela Sacerdotisa y su acción, lo salvan. El hombre, así, procede al relato.

3. CONCLUSIONES

La busca del jardín es una novela que se construye desde el recuerdo que adviene y se despliega a partir del momento en el que un hombre adulto, luego de años, retorna a la casa natal, ahora en ruinas, motivo que despierta en él, la evocación del tiempo de la infancia, cuando el hogar estaba habitado por los familiares y afectos. En ese marco, se descubre la figura de la anciana abuela, y en su persona se cifran, se resuelven y se originan algunas experiencias importantes del protagonista.

El personaje de la anciana concede soporte y tensión a lo relatado, y ello es producto tanto de la propia figura, como también de los objetos que la complementan, que devienen atributos de su persona. En ella, figura y cosas trabajan a la par –son inescindibles–, desde una articulación de significación múltiple que se va desplegando y transformando en el tiempo. El hecho importa porque esos objetos-atributos resultan el único legado que acepta el protagonista, solo que, al ser productos de un proceso de la memoria, asumen una dimensión otra; que no la material.

Consideramos que en esta primera novela de Héctor Bianciotti donde la memoria es importante para la forma y el contenido de lo narrado, lo relatado cifra significaciones que perduran en su novelística posterior, en especial, en su trilogía. En ese marco, la imagen de esta anciana y sus cosas resulta el soporte de algunas ideas que se proyectan.

El primer atributo de la anciana es el pavo real, que asocia el elemento a la imagen de la Abuela Maga de la mirada infantil. El animal ya era conocido por el niño, previo al arribo, por la lectura de un libro ilustrado con grabados de jardines europeos, donde las aves se integraban como elementos del paisaje, al que aportaban ostentación, hermosura y donaire. Como el pavo real, la anciana impone presencia, con su porte de exilio y majestad. Mujer y ave estarán vinculados hasta el último momento, cuando al morir la anciana, en su mesa de noche se lucen unas plumas tornasoladas, restos del ave.

La belleza que porta la abuela con su atributo, bloquea la monotonía, y se instala en lugar central. Se hace gozoso blanco de miradas. El poder transformador de su persuasión y su

locuacidad, producen en el niño el encantamiento, la entrega, alegría, que dejan atrás el dolor. Con el transcurrir del tiempo, perdura la experiencia de la belleza como una disrupción en lo rutinario, que el protagonista buscará proveerse para instalarla como una marca de lo cotidiano.

El segundo atributo de la anciana es la silla hamaca. Este objeto que guarda con celo la anciana en su habitación, luego se transforma en la silla de ruedas donde la anciana muere dramáticamente envuelta en telas blancas. Para la experiencia niña, la silla de madera, con travesaños torneados, supone el placer del mecerse ociosamente. El ocio estaba negado en ese hogar. El recuerdo de la silla y su vaivén va a tener un doble punto de contraste: la quietud de la vieja enferma al final de su vida, parálitica y afásica; y el profundo gozo del protagonista adulto al ocupar un asiento en la espléndida Opera de París.

El tercer atributo es la jardinera pintada de colores vivos y decorada. El carruaje de esta mujer significa simbólicamente su dominio sobre los territorios. Por eso, se asocia a la figura de la Abuela Pirata. Es lo que funda el espectáculo del arribo a la chacra y la recepción que le prodigan familiares y amigos en una atmósfera de leyendas y anécdotas sobre la anciana que no tiene casa. El andar es una capacidad que el carruaje dinamiza, pero antes el personaje había dejado las viñas en Italia para emprender una cruzada migratoria que la llevó, junto a su núcleo familiar, desde el Piamonte hasta el territorio pampeano.

Aquella mujer que se desplazaba en su sulky por las casas de los parientes le provee al protagonista la fuerza para salir del campo, para llegar hasta lugares desconocidos y también, para el regreso. En este caso, el retorno del adulto a su casa, conlleva también la reflexión sobre el cierre de un ciclo: el ciclo de la vida de la familia, que se cierra con él.

En *La busca del jardín*, la partida del hogar y el viaje a Europa no se producen como efecto natural, o sea, para la vinculación más profunda de un descendiente de migrantes con el territorio original de la familia. El hombre no viaja con el fin de conocer la patria piamontesa de los ancestros. Pese a ello, el relato da cuenta de una extraña vivencia cuando visita Florencia: una intuición de pertenencia. Esa experiencia es la señal de que la nostalgia que lo embarga remite a la búsqueda de una patria cultural: Florencia es la patria del Poema que la abuela recita. En la cuna de Dante, el viajero identifica un reino original, ese de donde era oriunda la majestad de la abuela.

Por último, el cuarto y último atributo es el fonógrafo con los discos de María Callas. Con este elemento, la anciana deviene sacerdotisa. En la rutina familiar, la abuela inscribe el ritual por el cual se afirma el Más Allá (de una rutina de trabajo). Así se comprende la radical experiencia de liberación que le prodiga escuchar la voz de María Callas.

Fundamentos y contenido del ritual que actualiza la Sacerdotisa, ni el Poema ni el canto operístico agotan su significación por la repetición. La repetición los afirma vigentes. Obra de la anciana, el hombre adopta la religión del arte. Y ello deviene un cambio en la dimensión del patrimonio familiar que llega al protagonista ya adulto, producto del hacer de la anciana en el pasado. Porque el patrimonio que el protagonista acoge como legado vital es el arte que la memoria guarda.

Estos cuatro elementos divergen radicalmente de los otros en la vivencia de la chacra, y a través de ellos, Bianciotti propone un relato que indaga por la acción de la memoria, en el alcance cultural de la herencia de los descendientes de inmigrantes italianos en la Pampa Gringa argentina.

Bibliografía

ALIGHIERI, Dante (1957) *Divina Comedia*, prólogo y notas de J.L. Borges, Buenos Aires, Jackson.

- BIANCIOTTI, Hector (1978) *La busca del jardín*, Madrid, Tusquets.
- BODEI, Remo (2009) *La vida de las cosas*, Buenos Aires, Amorrortu.
- BORGES, Jorge Luis (1980) *Siete noches*, Buenos Aires, FCE.
- DE CERTEAU, Michel (1997) *La invención de lo cotidiano. 1: Artes del hacer*, México, Universidad Iberoamericana-Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.
- DEVOTO, Fernando (2006) *Historia de los italianos en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos.
- (2004) *Historia de la inmigración en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana.
- DE ZETTIRY, Arrigo (1983) *Manual del Emigrante Italiano a la Argentina*, trad. de Diego Armus, Buenos Aires, CEAL. (ed. orig: *Manuale dello Emigrante Italiano all'Argentina*, Roma, Reale Commissariato dell'Emigrazione Italiana all'Argentina, 1913).
- GONZÁLEZ AGUIRRE, Ángela (2000-2001) "Grupos de poder en la región cordobesa. La familia Minetti, su actividad en la industria molinera, 1867-1920", *Travesía* 5/6, pp. 233-248
- LEGAZ, María Elena (1997) "Héctor Bianciotti en lengua francesa: el espacio autobiográfico", *Tramas. Para leer la literatura argentina* 7, pp. 37-46.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1957) *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires, Losada.
- MARTINS, Laura (2010) "Las palabras y los cuerpos (notas sobre algunos textos de Héctor Bianciotti)", *Espéculo. Revista de estudios literarios* 42, en línea: <https://biblioteca.org.ar/libros/151862.pdf> (12/10/22)
- ORLANDO, Francesco (2015) *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi.



Volverse instantáneas: la dimensión emocional de la fotografía en *Il fioraio di Perón* (2009) de Alberto Prunetti

SIMONE FERRARI
Universidad de Milán

Resumen

El presente trabajo indaga las funciones semióticas, narrativas y simbólicas de la fotografía en la novela *Il fioraio di Perón* (2009) de Alberto Prunetti. Se propone un análisis de la fotografía – en su caracterización barthesiana– en tanto objeto narrado bajo los patrones alegóricos de la especularidad de la ausencia, de la ritualidad de la memoria y del simbolismo vivo de la condición migrante, cuya negociación identitaria se alimenta, entre otras dinámicas, a partir de su relación emocional y material con la fotografía. Paralelamente, en una perspectiva analítica que abarca la dimensión intergeneracional y transnacional de las familias migrantes, se sugiere un enfoque en el tema narrativo de la hermenéutica de la imagen desde y para el migrante, con el objetivo de desentrañar el complejo tejido de elecciones semióticas, trayectorias interpretativas y procesos de solemnización del ícono vinculados con la fotografía, tal y como se presentan en la novela de Prunetti, hasta llegar a proponer la definición de una condición ‘ontológicamente fotográfica’ del migrante, en una transición simbiótica donde la experiencia migratoria detiene temporalidades, ausencias y memorias.

Palabras clave: literatura de la migración, italianos en Argentina, objetos, fotografía, literatura y emociones.

Abstract

This paper investigates the semiotic, narrative and symbolic functions of the photograph in Alberto Prunetti’s novel *Il fioraio di Perón* (2009). The essay proposes an analysis of the photograph –in its Barthesian characterisation– as an object narrated under the allegorical patterns of the specularity of absence, the rituality of memory and the living symbolism of the migrant condition, whose negotiation of identity is nourished, among other dynamics, by its emotional and material relationship with the photograph. At the same time, in an analytical perspective that encompasses the intergenerational and transnational dimension of migrant families, a focus is suggested on the narrative theme of the hermeneutics of the image from and for the migrant, with the aim of unravelling the complex fabric of semiotic choices, interpretative trajectories and processes of solemnisation of the icon linked to the photographic object, as presented in Prunetti’s novel, to the point of proposing the definition of an ‘ontologically photographic’ condition of the migrant, in a symbiotic transition where the migratory experience arrests temporalities, absences and memories.

Keywords: literature of migration, Italians in Argentina, objects, photography, literature and emotions.



1. APUNTES DE ENTRADA: REPRESENTACIÓN Y CORPORALIDAD EN LA RELACIÓN ENTRE MIGRANTE Y FOTOGRAFÍA

El delicado entretejido entre dimensión material y emocional de la experiencia migratoria permea y plasma una extensa variedad de códigos, lenguajes y ejercicios de resignificación de los objetos, cuyos paradigmas asumen funciones y estéticas distintas según variables tales como la época, la distancia, el entorno sociocultural y familiar. El carácter diaspórico de la emigración italiana a la Argentina entre XIX y XX siglo, detalladamente delineado en las huellas de sus representaciones literarias, genera imágenes a la vez luctuosas y fecundas, oscilando pendularmente entre los patrones del dramatismo y de la resurrección alegórica (Da Orden, 2004; Perassi, 2010; 2012; Regazzoni, 2012). Dichos simbolismos pueden asociarse, por un lado, a lugares de conservación material del espacio de origen –tales como los baúles o cajas de recuerdos, donde la memoria suele convertirse en rito– y, por otro, a las mismas trayectorias de movimiento de los objetos, cuya dislocación transoceánica les asigna cierta vitalidad simbólica, condensando en su estado de tránsito entre mundos la condición territorialmente plural del ser/estar migrante¹ (Carrillo Espinosa, 2008). A ambas dimensiones pertenecen objetos tales como las cartas y las fotografías, artefactos distinguibles por su textualización alfabética o por su elaboración semiótica: al contrario que otros objetos, cartas y fotografías integran un proceso de intervención primaria en la esfera del significado (la palabra o la estética visual), la cual acompaña las progresivas resemantizaciones de su materialidad en la percepción del migrante o de su familia. Como lo señala María Bjerg, tanto cartas como fotografías adquieren, en el viaje migratorio, la función de “sostenes del andamiaje de la vida afectiva transnacional” (2019: 143). A pesar de la íntima relación entre los dos objetos, a menudo enviados en conjunto y utilizados para operaciones de recíproco desciframiento (una carta puede explicar la imagen, así como una fotografía puede permitir aclarar y materializar visualmente lo escrito²), la distancia entre sus lenguajes traduce diferentes trayectorias constitutivas en los procesos relacionales entre objeto y migrante. En este camino, las caracterizaciones específicas de la fotografía, a partir de los patrones de la estética, de la evocación y del valor de culto (Benjamin, 2003; Alonso Rey, 2012), ameritan una profundización de entrada.

En su investigación “Fotografía e identidad familiar en la migración masiva a la Argentina”, la historiadora argentina María Liliana Da Orden analiza algunas fotografías realizadas por españoles emigrados a la Argentina y enviadas a sus familiares en España, y viceversa. Al detenerse en el papel testimonial de las imágenes como herramienta exegética de los vínculos familiares transatlánticos, el estudio señala como los retratos de los migrantes y de sus familias, en su escasa circulación durante la primera parte del siglo XX, ofrezcan “imágenes de las imágenes que los protagonistas de la migración construyeron sobre sus familias y también sobre sí mismos” (Da Orden, 2004: 24). Funciones sociales y familiares, usos y estéticas de los retratos enviados o conservados por migrantes son analizados en varios estudios recientes sobre el papel de la fotografía en las familias transnacionales³ (Carrillo Espinosa,

¹ Carrillo Espinosa plantea la existencia de un lugar plural del estar migrante, donde los territorios de salida y de llegada se suman a un hogar tercero constituido “de los nexos que unen a los migrantes en un espacio que involucra no sólo a los contextos de salida y de llegada, sino a otros espacios en donde ellos tienen conexiones” (2008: 281); en esta perspectiva, el migrante se convierte en “actor plural” que no vive en un único mundo, sino en una pluralidad de mundos sociales, los mismos que pueden ser heterogéneos e incluso contradictorios entre sí” (286).

² La relación entre fotografías y cartas enviadas por los migrantes puede extenderse a otras funciones; entre otras, puede fortalecer un mensaje para incitar a la acción (ej. convencer a las familias de origen del migrante a emprender el viaje). En otros casos, la fotografía puede contradecir el mensaje escrito, evidenciando ciertas distorsiones en el contenido de las cartas acerca de la condición socioeconómica o emocional del migrante. Sobre el tema, cfr. Da Orden, 2004.

³ En los estudios de la migración, la noción de ‘familia transnacional’ refiere a aquellas unidades familiares divididas territorialmente, donde suelen emerger nuevos espacios de afectividad y reestructuraciones de las formas del cuidado (Pribilsky, 2004; Sorensen, 2008).

2008; Escobar García, 2008; Bonhomme, 2013; Scarpim, 2021). Algunos de ellos enfocan en los procesos de elección semiótica de las imágenes, o de “reflexión que hace sobre sí mismo” (Carrillo Espinosa, 2008: 286) el migrante antes de producir una fotografía destinada a su familia, investigando los procesos de selección de poses, espacios, trajes, personas, es decir, las modalidades escogidas para representar su propia condición social, económica, familiar y emocional.

Hemos aquí una primera caracterización de la ‘fotografía migrante’, noción intrínsecamente heterogénea en la cual incluimos un amplio abanico de representaciones y destinos: fotografías traídas por migrantes a su nuevo destino o recibidas por ellos a lo largo de los años, pero también fotografías que representan al migrante (y a su familia) conservadas en su territorio de origen, ya sea porque han sido enviadas a lo largo de la experiencia migratoria o porque se habían realizado antes de su salida. En la mayoría de estos casos, el ejercicio de creación del objeto –y la *imagen de la imagen* condensada en ello– implica una doble urgencia: por un lado, la voluntad de imaginar(se) y representarse; por otro, la premura de probar sí mismos, en un intento de corporeizar la ausencia⁴ y constituir una presencia vicaria (Rose, 2003; Sontag, 2010; Martínez Ruiz, 2013). El esfuerzo se hace más desafiante en la dimensión dispersa de las migraciones transoceánicas de la época, donde la fotografía carga un valor de ‘resistencia’ al temor al olvido ajeno y de reafirmación del perpetuarse de la cohesión familiar, en un acto de solemnización eternizada propio de la épica de la distancia (Bourdieu, 1989; Alonso Rey, 2012; Bonhomme, 2013). Este derrotero dual implica tener en cuenta, más allá del prisma estético –en cierto sentido inauténtico– propio del acto generador de la imagen fotográfica, una dimensión histórico-vivencial del objeto: la recepción de la fotografía, como lo señala Roland Barthes en su célebre *La cámara lúcida*, no es filtrada por las matrices de lo imaginario o de la reconstitución. Se coloca, al contrario, en el universo ontológico de “lo real en el pasado: lo pasado y lo real al mismo tiempo” (Barthes, 1990: 146): en quien la mira, la fotografía autentifica y emana certidumbre, pero no *crea*.

La tensión epistémica engendrada por la contemporánea vigencia de las dos índoles del objeto –lo imaginado sobre la imagen propia y la percepción de autentificación, es decir: la imitación de la realidad y lo real– es conciliable considerando algunas complejidades estructurales de la fotografía. Primero, hay que descomponer las distintas etapas de su consistencia ontológica, considerando la multiplicidad de los procesos de significación que atraviesan la instantánea. La fotografía no asume significado solo cuando es observada o contemplada: en su semantización intervienen los momentos de preparación, de realización, de transmisión y de conservación, los cuales confieren a la imagen la condición de objeto, y al mismo tiempo de “cosa” que suspende la obviedad de los objetos representados⁵ (Balletta, 2021: 4). En dicha transición, se permite en la fotografía la coexistencia de ambas índoles (ficcional y de autentificación). Secundariamente, es necesario tener en cuenta las trayectorias interseccionales entre las diferentes distancias (e instancias) en juego entre la fotografía y las personas que se relacionan con ello, particularmente, en las dimensiones corporal, emocional y relacional (Balletta, 2021). Según María Bjerg, en la vida del migrante la fotografía representa un objeto activo y condensa “un abanico de emociones en conflicto que condiciona la dinámica de la relación con los sujetos, quienes les prodigan atención y cuidado, o las olvidan y las desechan, puesto que su potencia emocional está ligada a momentos y circunstancias particulares”

⁴ No siempre es necesariamente así. En algunos casos, la fotografía puede remarcar la ausencia (cfr. Carrillo Espinosa 2008).

⁵ El mismo Edoardo Balletta propone, en su ensayo *Las imágenes y las cosas en las post-dictadura argentina: pertenencias, símbolos, simulacros* (2021), una reflexión sobre la distinción entre las categorías de cosa y de objeto, señalando la necesidad de pensar la fotografía en tanto “cosa”, es decir, en su carácter público, relacional e instrumental (Balletta, 2021: 4) que la distingue de un objeto.

(Bjerg, 2019: 143144). En otras palabras, la fotografía en tanto objeto –y cosa– constituye un factor de influencia para la historia emocional del migrante, lo cual implica la asunción de existencia de una dinámica de evolución en las relaciones emotivas entre migrante y objeto. Al mismo tiempo, hay que considerar que la gran mayoría de las ‘fotografías migrantes’ representa (certifica, conserva, distorsiona) a cuerpos. Si bien intercalados en los límites y fronteras del lenguaje visual bidimensional, descartando todas las calidades extravisuales (Barthes, 1990), esos cuerpos-en-imagen terminan ocupando un espacio material y simbólico dentro del universo doméstico y social del migrante, contribuyendo a “la creación y mantención de un hogar” (Bonhomme, 2013) y conservando, a pesar del transcurrir del tiempo, un invariado testimonio materializado de un cuerpo, o de una traza instantánea de ello. En este orden de ideas, entonces, ¿qué tan *corporal* es ese cuerpo conservado en la fotografía? Y al mismo tiempo, puesta la matriz corporal de la condición de ausencia propia de la migración, ¿cómo se relaciona, en términos emocionales, el ‘cuerpo fotografiado’ con dicha ausencia?

Ahora bien, las preguntas sugeridas convocan, ante todo, vacíos, silencios, inexpressiones. Las tácitas reglas sociales de la ausencia, en las familias transnacionales, suelen callar más de lo que sus canales de comunicación dan a conocer, por medio de códigos semióticos necesariamente limitados. Por consecuencia, los dilemas presentados conservan una extensa variedad de derroteros de significado sumergidos, connotativos y vinculados con la fotografía, en su eje relacional con el migrante, cuyos brotes dentro de la fértil ambigüedad semántica propia de la narración literaria permiten la multiplicación de sus caminos de interpretación y estudio. En efecto, exploraciones académicas desde los estudios literarios indagan la centralidad narrativa de la relación emocional entre el migrante y la fotografía. Manteniéndonos en el contexto de la narrativa de la migración italiana a Argentina, me refiero al estudio de Laura Scarabelli sobre la obra *El Mar que nos trajo* (2001) de Griselda Gambaro, cuyo análisis revela la dimensión simbiótica de la relación entre el protagonista Agostino y la fotografía de su hija Natalia: en la novela, la imagen atraviesa la etapa de simulacro que “imposibilita la elaboración del recuerdo y paraliza la vida de Agostino” (Scarabelli, 2016: 137) para finalmente convertirse en espacio activo de eternización de la memoria. Asimismo, al analizar *Fuga en mí menor* (2012) de la escritora mexicana Sandra Lorenzano, Anamaría González Luna destaca el carácter fantasmático del diálogo entre el protagonista Leo y la única fotografía del padre que conserva, donde las simbologías de la sombra, del luto y del lenguaje afectivo (González Luna, 2014) se intercalan en una progresión hermenéutica de la imagen que acompaña la evolución identitaria del personaje principal. En este orden de ideas, el análisis propuesto a partir del estudio de la novela *Il fioraio di Perón* (2009), y de cómo la obra relata la relación entre migrante y fotografías, anhela a acceder a rutas exegéticas que, más allá de cierta vitalidad formal en el espectro de la narración ecrástica de la imagen, encuentran en la palabra narrativa una asignación de sentidos a las múltiples capas de la historia emocional del migrante en relación con la fotografía, en su experiencia individual antes que colectiva, y en distintos ejes de enfoque: la configuración de un enlace íntimo, espiritual o simbiótico, según los casos, entre los personajes y el universo de la ‘fotografía migrante’, la significación de los procesos de construcción semiótica de las fotografías enviadas, tanto en términos de autorrepresentación como en la hermenéutica de la representación ajena, y la asunción de una condición ‘ontológicamente’ fotográfica del migrante, cuyos matices se elaborarán en la última parte del ensayo.

2. LA FOTOGRAFÍA EN *IL FIORAIO DI PERÓN*: EXÉGESIS EMOCIONAL DEL ÍCONO

Publicada en 2009 por la editorial romana Stampa Alternativa, *Il fioraio di Perón* compone una pieza significativa de aquella porción de la literatura de la migración italiana a Argentina producida en el lugar y en la lengua de ‘partida’ de la diáspora. Su autor, el narrador, traductor y fotógrafo toscano Alberto Prunetti (Piombino, 1973), ha dedicado la casi totalidad de su

producción novelesca al contexto sociopolítico del *operaismo* italiano⁶, cuyas extensiones transatlánticas irradian también algunos pasajes de *Il fioraio di Perón*, segunda de sus seis novelas⁷, el episodio más abiertamente latinoamericano de la obra prunettiana. Los acontecimientos narrados en el libro se desarrollan en diálogo explícito con la biografía familiar del autor, cuyo tío abuelo, Cosimo Quartana, migró a Buenos Aires en edad temprana y trabajó como florista en la sede central del gobierno argentino⁸. La trama se distribuye entre dos líneas narrativas, las cuales se alternan con cierta regularidad a lo largo de la novela. La primera se configura en la Buenos Aires de las décadas centrales del siglo XX: tras llegar a la capital argentina con poco menos de veinte años, después de algunos años de trabajos humildes y mal pagados, el migrante italiano Cosimo Guarrata llega a ser el florista oficial de la Casa Rosada. Casado con Maria, migrante portuguesa, Cosimo ocupará su cargo por décadas, convirtiéndose en sigiloso testigo de golpes de estado, juegos de poder y represiones masivas, descifrando silenciosamente las complejidades y contradicciones de la doctrina política peronista, hasta fallecer durante la época de la dictadura de Videla. El testamento del florista, cuyo legado incluía unos terrenos adquiridos en Patagonia, es declarado inválido por un notario: a los parientes italianos, sus únicos herederos, no se les permite acceder a las propiedades de Cosimo. El tema de la herencia es el nudo focal de la segunda línea narrativa, la cual se desarrolla algunas décadas más tarde: en 2006, el hombre toscano (como el autor) Alfredo, nieto de Cosimo, decide viajar a Argentina para aclarar los acontecimientos que llevaron a la invalidación del testamento, aprovechando la ocasión para conocer un país que hasta entonces sólo había podido imaginar a través de las cartas y fotografías de su tío abuelo. Alfredo logra entrar en contacto con algunos miembros de la comunidad de migrantes con quien solía reunirse Cosimo. Al mismo tiempo, se acerca a intelectuales como el historiador anarquista Osvaldo Bayer⁹, cuyo aporte resultará fundamental, en clave narratológica, para la investigación de Alfredo sobre los últimos años de vida de su tío abuelo. La exploración de Alfredo lo lleva a destapar horrores e injusticias de la época de la dictadura, heredadas en un presente amenazador y engañoso, hasta desenredar los misterios del testamento de Cosimo. Dicha búsqueda lo llevará hasta las tierras poseídas por su tío abuelo en Neuquén (Patagonia), ya ocupadas y habitadas por una comunidad mapuche.

A pesar de una narrativa constantemente sumergida en la dimensión sensorial de las calles de la capital argentina, la fotografía no parece esencializar, en una primera instancia, el vector simbólico central de la novela, más bien arraigada a otro elemento caracterizador: las

⁶ En una entrevista con Carlo Baghetti, Prunetti posiciona su obra en la línea de la “narrativa *working class*” (Baghetti, 2018).

⁷ Sus otras novelas titulan: *Potassa* (Stampa Alternativa, 2003); *Amianto, una storia operaia* (Agenzia X, 2012); *PCSP (piccola contro storia popolare)* (Edizioni Alegre, 2015); *108 metri. The new working class hero* (Laterza, 2018); *Nel girone dei bestemmiatori. Una commedia operaia* (Laterza, 2020). También, publicó las colecciones de cuentos *L'arte della fuga* (Stampa Alternativa, 2005) y *Sorci verdi* (Edizioni Alegre, 2011).

⁸ Entre los agradecimientos contenidos en el libro, el autor señala: “molto debbo ai racconti di mia madre e mia nonna” (Prunetti, 2009: 2). En la página que introduce la prefación de Massimo Carlotto está presente una fotografía donde aparecen nueve hombres en la Casa Rosada, frente a una mesa decorada con flores. La fotografía es acompañada por una nota del mismo Alberto Prunetti, quien señala que “le vicende di Cosimo Guarrata raccontate in questo romanzo sono perlopiù frutto della mia fantasia, ma si ispirano parzialmente alla storia di Cosimo Quartana, un mio prozio che lasciò la Sicilia nel 1924 e che a Buenos Aires lavorò effettivamente come fioraio della Casa Rosada. Nella foto riprodotta sopra Quartana è il primo a destra” (Prunetti, 2009: 4); en seguida, Prunetti declara el uso mediado de las cartas de su tío abuelo: “Le lettere citate nella prima parte sono effettivamente state scritte dallo zio Cosimo, con alcune rielaborazioni” (2009: 4); finalmente, el autor enuncia las estrategias de construcción ficcional del personaje y de su ideología: “La figura del fioraio è stata resa politicamente più neutra per esprimere le due anime del peronismo, mentre Quartana sembra più vicino al peronismo di destra” (2009: 4).

⁹ La presencia de Osvaldo Bayer en la novela externaliza otra huella biográfica de Prunetti en la obra, como el autor aclara en los agradecimientos del texto, donde aparece también el escritor argentino.

flores, en cuyas tipologías y significados la obra socava para entretejer entramados familiares y complejidades de la historia política del país. Sin embargo, ambos protagonistas –Cosimo y Alfredo– configuran derroteros de contacto con la fotografía: bajo los patrones de una narración nítida y escueta, los objetos fotográficos llegan a conformar una micro-constelación visual de referencia, a la cual se apelan estructural y ritualmente, hasta traducirla en un archivo emocional de la historia propia. En este marco, y sumándole la relevancia del trabajo fotográfico del mismo Alberto Prunetti para el desarrollo narrativo de la novela¹⁰, la constitución de formas relacionales con el universo de la fotografía migrante se plasma a partir de una dinámica dialógica viva con el objeto. Una huella de esta perspectiva aparece en las reflexiones de Cosimo cuando, ya radicado en Argentina, observa una imagen donde aparece la generación venidera de su familia italiana:

Per questo, dopo tanti anni, quando si ritrovò tra le mani una foto di Alfredo, il vecchio fioraio disse che il nipote italiano assomigliava proprio a quell' America povera: *Alfredo sta fatto una meraviglia pare che avesse più di tre anni, sicuro che state contentissimi con il piccolo berbante. La zia tiene tutte le fotografii i cuando viene in casa gli altri nipoti di parte di Lei ci li inzegna a tutti dandoci spiegazioni che il ragazzino della foto è il figlio della figlia di la sorella di Cosimo, così che è conosciuto da tutti i cuasi tutti dicono che non pare italiano, dicono che tiene faccia di argentino, di questa America povera.* (Prunetti, 2009: 10)

La fotografía desde el espacio de origen se convierte en hogar eternizado en una dimensión de inquietud, cuyos tiempos evolucionan, en la mirada de Cosimo, en una transposición deslumbrada de la instantánea que conserva. Al contrario que en la fotografía-recuerdo de algún familiar fallecido, el diálogo semiótico entre el migrante y su familia es constituido, primariamente, por el intercambio emocional, por la perseveración de un “trabajo afectivo” (Bjerg, 2020) y por la recíproca observación en un mismo arco temporal: en otras palabras, ocupa especularmente las mismas ausencias. Si la narración prunettiana no deja huellas de la recepción de imágenes de Cosimo entre sus familiares contemporáneos en Italia, deslizándose la atención sobre otra tipología de construcción de la memoria vinculada a la (re)significación del pasado por parte de su nieto, en la Argentina del protagonista la fotografía es interpretada por medio de un filtro explícitamente arraigado a la necesidad de testimoniar el lugar migratorio: es el territorio porteño quien resemantiza el cuerpo del joven Alfredo, permitiéndole avanzar y crecer en una reactualización del origen (Bonhomme, 2013) que reafirma la argentinidad del punto de observación de Cosimo. Su intento de restituir su nueva identidad a su historia de origen se posiciona en el deslice permanente entre real y pasado detenido en la esencia del objeto fotográfico (Barthes, 1990). En este orden de ideas, la imagen reconfigura su valor alegórico en un desequilibrio ontológico sobre su espacio de existencia: ¿es continuidad con el origen o símbolo de una interrupción radical?

Esta tensión perceptiva caracteriza la relación con la fotografía más que el objeto mismo, y vehicula los marcados contrastes entre los dos personajes principales de la novela. Si bien el diálogo textual con el objeto fotográfico arranca con las reflexiones del florista, elaboradas por medio de la herramienta de la carta, es Alfredo quien explora con obstinación estructural la potencia ilustrativa de la figuración fotográfica. Los retos enfrentados por el segundo personaje portante del texto se posicionan en una dimensión contrastiva y complementaria con res-

¹⁰ El mismo Prunetti propone una reflexión sobre la centralidad de la fotografía para su proceso creativo en un ensayo titulado *Viverla per raccontarla. Viaggi di un traduttore/scrittore di “cose argentine”*, donde relata que muchas escenas de la obra se inspiran en algunas instantáneas realizadas por él. Sus fotografías “servono per dare un carattere visivo alla mia scrittura [...] grazie anche all’uso che ho fatto dei miei ‘appunti fotografici’: congelare istanti per poi ri-diluirli nella scrittura” (2011).

pecto a la (in)acción de Cosimo: al contrario que su tío abuelo, cuyo estático espíritu de observación lo mantiene atrapado, alegóricamente, entre las paredes sangrientas de la casa rosada¹¹, Alfredo es movido por un perpetuo arrebató de conocimiento. Dicho instinto se traduce, en la construcción de su personaje, en la delineación de sus ambiciones, más que en la representación de los recorridos de su personalidad y de su historia. De Alfredo poco se sabe, fuera de su militancia política deducible de la frecuentación de *centri sociali* italianos, y de algunos recuerdos esparcidos que lo arraigan a su tío abuelo. Más allá de la cuestión material del testamento, su impulso investigativo se convierte en una incansable búsqueda de significados entre los secretos de una Buenos Aires todavía poblada por los fantasmas de la dictadura y, no concéntricamente sino paralelamente, de la ciudad de migrantes contenida dentro y más allá de la metrópolis porteña. Los cotidianos diálogos con taxistas, clientes de bares e intelectuales se convierten en estrategias de exploración, la cual se vuelve al mismo tiempo social, política e identitaria: la necesidad de esclarecer los acontecimientos del testamento se superpone a la voluntad de resolver las cuentas con su “faccia di Argentino” (Prunetti, 2009: 10), es decir, con la mirada que le restituyó, en su cuerpo, la ausencia migrante de su tío abuelo. Especularmente, la investigación de Alfredo lo lleva a una observación detallada de las fotografías de Cosimo. La primera y más significativa recalca la imagen de Cosimo Quartana, familiar de Prunetti que inspira el Cosimo narrado, presentada en la primera página del texto¹²:

Era una foto ufficiale, scattata alla Casa Rosada, in un salone con un quadro gigantesco che ritraeva le scene della guerra d'indipendenza argentina. Il fioraio era il primo a destra. Accanto a lui c'erano altri uomini, tutti rigidi, ma la sua postura sembrava ancora più goffa. Come se le tendine dell'otturatore, aprendosi al mondo in un sessantesimo di secondo, in sincronia con un flash alogeno, lo avessero colto impreparato a quell'appuntamento col cerimoniale. Gli altri guardavano in macchina e fissavano il fotografo. Solo lui tagliava con lo sguardo il campo, indifferente ai richiami della Leica. Dove si dirigeva il suo sguardo perplesso? Forse c'era qualcosa che non andava nel protocollo dei fiori -i suoi fiori- che mani meno esperte avevano disposto, almeno per una volta, in suo omaggio? E se non erano i fiori -sovraesposti da un flash sparato che brucia il primo piano- cosa stava trascinando fuori campo il suo sguardo? Indugiava ancora un attimo sulla foto. L'adiposità della vecchiaia, trattenuta dal gessato grigio. Il corpo da contadino, gambe corte e busto largo. I capelli scuri tirati indietro con la gelatina, alleggeriti dall'attaccatura bianca delle basette. Un volto ovale e le sopracciglia folte e marcate. No, non era questa l'immagine del fioraio che Alfredo preferiva. Tornava allora a quel ricordo sbiadito, alla foto rosa seppia vista da piccolo e poi perduta in qualche cassetto polveroso. La foto di lui nel pergolato, più vecchio e più magro, ancora coi capelli scuri, probabilmente tinti, sparati all'indietro. (Prunetti, 2009: 17)

Si para Cosimo la fotografía representaba un hogar eternizado donde devolver y reafirmar su nuevo espacio de existencia, Alfredo intercala en su contemplación la ansiedad tonal del pasado indescifrado, superponiendo su perspectiva temporal a las lógicas exegéticas extratextuales del autor (y de su historia familiar, tejida simbólicamente a la ficción novelesca por medio de esa fotografía). Alejándose de la determinación interpretativa de la carta del florista, las reflexiones de Alfredo se colocan en un paradigma contrastivo entre su acercamiento físico

¹¹ La dimensión icónica de la novela es filtrada, entre otras simbologías, por una atención específica al campo semántico y simbólico de los colores. En una conversación entre el florista y un militar, este narra como el rosa del palacio de gobierno se debe al uso de un colorante natural: la sangre de los bovinos. La caracterización ‘sangrienta’ de la Casa Rosada atormentará los pensamientos del protagonista en distintos pasajes de la narración.

¹² La portada del libro recalca y estiliza la fotografía grupal, alegorizando la operación narrativa de ficcionalización realizada por Prunetti.

al espacio geográfico de su tío abuelo y la distancia, temporal y afectiva, en cuyos surcos brotan vacíos intraducibles. De esta forma, la exposición de la intimidad hermenéutica que insidiosa las interrogaciones de Alfredo aproxima la narración a la dimensión emocional de la migración. El aparente carácter retórico de las preguntas, cuyas posibles respuestas recaen en el misterio de lo acontecido, revela la restitución especular de la ausencia migrante: ¿Qué es lo que no dice la foto? y por consecuencia, ¿qué es lo que no me (nos) dijo mi (nuestro) familiar?

Sin la aparición de la fotografía, dichas búsquedas de sentido no se posibilitarían. En la relación entre familias migrantes, la fotografía asume un papel generador de renovados espacios de existencia, sintetizados en la corporeidad de la imagen. Las reflexiones de Alfredo abarcan primariamente la mirada y la postura de su tío abuelo, es decir, los dos aspectos que lo distinguen de los demás hombres del grupo, singularizando su corporalidad en la estructura grupal de la fotografía. Sin embargo, el trabajo exegético apunta a materializar la dimensión emocional de lo “sguardo perplessso” (Prunetti, 2009: 17) hacia el lugar ontológicamente ‘real’ de la instantánea, donde el espacio ausente hacia donde se dirige la mirada provoca la inquietud icónica. En el marco de una geoestética del enigma (Soulages, 2016) típica de los vínculos semióticos de ‘ida y vuelta’ entre las familias migrantes, las especulaciones de Alfredo se mueven en un territorio del imaginario donde la fotografía condensa una dinamización del pasado, funcionando como elemento de “resonancia emocional” (Bjerg, 142) en la relación entre objeto, migrante y su familia. Sin embargo, el abismo de lo irresuelto no permite la estructuración ritual de la memoria. Por consecuencia, al diálogo vivo con el objeto se superpone una selección (o descarte) del ícono: “non era questa l’immagine del fioraio che Alfredo preferiva” (Prunetti, 2009: 17). La imagen grupal no es la fotografía que expresa la ausencia de la forma buscada por Alfredo, quien escauba entre sus recuerdos para revivir una fotografía observada cuando joven, ya perdida, la cual le permite acceder a una memoria alumbrada y conservada cuidadosamente, a pesar de la acumulación de los estratos representacionales de la realidad: la primera imagen iconizada por Alfredo no es una fotografía, es decir un recuerdo, sino un recuerdo de un recuerdo, una *imagen de una imagen*. La desaparición del objeto desautomatiza la memoria, acomodándola a las necesidades emocionales de su investigación familiar. Sin embargo, el diálogo semiótico con el objeto, propio de una primera etapa emocional de la trayectoria migrante o de su desvelamiento, introduce una progresiva ritualización icónica, la cual exige cierta recurrencia relacional con la materialidad. A pesar de las inquietudes provocadas por la fotografía grupal en la Casa Rosada, Alfredo vuelve a observarla: “Tra gli esseri umani, forse, ci stava a disagio. Come nella foto che talvolta Alfredo tornava a guardare, conservata nella scatola delle lettere d’Argentina” (Prunetti, 2009: 17). Se introduce el elemento de la ‘caja de cartas’, museo personal del recuerdo, cuya condición de encierro permite una sistematización ritual de las fluctuaciones de la memoria. En este marco, el recorrido relacional del florista con la fotografía replica, bajo prismas emocionales distintos, prácticas y costumbres de memoria comparables con las de su nieto:

Rimasto solo, la domenica riusciva a dormire di più. Faceva la fila al bagno per radersi e poi usciva per una passeggiata e un boccone di tapas con gli amici. Trovava anche il tempo per aprire il baule. Il baule aveva viaggiato con lui dalla Sicilia. Dentro ci aveva infilato i ritagli della memoria. La foto di famiglia davanti casa, coi contorni dei corpi disegnati da una lama di luce riflessa sul muro bianco. Un santino che lo proteggesse in mare. Un mazzo di fiori seccati al sole di Trapani. E poi qualche ferro del mestiere, d’un valore simbolico: le forbici di potatura incrostate di ruggine che suo nonno gli aveva regalato quando a dodici anni avevano deciso che si era fatto uomo. Un coltellino affilato da innesto, sopravvissuto al tentato sequestro degli ufficiali della dogana. Un pezzo di legno parlato su cui era avvolto un lungo spago di canapa sporco di terra. “Segui questo e andrai sempre dritto”, gli aveva detto suo zio. Non aveva capito se parlava della sua vita o delle file di piante messe a dimora.

Ma in fondo non c'era tanta differenza: la sua vita finora era un filare che si estendeva di giorno in giorno, dritto ma senza un destino, con poca acqua e troppo sole. (Prunetti, 2009: 52-53)

El baúl de Cosimo restituye alegóricamente la especularidad de la ausencia, complementando el papel de la *cassa delle lettere* de Alfredo. Su potencia ritual es certificada por su función de acompañamiento en el acto del cruce oceánico. Los objetos contenidos en él se distinguen por los diferentes grados de significación y capacidad evocativa (Alonso Rey, 2012): el valor universal del ícono religioso dialoga con objetos comunes y herramientas de trabajo, cuyas formas asumieron consistencia simbólica por distintas razones: la huella inequívoca del lugar de origen (el sol de Trapani), el regalo familiar para oficializar su transición a la edad adulta (las tijeras del abuelo), la dimensión oral y profética (la frase del tío) asociada a la madera, la cual lo convierte en objeto de autorrepresentación de su condición melancólica, y las asociaciones épico-emocionales con el cuchillo, 'sobrevivido' con él a los controles de la aduana al momento de su llegada. Cada uno de los objetos del baúl aparece supeditado a un código emocional-afectivo específico. Las articulaciones de dichos lenguajes se concretan en formas y palabras con el progresivo desarrollo de la condición migrante, ya 'objetificada' en una relación simbiótica con la materialidad típica de la historia migratoria, en la cual "objetos y sujetos, de manera relacional y simultánea, son constituyentes y constituidos de su relación y significado" (Alonso Rey, 2012: 35). La fotografía de familia, en este orden de ideas, encuentra solución de existencia sólo al juntarse con el valor alegórico de los otros objetos: ya cumplida su función de 'ser observada', restituye un arraigo forzoso con el 'pasado' y lo 'real'. No son nuevos detalles los que aparecen, sino renovadas formas de mirar la imagen, en una progresiva sacralización de la reliquia que la convierte en un culto particular (Raposo, 1998) al cual devolverse durante los domingos, entregándole así cierta aura "de consagración y misticidad" (Bonhomme, 2013). Al mismo tiempo, la fotografía entra a ser parte del espacio de tránsito representado por el baúl, cuyos caracteres de objeto de objetos y de viajero transatlántico juegan un papel fundamental para determinar su valor disruptivo de la rutina. Cosimo mide su vida en la distancia, afectiva y física, que lo separa del baúl y de su viaje, recorrido al revés con cierta constancia, en términos de reconstrucción sensorial, en su costumbre de revivir mentalmente el cruce del Océano Atlántico: "Sentiva il vento che gli sferzava le carni quando si affacciava a prua. Ascoltava le bestemmie dei marinai e la strida dei gabbiani. Fissava i cerchi d'acqua formati dai pesci e poi tornava in quei territori pieni di gente, dove l'odore di sudore si mescolava con le ansie, coi sogni e con le paure del futuro" (Prunetti, 2009: 45).

3. CONTEMPLAR LA VIDA: LA CONDICIÓN FOTOGRÁFICA DEL MIGRANTE

Si la proyección interior de la condición migrante de Cosimo se desarrolla en los enlaces con su personal memorial de recuerdos en tránsito, su construcción social en el contexto de Buenos Aires y sus formas relacionales con la ciudad resultan igualmente plasmadas en la dimensión icónica de la fotografía. En su primer asentamiento en un albergue para migrantes, una larga serie de fotos pegadas a las paredes llaman la atención del protagonista. Representan a migrantes "con abiti sporchi, valigie di cartone e famiglie numerose" (Prunetti, 2009: 34). En este caso, las imágenes sirven de puerta de entrada a una inmediata reflexión sobre el trato a los migrantes en Argentina. Sin embargo, la estrategia narrativa contextual reproduce un rasgo estructural de la personalidad Cosimo: su observación 'iconográfica' del mundo y de sí mismo. El migrante siciliano permanece atrapado en la silenciosa necesidad de buscarse en la representación fotográfica, identificando en sus signos y significados el espacio plural del ser migrante, donde poder asentarse, deshacerse de sus incomodidades emocionales y descifrar la historia personal, antes que colectiva, de su trayectoria vital. Décadas más tarde, después del

exilio de Juan Domingo Perón, Cosimo accede a una de las salas de almacenamiento de la Casa Rosada, donde se siente perseguido por una mirada: es la de “gli occhi del Generale e di Evita” (Prunetti, 2009: 87), en un retrato escondido, perforado y profanado por algunos soldados que participaron en el golpe de Estado de 1955. El florista observa el ícono y decide tapanlo con un telón, “per misericordia” (Prunetti, 2009: 88). Aun en una representación fotográfica distante del universo migrante, y a partir de su cercanía política y afectiva a la ideología peronista, emerge en Cosimo la necesidad ética de restituirle dignidad de existencia (o de luto) a la imagen. En una trayectoria antagónica con respecto a su inacción social, su responsabilidad hacia el ícono vehicula una expiación de culpas por su aparente pasividad hacia los impunes crímenes que rodearon la historia política del país, observada tan cercanamente en el palacio más emblemático del poder argentino.

En este orden de ideas, es posible definir aquí un proceso complementario de la dimensión emocional y material del migrante, donde la externalización afectiva hacia la imagen se posiciona ortogonalmente con respecto a la construcción de una condición ‘ontológicamente fotográfica’ del migrante: su “parálisis del ser” (Scarabelli, 2016: 137), en este caso, no se traduce en una imposibilidad del recuerdo, sino en una entrega identitaria a la imagen, elaborada en la obra a partir de un juego cruzado y diacrónico entre las miradas de Cosimo y de Alfredo. En la observación exploradora del nieto, las fotografías del florista no son punto de partida, sino momentos de arranque para investigar hacia atrás. Aprovechando la índole “sin porvenir” (Barthes, 1990: 90) del objeto fotográfico, la imaginación interpretativa termina atrapando la identidad del migrante en la fotografía. Así, el sujeto es convertido en una extensión del objeto contemplado, donde el prisma cronotópico encaja, forzosamente, en una desestructuración de la memoria. Alfredo termina devolviéndole a la ciudad de su tío abuelo las caracterizaciones del cruce epistémico entre un mundo que no conoció y un espacio imaginado. Buenos Aires se convierte en “l’Italia che non ho conosciuto” (Prunetti, 2009: 107), donde “appena entro in un locale ho la sensazione di trovarmi nella Roma popolare degli anni Cinquanta” (107). En busca del universo social de Cosimo, Alfredo le asigna una vía de supervivencia en espacios y tiempos interrumpidos, como si las fotos del tío abuelo hubieran detenido de forma duradera, por medio de la migración, la “microexperiencia de la muerte” (Barthes, 1990: 46), los tiempos y los espacios que la fotografía suele enmarcar en el sujeto fotografiado, transformado en objeto-espectro (Barthes, 1990): la mirada de Alfredo, en apariencia especulativa, restituye la etapa final de la experiencia migrante de Cosimo, encarnado en una dimensión fotográfica de la realidad, cuya herencia es transmitida en la parálisis temporal, material y lingüística de los espacios donde solía pasar sus tardes, como los bares: “l’interno sembrava non aver mai conosciuto ristrutturazioni e assomigliava alla casa di un rigattiere nel giorno di una festa tra amici alcolizzati. Risate, urla, voci in un castigliano incomprensibile” (Prunetti, 2009: 106).

Por otro lado, al aproximarse al cierre de la primera línea temporal de narración, la novela nos ofrece otra perspectiva de la progresiva conformación ‘fotográfica’ de la condición migrante de Cosimo. Su breve relación extraconyugal con Veronica, una mujer conocida durante la feria de las flores de 1973, le devuelve al protagonista los límites de su experiencia social en la ciudad. Frente a su incapacidad de comprender la propuesta de Veronica de dirigirse juntos a un *telo*¹³, la mujer le pregunta despectivamente: “Ma da dove vieni, da qualche *conventillo* di tanos?”. El tono discriminatorio de la interrogación destapa las formas estantías de la ciudad de Cosimo. La metrópolis que conocía “era un triangolo che dalla Casa Rosada rimbalzava in un caffè fumoso pieno di uomini e stecche di biliardo per terminare a casa sua. Non conosceva né gli appartamenti liberty di Recoleta, né i teatri ridanciani di Corrientes”

¹³ Motel.

(Prunetti, 2009: 96). En sus últimos años de vida, el tejido emocional de la experiencia migratoria de Cosimo se fractura entre desilusiones, aislamiento y melancolía. La ciudad que camina y que vive con sus pocos amigos italianos aparece, en su percepción, una fotografía vívida de un espacio suburbano, cuyas fronteras infranqueables la convierten en un espacio ajeno de la temporalidad:

“Cosimo, questo negro non regge tre minuti”.

“Secondo me la fai troppo facile, Mariano. Ce ne vorranno di cazzotti per buttarlo giù”.

Muhammed Ali si faceva gioco dell'avversario, lo spingeva continuamente contro l'angolo, sembrava un gatto che giocava col topo. Eppure Cosimo e Mariano pareva vedessero un altro combattimento. Ormai i due vecchi emigranti vivevano in un mondo tutto loro. Le partite a bocce, le serate al bar, quei discorsi che non volevano fare i conti con la realtà. Vedevano il mondo come tornava a loro e vivevano con l'anima aggrappata ai ricordi. L'argentino Ringo Buenavena aveva sdraiato Muhammed Ali, Perón sarebbe ritornato e avrebbe reso l'Argentina un Paese ricchissimo, il primo esportatore al mondo di carne bovina. Gardel non era morto a Medellin, ma cantava ogni giorno meglio, e se tendevi le orecchie potevi sentirlo ancora intonare “El dia que me quieras” in qualche milonga d'angolo dalle parti dell'Abasto... sì, Perón sarebbe tornato, con la fronte imbiancata, lo sguardo febbrile... [...] Quel tic tac della sveglia lo percepiva la notte, quando insonne ripensava al figlio maschio che non aveva mai avuto... allora gli venivano in ente i parenti italiani, sua sorella che adesso aveva Alfredito, un nipote che a lui sembrava più argentino che italiano... e allora risentiva la scansione fredda di quel meccanismo e gli veniva voglia di non alzarsi più dal letto. Ma poi si addormentava, e si risvegliava, e tornava a infilarsi i pantaloni e a riprendere la metropolitana verso quel laboratorio in cui giorno dopo giorno aveva dato alla propria noia il profumo del garofano di Spagna, che è aspro e sa di cimitero, e serve a tenere lontano le lumache della foglia d'insalata”.

(Prunetti, 2009: 100)

Cristalizado fuera de su época y de su lugar, impotente ante las evoluciones políticas del país e imposibilitado a tener hijos con su esposa María, quien “non poteva dargliene” (Prunetti, 2009: 18) y sufrió dos abortos espontáneos, Cosimo limita su supervivencia emocional a una perspectiva de solidaridad afectiva con otro migrante italiano, su amigo Mariano, excluyendo progresivamente a su matrimonio de su universo sentimental. Nuevamente, como en una fotografía, se genera un equilibrio entre la percepción de lo real, “il mondo come tornava a loro”, y el ancla del pasado, en “l'anima aggrappata ai ricordi”. En este sentido, la condición fotográfica del *fioraio di Perón* se traduce en un estado de autocontemplación de su experiencia, plasmada en una observación alejada de una realidad con la cual no hay forma de resolver las cuentas. Al cruzarse con un fotógrafo en el Parque Centenario, Cosimo le pide que le realice una instantánea que usaría en su tumba: “il fioraio si irrigidì mentre la sua immagine attraversava un diaframma e si rovesciava nella camera oscura. Non aveva figli, e dopo una vita tra i fiori, nessuno sarebbe venuto a portargli i garofani da morto. Ecco il prezzo che pagava per essere fuggito tanti anni prima dalla Sicilia” (Prunetti, 2009: 85). La inmortalización simbólica de la muerte eterniza la melancolía de la soledad migrante, agravada por el dolor de la prole negada, sintetizando en el cruce del diafragma la parálisis de su destino. Si bien “lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez” (Barthes, 1990: 2), Cosimo parece seguir reproduciendo dicha condición de detención contemplativa, por fuera del objeto, impedido a extraviarse de su propia ausencia.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

A lo largo de la narración prunettiana, las fotografías y la esfera material-emocional de los protagonistas que lo rodean conforman una dimensión simbiótico-metafórica capaz de absorber y reproducir la vivencia migrante del florista Cosimo, sumergida en una melancolía pasiva, imposibilitada a la reafirmación de sí misma por fuera de sus perspectivas –desde la *America povera*– sobre las fotografías de su familia, únicos simulacros de una ausencia contemplada. Los intentos por parte de Cosimo de establecer una relación de “recreación mutua” (Alonso Rey, 2012: 54) con la territorialidad de origen parece fracasar, al ser correspondida exclusivamente en una perspectiva transgeneracional por la investigación de su nieto. La exploración de Alfredo restituye una acción de justicia negada a su tío abuelo, paralizado en una condición ‘ontológicamente’ fotográfica. En este marco, la épica del desembarque transatlántico, acompañada de la ritualización de objetos y del diálogo vivo con el ícono, termina dejándole espacio, con el avance de la experiencia migratoria, a un prisma de impresiones fundadas en la pasividad melancólica y en el luto sin resurrección. A pesar de los éxitos laborales del florista, sus formas de habitar la sociedad y la política argentina vehiculan la iconicidad atemporal de su inacción. En este proceso, la relación entre migrantes, familiares y fotografía elaborada en la novela condensa y sintetiza lenguajes afectivos, procesos de memoria y ciclos de la historia emocional del migrante, llegando a configurar una representación escueta, alegórica y dolorosa de las trayectorias ineludibles y especulares de la ausencia.

Bibliografía

- ALONSO REY, Natalia (2012) “Las cosas de la maleta. Objetos y experiencia migratoria”, *Arxiu d’Etnografia de Catalunya* 12, pp. 33-56.
- BAGHETTI, Carlo (2019) “Non fiction e working class. Entrevista a Alberto Prunetti”, *Cahiers d’études romanes* 38, en línea: <http://journals.openedition.org/etudesromanes/9460> (07/01/2023).
- BALLETTA, Edoardo (2021) “Las imágenes y las cosas en la post-dictadura argentina: Pertenencias, símbolos, simulacros”, *Imaginario testimonial en América latina: objetos, espacios y afectos, Altre Modernità, Numero Speciale*: marzo 2021, pp. 1-15, en línea: <https://doi.org/10.13130/2035-7680/15311> (09/01/2024).
- BARTHES, Roland (1990) *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.
- BENJAMIN, Walter (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México D.F., Ítaca.
- BJERG, María (2019) “El cuaderno azul, el perro de peluche y la flor de trencadís. Una reflexión sobre la cultura material, las emociones y la migración”, *Pasado Abierto. Revista del CEHis* 9, pp. 140157.
- (2020) “La inmigración como un viaje emocional. Una reflexión a partir del caso de la Argentina entre fines del siglo XIX y la Segunda Posguerra”, *Anuario del Instituto de Historia Argentina* 20.1., e108, en línea: <https://doi.org/10.24215/2314257Xe108> (09/01/2024).
- BONHOMME, Macarena (2013) “Cultura material y migrantes peruanos en Chile: un proceso de integración desde el hogar”, *Polis. Revista Latinoamericana* 12.35, s.p., en línea: <http://journals.openedition.org/polis/9258> (09/01/2024).
- BOURDIEU, Pierre (1979) *La fotografía. Un arte intermedio*, México, Nueva Imagen.

- CARRILLO ESPINOSA, María Cristina (2008) "Foto de familia. Los usos privados de las fotografías entre familias transnacionales ecuatorianas. El caso de la migración hacia España", en Gioconda Herrera y Jacques Ramírez, coord., *América Latina migrante: estado, familias*, Quito, FLACSO, pp. 281-302.
- DA ORDEN, María Liliana (2004) "Fotografía e identidad familiar en la migración masiva a la Argentina", *Historia social* 48, pp. 3-25.
- ESCOBAR GARCÍA, Alexandra (2008) "Tras las huellas de las familias migrantes del cantón Cañar", en Gioconda Herrera y Jacques Ramírez, coord., *América Latina migrante: estado, familias*, Quito, FLACSO, pp. 243-258.
- GONZÁLEZ LUNA, Ana María (2014) "Exilio y búsqueda del padre en Fuga en mí menor de Sandra Lorenzano", *Otras modernidades*, número especial, pp. 17-34.
- MARTÍNEZ RUIZ, Diana Tamara (2013) "Los tejidos de una etnografía emocional de la migración: el caso de la vida familiar entre migrantes y no migrantes en localidades michoacanas en contexto transnacional", *Cimexus* 3.2, pp. 97-112.
- PERASSI, Emilia (2010) "Romanzo e migrazione. Appunti sul caso italo-argentino", en Maria Vittoria Calvi, Giovanna Mapelli e Milin Bonomi, eds., *Lingua, identità e immigrazione. Prospettive interdisciplinari*, Milán, Franco Angeli, pp. 209-219.
- (2012) "Scrittrici italiane ed emigrazione argentina", en Silvana Serafin, ed., *Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe*, *Oltreoceano* 6, pp. 97-107.
- PRIBILSKY, Jason (2004) "Aprendemos a convivir: Conjugal relations, Co-parenting, and Family Life Among Ecuadorian Transnational Migrants in New York City and the Ecuadorian Andes", *Global Network* 4, pp. 313-334.
- PRUNETTI, Alberto (2009) *Il fiore di Perón*, Roma, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri.
- (2011) "Viverla per raccontarla. Viaggi di un traduttore/scrittore di "cose argentine", *Il lavoro culturale*, 10/02/2011, en línea: [https://www.lavoroculturale.org/viverla-per-raccontarlaviaggi-di-un-traduttorescrittore-di-cose-argentine/alberto-prunetti/2011\(02/01/2023\)](https://www.lavoroculturale.org/viverla-per-raccontarlaviaggi-di-un-traduttorescrittore-di-cose-argentine/alberto-prunetti/2011(02/01/2023)).
- RAPOSO, Julia (1998) *Retratos Fotográficos: um espaço mítico no ambiente familiar*, São Paulo, Dissertação de Mestrado, PUC.
- REGAZZONI, Susanna (2012) "La diáspora de los italianos en el viaje a Argentina: *El mar que nos trajo de Griselda Gambaro*", *Rassegna Iberistica* 97, pp. 91-102.
- ROSE, Gillian (2003) "Family Photographs and Domestic Spacings: A Case Study", *Transactions of the Institute of British Geographers* 28.1, pp. 5-18.
- SCARABELLI, Laura (2016) "El mar que nos trajo de Griselda Gambaro: una lectura transgeneracional", *Gramma* XXVII.56, pp. 137-150.
- SCARPIM Fábio Augusto (2021) "Entre a família e a comunidade: uma análise comparativa das sociabilidades de imigrantes e descendentes de italianos e poloneses por meio da fotografia de grupo no Paraná, Brasil", *Artelogie* 16, en línea: [https://journals.openedition.org/artelogie/9450\(03/07/2023\)](https://journals.openedition.org/artelogie/9450(03/07/2023)).
- SONTAG, Susan (2010) *Sobre la fotografía*, Barcelona, Debolsillo Contemporánea.

SORENSEN, Ninna (2008) "La familia transnacional de latinoamericanos/as en Europa" en Gioconda Herrera y Jacques Ramírez, coord., *América Latina migrante: estado, familias*, Quito, FLACSO, pp. 259-279.

SOULAGES, François (2016) "Geoestética de idas-vueltas (a modo de introducción)", *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* 59, pp. 23-44.



Gorras grébanas, cuchillos gauchos: atuendo y símbolos de la identidad nacional en *Hacer la América* de Pedro Orgambide

ALFONSINA LÓPEZ
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Como señala Hallbwachs (citado por Perassi y Reati, 2020: 259), el ambiente de lo físico permite, a partir del anclaje material en la corriente del tiempo, la aprehensión del pasado y la creación de imágenes que (se) forman (en) la memoria colectiva. En *Hacer la América* de Pedro Orgambide [1984], la fisicalidad de la vestimenta permite reconstruir la experiencia de los inmigrantes italianos que desembarcan en Buenos Aires y la creación de identidades individuales y colectivas. Mediante objetos del atuendo que marcan la extranjería —la gorra del inmigrante— o el acervo de una cultura criolla en retroceso (el cuchillo), se retrata el surgimiento de ser(es) nacional(es) mixtos desde la frontera con el otro, a partir de tres formas de interactuar con la alteridad: 1) el disfraz como forma de apropiación; 2) el intercambio, que rompe las fronteras entre identidades vistas en pie de igualdad, y 3) la unión con fines performativos de reivindicación colectiva. En este trabajo, analizaremos cómo los atuendos en esta obra manifiestan la generación de la identidad argentina en contacto con la migración y de qué modo permiten re-construir las marcas polifónicas de la fundación nacional ante el contexto post-dictatorial en que se publicó la novela.

Palabras clave: *Hacer la América*, inmigración italiana, identidad argentina, atuendo, memoria colectiva.

Abstract

Hallbwachs (Perassi and Reati, 2020: 59) says that the physical environment allows apprehension of the past through material anchoring in time, as well as the emergence of images which *create and are created by* collective memory. In *Hacer la América*, a novel by Pedro Orgambide [1984], the physicality of clothing reconstructs the experience of Italian immigrants who arrive in Buenos Aires and the individual and collective identities they create. Through clothing that indicates foreign origin —such as the immigrant's cap— or the heritage of a fading *criollo* culture (the *gaucho* knife), the novel recreates the origination of a mixed national subject who is born in the frontier with the Other and employs three ways to interact with it: 1) costume, as a method of appropriation; 2) interchange, which breaks frontiers between identities and puts them in the same level, and 3) unity, as a way of collective empowering through performative exhibition. In this work, we will analyze how this book uses clothing to portray the generation of Argentinian identity in contact with migratory culture and how clothes reconstruct the polyphonic marks of Argentina's foundation, in opposition to the postdictatorial context in which the book was first published.

Keywords: literature of migration, Italians in Argentina, objects, photography, literature and emotions.



1. OBJETOS DE LA NUEVA FICCIÓN HISTÓRICA ARGENTINA: ENTRE EL PASADO DICTATORIAL Y LA APERTURA AL FUTURO

En su presentación al dossier *Cosas, objetos, artefactos. Memorias materiales de la violencia en América Latina* (2020), Emilia Perassi y Fernando Reati definen los ‘objetos’ como aquellos elementos cotidianos que (aunque puedan parecer triviales) guardan una determinada memoria del pasado (258). El objeto, como contenedor físico de una temporalidad pasada, se vuelve así parte significativa de la historia: un sitio donde la cultura material deja de lado su mera función utilitaria y adquiere el carácter de construcción del pasado y re-construcción de las subjetividades. Como fisicalización del recuerdo, los objetos se tornan “producto [...] y productores de memoria”, evidencia de lo ocurrido y posibilidad de recrearlo, “sostén” que remite a procesos contextuales y experiencias de vida (Perassi y Reati, 2020: 258.): en otras palabras, son la evidencia material de una “topografía de la memoria” que, como indica Maurice Halbwachs, se plasma en el acto temporal de recordar, así como en el plano espacial (Perassi y Reati, 2020: 259). Al imprimirse en la cosa, el recuerdo se reactiva y reactualiza en y gracias a estos objetos específicos, dentro de los marcos sociales donde se formula toda memoria individual (Perassi y Reati, 2020: 259). El rescate del pasado, por lo tanto, se emprende a partir de su preservación en un espacio físico que actúa como anclaje, donde la memoria colectiva modifica y es modificada por las imágenes mnemónicas que esta asociación genera: a partir de los restos materiales, es posible reconstruir tanto la experiencia individual como las redes memorísticas de la comunidad.

Por lo tanto, los objetos trascienden la lógica del uso, dentro del sistema capitalista de producción y consumo en masa, y adquieren “valor de intercambio simbólico” (Basile, 2020: 320321), un capital que se ve aumentado en situaciones de represión o violencia: al articular los hechos traumáticos y las subjetividades postraumáticas con el tiempo presente y la elaboración de nuevas memorias, se vuelven “refugios emocionales”, donde la destrucción del ser individual y colectivo se contrarresta a través de la ligazón material con el pasado. Este análisis es planteado por Basile (2020) a partir del papel que los objetos conforman en el marco del llamado Proceso de Reorganización Nacional – el último golpe militar del siglo XX en Argentina, iniciador de una dictadura que, desde 1976 a 1983, torturó y desapareció a treinta mil personas, en su mayoría opositores políticos: ante un contexto político y social que violenta las identidades, los objetos se erigen como puntos de afianzamiento en la historia que permiten verificar lo sucedido, iniciar diálogos e interpretaciones, reconstruir escenarios posibles y “actuar en las políticas de la memoria” (Basile, 2020: 346), sobre todo pensando en los hijos de desaparecidos. Es decir, a partir del anclaje que propone la “cosa” – como recuerdo de la identidad desaparecida, como reclamo político, como llamado de atención en el presente y proyección hacia el futuro – se puede iniciar una “recomposición” de los sujetos (Scarabelli, 2020: 351), re-crear la identidad y la transmisión generacional de recuerdos que estas cosas invocan. Los objetos se vuelven símbolos de identidad(es) individuales y dirigidas hacia el otro (personales y colectivas) para la reconstrucción en un período experiencial que, como indica Beatriz Sarlo (1987), se había fragmentado por la ruptura histórico-temporal del terrorismo de Estado, la obturación represiva de los vínculos entre sectores sociales, la clausura de la circulación de discursos y los canales de transmisión experiencial de la memoria colectiva (Beatriz Sarlo, 1987: 31-32). De este modo, el objeto reinicia un contacto interrumpido por el corte de la sociabilidad, la vida previa, la identidad y los núcleos sociales y de estatus: para los detenidos-desaparecidos, así como para el conjunto de la sociedad, estos elementos físicos se vuelven claves para reconstruir una resistencia a partir de su “metonimia reparadora”, poner en escena el imperativo de no olvidar y la voluntad de reparar el tejido social (Tello, 2012: 145),

Esta labor, asumida por objetos personales de los desaparecidos – como enumera Basile (2020), fotografías, diarios, documentos de identidad, álbumes musicales y ropa que muestran la moda contracultural de la época (Basile, 2020: 325) – fue también asumida por la literatura

(o, desde nuestra perspectiva de análisis, por el objeto-libro como producto cultural en un marco de invocaciones memorísticas). Frente al discurso monológico y la pre-discursividad totalizante que impuso la “cultura del miedo” (Sarlo, 1987: 32; 36), la literatura argentina de posdictadura asumió un rol simbólico de restauración de la diferencia y la heterogeneidad suprimida; una pluralidad que discute las verdades indiscutibles e inapelables, la coacción disciplinaria, la identificación verticalista de Patria y Orden frente al enemigo extranjero, patológico, amoral, que debía pagar con la muerte la exclusión del campo del “nosotros” (Sarlo, 1987: 37). A partir del discurso artístico, se asume la posibilidad de re-crear un marco de dialogismo y una historia multidireccional con el otro, generar formas nuevas de memoria donde la clave del ser argentino se revela a partir de la exploración múltiple del pasado y la pregunta sobre la identidad. Es decir, el libro como objeto se vuelve reconstructor de memoria que puede asumirse como parte y representación física de un proyecto (re)constructor de historias, identidades, prospectos, caminos (Sarlo, 1987: 40-41).

Este es el papel que asume el género de “nueva ficción histórica argentina” y específicamente la novela objeto de nuestro análisis: *Hacer la América* de Pedro Orgambide, segunda parte de la “trilogía de la memoria” escrita durante el exilio político del autor¹. Como “novela de la Argentina aluvional” (Sarlo, 1987: 50), la obra sigue la línea explorada en la literatura (pos)dictatorial, al cuestionar la noción del *ser* argentino mediante la peripecia de la inmigración a inicios del siglo XX, sus exclusiones identitarias y posibles alianzas. Al reconstruir la experiencia colectiva, cultural y política de esos extraños, se busca desarmar las categorías maniqueas de yo/Otro, exhibir las fisuras en la construcción del pasado histórico y proyectar esta anticipación hacia las fracturas del presente. Como afirma Jorge Bracamonte (2016) a propósito de *Río de las congojas* de Libertad Demitrópulos — otra novela histórica publicada en este período —, el lector accede “de modo cuestionador al pasado lejano” (Bracamonte, 2016: 138) y, desde personajes “ubicados en los márgenes de la crónica histórica” (Bracamonte, 2016: 139), busca polemizar los grandes relatos oficiales mediante las voces de los “vencidos” (Bracamonte, 2016: 139). De este modo, la reconstrucción del período se hace de manera alterna y se re-discursiviza la genealogía histórico-cultural argentina, a partir de la complejidad de la(s) historia(s) y las contrahegemonías: se busca cuestionar quién cuenta la historia, cómo contarla, quién está autorizado para hablar, para generar una memoria desde lo colectivo; una “disciplina de la memoria experimentada, reconstruida y reimaginada individualmente, y reinsertada en el cuerpo social” contemporáneo (Morello-Frosch, 1997: 187). A partir del retorno a un momento fundacional, se invoca una coherencia social, un patrimonio simbólico, un sentido de continuidad y pertenencia a un grupo dado y una identidad, con el fin de comprender la dinámica del presente y — desde lo individual — propiciar nuevas formas de interpretar el mundo, mantener viva la memoria y generar “espacios discursivos y sociales” renovados (Morello-Frosch, 1997: 206).

Con estas consideraciones, analizaremos la obra desde la lógica de los objetos que, a partir de su aparición en el entramado textual, construyen un espacio de ligazón con el pasado colectivo, una muestra de la recurrencia de las identidades (personales, colectivas) y un punto de anclaje para la reconstrucción intra y extratextual de una colectividad dislocada, a partir de

¹ *Hacer la América* es la segunda parte de la saga, precedida por *El arrabal del mundo* (1983) y seguida por *Pura memoria* (1985). El autor realiza un seguimiento de sus propios orígenes y de la historia nacional desde sus momentos fundantes: *El arrabal del mundo* cubre hitos del virreinato colonial (como las invasiones inglesas y la institución del país como unidad independiente) a partir de la experiencia de gauchos, mestizos y otras identidades subalternas a la institución imperial y patricia. Del mismo modo, *Pura memoria* abarca hechos de la historia más reciente (como el peronismo) y culmina en el bombardeo de Plaza de Mayo (1955), antecedente inmediato de la Revolución Libertadora. El uso desmarcado de estos hitos de la historiografía oficial y la presencia constante de la división elite homogénea-represiva/sector heterogéneopopular refuerza la interpretación que realizamos en este análisis.

diversos procesos plasmados en la fisicalidad (el disfraz, el intercambio o la unión). Y veremos cómo este proceso, enmarcado diegéticamente en la década del Centenario como culminación del proyecto liberal — aunque con claras proyecciones a la represión dictatorial —, permite construir desde la ropa, la moda y los objetos del atuendo (la gorra o el cuchillo) determinados espacios de resistencia y de conformación de una identidad nacional alternativa a los proyectos homogeneizantes de las elites.

2. CENTENARIO, ALUVIÓN MIGRATORIO, CONTINUIDADES Y RUPTURAS DE LOS OBJETOS DE LA MEMORIA

Antes de empezar con el análisis de la novela, realizaremos un breve resumen histórico del período que rodea al Centenario de 1910: una etapa que, a grandes rasgos, abarca desde el pronunciamiento de la “generación del 80” en el siglo XIX hasta 1930; que se corresponde con la unificación territorialjurídica del país y el surgimiento del Estado argentino como entidad moderna. La desaparición de las últimas trazas coloniales de una Buenos Aires cosmopolita, los avances tecnológicos (Romano, 2004: 429) y la configuración del aparato agroexportador en un marco de competitividad global llevaron al liderazgo a una clase terrateniente oligárquica que asumió los emblemas de “orden y [...] progreso” (Onega, 1965: 16), proyecto liberal y positivismo como bandera política. En este período, se desarrollan los masivos procesos migratorios provenientes de Europa: un movimiento aluvional que cuestionó, desde las bases demográficas de la nación surgente, las nociones instituidas del “ser argentino” y conllevó a un creciente conflicto con las elites. Los migrantes, vistos en un inicio en su “propósito civilizador” (Ainsa, 2000: web), pasaron rápidamente a ser descritos como la antesala de una degeneración estructural y biológica del país: utilizando argumentos higienistas, darwinistas y cientificistas, las clases patricias-criollas enfatizaron el riesgo que suponían los “advenedizos” — en su mayoría analfabetos, provenientes de sociedades rurales como Italia y España y que profesaban ideologías radicales como el socialismo o el anarquismo — para la identidad y salud del cuerpo de la nación. Construyeron, en este sentido, una alteridad estereotípica hacia un sujeto monstruoso, patológico, embrutecido, que “infecta” el orden social constituido (Nouzeilles, 2000: 79-81); un planteo xenofóbico y excluyente de identidades que se correspondió (sobre todo en la esfera cultural) con una “revalorización del campo y de sus habitantes” típicos (Onega, 1965: 14): es decir, la elevación elegíaca y nostálgica de una versión idealizada de la Argentina criolla-colonial (Ainsa, 2000: web), sus tradiciones y sujetos — el gaucho, el mestizo — que habían sido desplazados por el mismo impulso de modernización económica que preconizaban estos sectores de elite.

Entonces, la Argentina moderna se conforma históricamente en este espacio caótico, signado por las represiones y las divisiones discriminatorias y tajantes (“dentro” y “fuera”, “sano” y “enfermo”, “propio” y “extraño”, “criollo” y “extranjero”). Un proyecto histórico que (como afirma Heredia citado por Rezzónico) se dio a partir de la generación de un “monstruario” destinado a colocar al sujeto alteritario al proyecto oficial “en el espectro de lo no humano” (2021: 48). A su vez, se llevó adelante una operación discursiva de ensalzamiento de las nociones de Patria y Libertad, que enlazó a las clases altas del Centenario con los revolucionarios de Mayo y la línea mitrista surgida tras la batalla de Caseros:

La línea de continuidad Mayo-Caseros intentaría revitalizarse en el Centenario frente a la amenaza de esas ideologías practicadas por los inmigrantes (y luego con sus hijos a través del yrigoyenismo) [...] Mayo se constituía en el origen de la Patria, y Caseros en la organización de la Nación. (Heredia citado por Rezzónico, 2021: 48)

Se gesta así la simbología histórica de una clase dirigente que debía, con su liderazgo, mantener intacto el curso de la nación ante un populacho peligroso y amenazante (rosista,

radical, posteriormente peronista) para el orden conservador-liberal. Este hilo ideológico, mantenido a lo largo de todo el siglo XX, daría la justificación para deponer al presidente Hipólito Yrigoyen en 1930, para la llamada “Revolución Libertadora” antiperonista (1955) y para el golpe de 1976, que dio origen al llamado Proceso de Reorganización Nacional.

Es decir, la Nación argentina moderna, desde el discurso de los sectores hegemónicos, se define identitariamente a partir de los puntos de referencia y anclaje de la derrota de Rosas, el surgimiento del Estado moderno con la generación del 80 y su proyecto socio-económico centrado en “civilización [...] progreso y técnica”, además de la inserción en el mercado internacional (Rezzónico, 2021: 48). Este programa, despreciativo de la otredad local y americana –vista como obstáculo monstruoso e infecto a aniquilar–, es el sema histórico-político que sembró las bases para la interrupción de los procesos democráticos ajenos a los intereses de la oligarquía: en otras palabras, a partir de la base oligárquica-conservadora surge una deriva ideológica que concluirá en el terrorismo de Estado. Y es en este marco –tanto histórico-extratextual como narrativo-intratextual– de implantación de procesos históricos en el período del Centenario donde el objeto de la ropa adquiere una importancia capital: como indican López Rizzo y Miguez (2015: web), el establecimiento de la moda como tendencia en las urbes modernas implicó que la vestidura se volviera en sitio de “la *imagen y apariencia* como medio para *leer* a los individuos” (destacado de las autoras). Es decir, esta abandonó su mera función utilitaria y se volcó a formas de ostentación del estatus y la clase social, un espacio donde quedaban plasmadas las igualdades, desigualdades y heterogeneidades de la identidad: “el resultado de prácticas socialmente constituidas, pero puestas en vigor por el individuo [...] dentro de las limitaciones de una cultura y sus normas” (López Rizzo y Miguez, 2015: web). Por tanto, se establecieron formas de estamentar la sociedad a partir de diferenciaciones estancas y rígidas: los objetos del atuendo se tornaron en método de “fiscalización” de diferencias que, más allá del poderío económico, alcanzaban también los semas identitarios de conformación política, social, cultural y como parte de un proyecto de configuración colectiva que englobaba a toda la nación.

En este sentido, el atuendo en el período 1880-1930 pasa a conformar el entramado social, político, demográfico y cultural de un “ser vestido” que, al usar un determinado objeto, plasma los cambios de su(s) identidad(es) con respecto a cómo se muestra ante el “sujeto colectivo” o social, su conformidad o diferencia (López Rizzo y Miguez, 2015: web). Un aspecto que la sociedad disciplinante del Centenario instrumentalizó como forma de distinción para los polos de poder: a la estructura política (conservadora y personalista) se sumó la generación de “formas de *diferenciación*” de la elite y sus espacios de poder ante la “chusma ultramarina” que arribaba al puerto de Buenos Aires (López Rizzo y Miguez, 2015: web). A partir del uso del frac, la levita o el bastón para los hombres o los sombreros de plumas y los vestidos parisinos para las mujeres, la lucha de poder se materializó como modo de conservar y plasmar la identidad del grupo (López Rizzo y Miguez, 2015: web). Un proceso que se buscó simbolizar a partir del capital cultural sancionado por el referente europeo (Sepúlveda, 2022: web) –desde la visión de Europa como sitio de civilización, organización, progreso, democracia–, así como con una pretendida continuidad con la genealogía histórica (e incluso genética) de los revolucionarios de Mayo de 1810 y la “aldea colonial” de la Buenos Aires premigratoria. Es decir, en la ropa se plasmó el proyecto identitario de la clase política como parte de su proyecto nacional y, como indica Roldán (2015), también la fricción entre este modelo y la realidad del país:

[...] los atuendos del Centenario esquivaron la historia y las conjeturales raíces de la cultura nacional [...] prefirieron la sensibilidad europea con la que las elites y los visitantes se sentían más a gusto, el transporte y la cita de artefactos culturales del

Viejo Mundo formaron la configuraciones más visibles [...] la Argentina profunda [...] permaneció fuera del programa [...] la comparación con las potencias mundiales permitió soldar la identidad. (Roldán, 2015: 37)

Como anticipamos, el plano material adquiere connotaciones simbólicas y se configura en tanto parte de un sistema de delimitaciones y estratificaciones: la dicotomía fundante de estos reglamentos era la diferencia entre el “orden” (en los modales, en el cómo presentarse ante la sociedad) y el “desorden” con sus semas característicos (grosería, multitud migrante/popular, falta de higiene, etc.) y, en consecuencia, la correspondiente moral estandarizada “de estilos y usos” (Sepúlveda, 2022: web)². La cultura visual se volvió un modo de disciplinar el cuerpo, y el buen vestir, una marca de valor y prestigio legitimada por la autoridad externa, una representación del prejuicio codificado en la misma vestimenta. Desde esta perspectiva, podemos ampliar la definición de “atuendo” que brinda la Real Academia Española: “1) atavío, vestido, 2) aparato, ostentación” – a su vez, atavío puede definirse como objeto(s) de adorno, “compostura” o prenda que cubre el cuerpo. Los sentidos brindados abren el análisis individual al espacio colectivo, donde el uso de determinadas prendas y accesorios era el *locus* físico de una constelación social, cultural, grupal, simbólica: un espacio regido por cánones donde la mirada del otro era fundamental para manifestar el ajustamiento a convenios sociales. La ropa es el elemento que envuelve al cuerpo, que lo hace “presentable” y posibilita su inserción en un marco comunitario: es el sitio donde se juega y plasma la identidad, su inserción en la sociedad, la adaptación a las normas colectivas o, por el contrario, las des-adaptaciones, demarcaciones o resistencias identitarias. La moda y el vestir son herramientas que utilizan los cuerpos para comunicarse entre ellos y con la sociedad a la que pertenecen, dentro de un contexto donde “cada grupo social se apropia de una manera de vestirse como medio de expresión de clase social, estilo de vida y género” (López Rizzo y Miguez, 2015: web). En este sentido, utilizar un vestuario específico “da a conocer una identidad propia del individuo relacionado con su entorno [...] se puede confundir con el resto, ocultarse tras un disfraz para invisibilizarse o destacarse” (López Rizzo y Miguez, 2015: web); es decir, puede diferenciarse físicamente o integrarse en una colectividad y los procesos sociales que la configuran y atraviesan – entre ellos, los de la memoria.

De este modo, podemos ver cómo se va creando, en estas coordenadas sociopolíticas, un atuendo oficial de la clase alta – marcado por símbolos de estatus y emblemas de “progreso”, ornato y capital europeo – y un atuendo marginal, rural o migrante, signado todavía por lo utilitario: como indica la revisión de Viviana Iriart de fotografías de la época, los hombres usaban “ropas sencillas y holgadas” para el trabajo agrario, como el sombrero chambergo (2013: 17); prendas que sugieren “la huella del préstamo o la herencia familiar” (2013: 17); la pertenencia a una colectividad (por ejemplo, la boina o las alpargatas, traídas por los vascos) y el escaso costo de su producción y compra. Estas características se distancian de las ideas de elegancia, prolijidad y pulcritud que dominan la indumentaria de las clases medias y altas; en los atuendos de los inmigrantes y la población rural se impone la primacía del uso, contra un semantema central de la moderna sociedad capitalista como es “el acento puesto en el producto y no en el proceso de producción” lo que tiende a eliminar las marcas del trabajo (Iriart, 2013: 17-18) e inclinarse a estilizaciones exageradas.

² Solo es necesario ver las reglas referentes a los disfraces de Carnaval. Se prohibieron aquellos atuendos que “afectarán a las jerarquías o dignidades civiles, militares y/o eclesiásticas [...] el uso de vestimentas reputadas como «infamantes» [...] la exhibición de ciertas partes del cuerpo, genéricamente rotuladas como «inconvenientes» [...] [y] la hibridación de las categorías de clasificación de los géneros masculino y femenino” (Roldán, 2015: 225-226). De este modo, el vestido se torna “signo” perteneciente a “un código que establece valores relativos”, en un ambiente de limitaciones marcado por la fuerte deferencia al contexto de uso y a la persona habilitada para utilizar un determinado artículo (Roldán, 2015: 226).

[...] el uso del corsé, los vestidos de gasa y muselina, los sombreros con plumas, acentuaban la esbeltez como signo de distinción. En las mujeres del conventillo, por el contrario, percibimos cuerpos afectados por la producción, cubiertos por telas de entramado cerrado, durables, sin almidón, y de una holgura apropiada para el ejercicio de la fuerza laboral. (Iriart, 2013: 45)

Es en este espacio de demarcación, diferencia y “miserabilidad” expresada en lo físico donde la narrativa de Orgambide va a insertar –a partir de objetos de la vestimenta que desestabilizan las jerarquías y perspectivas fosilizadas– la pertenencia identitaria de los personajes y de la nación surgente. La obra, por tanto, se coloca en un marco histórico-político donde la problemática fijación de identidades y otredades en la vestimenta se vuelve clave para revisar hechos críticos de la historia argentina, deslegitimar las construcciones de la Historia, demostrar la pluralidad identitaria y la polifonía de lo cambiante desde la subalternidad.

3. ATUENDOS, DISFRACES, INTERCAMBIOS Y UNIONES: MEMORIA(S) DE LA VIOLENCIA Y RECONSTRUCCIONES POSIBLES

Como indica Emilia Perassi, podemos denominar objetos-testigo a aquellos que operan como “localizadores de subjetividades” (Perassi 2020: 262): el objeto testigo atestigua el presente, una configuración social y política que se materializa en lo sensible; es la muestra de una realidad personal-subjetiva y de una identidad que se quiere eliminar, suprimir, domesticar o expulsar. Como puesta en forma del espacio biográfico, a partir del enlace afectivo que invocan, estas “cosas” buscan generar formas nuevas de intercambio y unión con el presente: un sitio donde el contacto “haga hablar” al olvido, se torne en metonimia de la persistencia del sujeto y permita el reencuentro con el ser en los devenires personales, históricos y comunitarios. En *Hacer la América*, a partir de elementos que recurren en los atuendos de los personajes, se retrata un espacio de identidades en ebullición y cruce, donde el acto de (des)vestirse o intercambiar los objetos que “recubren el cuerpo” permite reconectar con los aspectos perdidos de la individualidad y sembrar el germen de una posible identidad nacional.

Entre el mosaico de personajes de diversas procedencias, edades, géneros y experiencias vitales que conforma el entramado coral de la novela –entre ellos, tres núcleos vitales de origen italiano, español y ruso-judío–, nos enfocaremos en dos personajes que llevan, en sus aspectos identitarios, la marca de una negación o amputación metonimizada en objetos que los caracterizan: Enzo Bertotti, migrante calabrés de 20 años que porta su gorra al bajar del barco en el puerto de Buenos Aires, y su padrino, el criollo Nemesio Medina, antiguo gaucho montonero que lleva un cuchillo como recuerdo de su vida anterior.

La obra puede verse, desde la perspectiva de Enzo, como un *Bildungsroman*, el relato de un aprendizaje o adaptación del extranjero a la realidad argentina, a partir de su contacto con un abanico extenso y complejo de personajes extranjeros y criollos-nativos. Enzo se “naturaliza” a su nuevo territorio (de forma política y cultural) y funda, a partir de la formación de una familia con una mujer criolla, la semilla de una identidad nacional mixta; un marco de crecimiento donde los elementos del atuendo actúan como objetos testigo de experiencias de vida. A lo largo de la obra, las vestiduras y accesorios son símbolos de identidades privativas que llevan la marca del desarraigo: la gorra del inmigrante porta, como indica su nombre, la marca del vacío y la no-pertenencia a ningún sitio, la lejanía de la tierra natal y la no-identificación con el espacio argentino; el cuchillo, por su parte, remite al universo simbólico de “una” vida (la de Nemesio) y como metáfora de la vida gaucha, que ha sido desplazada o apropiada como disfraz por las oligarquías dominantes. Son objetos que remiten –con su

presencia — a las ausencias del ser y marcan la exteriorización en una red compleja de significaciones identitarias; un espacio donde el intercambio, el acto de ponerse o sacarse los atuendos, vestirse o desvestirse del y con el otro, implica modificar la forma de presentarse ante el mundo y simboliza un proceso mayor de desestructuración y desestabilización del plan totalizante de configuración nacional.

La novela construye, desde las primeras páginas, un marco de identidades estancas, jerárquicas y compartimentalizadas, donde la vestimenta actúa como indicador de la pertenencia a uno u otro grupo a partir de rasgos estereotípicos. Esto puede verse en la presentación de Enzo y Nemesio, dos personalidades arquetípicas reflejadas en las minuciosas descripciones de sus atuendos. Nemesio es un gaucho desplazado, que ha debido adaptarse forzosamente a la realidad moderna y cambiar de ropa (y por tanto de “ser”) para acostumbrarse a la ciudad:

Supo, antes que nadie, que era un forastero [...] La Tierra Adentro ya no era su patria; ahora se la repartían los estancieros, los comerciantes, los mercachifles y los hombres que se disfrazaban de gaucho para el 9 de julio. Fue entonces cuando abandonó su chiripá, su rastra lujosa de monedas, el rebenque, el apero, y hasta la bombacha de ojo de perdiz que le había comprado a un turco en Chacabuco. Prefirió cambiar de piel, como las serpientes, aunque en el fondo, en el caracú, como él decía, se le agitara el montonero de una última patriada contra Buenos Aires. No quería que se lo recordaran, por pudor, o acaso porque no se sentía tan hombre para defender al que había sido [...] aunque los Winchester vencieran a las tacuaras, aunque ser gaucho era casi una ofensa. (Orgambide, 1984: 26)

El abandono de las prendas tradicionales marca una ruptura forzada con una identidad dejada atrás por efecto del “progreso” y del sector dominante, que posee la hegemonía económica y social y ocupa espacios e identidades al “asumirse” con las vestimentas del grupo social desplazado. En este sentido, la ya mencionada categoría del disfraz se convierte en una forma específica de interactuar con el otro, un elemento fundamental en el uso jerarquizado de la vestimenta por parte de estos agentes sociales: el acto de disfrazarse es una simulación de desplazamiento identitario, un “movimiento falso” que distingue entre apariencia e identidad a partir del uso del objeto-atuendo. Los sectores patricios asumen la imagen superficial del otro, la fachada o aspecto de los sectores populares, pero no con el fin de demostrar unidad o simpatía con su devenir social y sus reclamos como grupo, sino para pretender la legitimación de un conjunto de valores externos a este grupo: una identidad criolla rígida, monolítica, “desde arriba”, centrada en la defensa del progreso, el referente europeo, la estratificación social, entre otros. Al utilizar prendas que están siendo abandonadas por el uso popular (debido al desplazamiento económico-político del gaucho y el estigma que acarrear), la oligarquía se apropia de un capital simbólico que pierde su estatus de alteridad, su marca identitaria de resistencia, y se diluye en lo elegíaco y la evocación para fines distintivos de la clase dominante. Se trata, por tanto, de una interacción establecida sobre la base del dominio, de la subordinación del otro al que se le arrebatan (económica o semánticamente) sus elementos distintivos; una relación donde uno de los polos tiene todo el poder de significar y el otro es significado por el ser ajeno-hegemónico o directamente se encuentra ausente.

En este sentido, como afirma Migliaccio, el disfraz asume el papel de desinformar a partir de la comunicación vestimentaria y se vuelve manifestación de un simulacro identitario:

[...] como analiza Baudrillard, la simulación no corresponde a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad [...] Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene: uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia [...] la simulación parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor,

parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia. (Migliaccio, 2010: 330-331)

El referente del gaucho como agente popular, colectivo, grupal, ha sido desaparecido y negado por las elites: al no existir un referente con una serie de pretensiones y reivindicaciones colectivas, la identidad se convierte en una serie de cosas desprovistas de su significación, que son utilizadas para reivindicar una serie de valores ajenos o contradictorios hacia quienes utilizaban el atuendo en primer lugar (una clase rural, rebelde). Y este grupo subalterno, del mismo modo, representa la otra cara de este simulacro, la disimulación: Nemesio debe dejar sus prendas como objetos significantes de la identidad gaucha, para que estas sean “blanqueadas” en la semántica vacía de la oligarquía. Debe disimular su identidad y origen, la “ofensa de ser un gaucho”, con el fin de ser admitido en las nuevas jerarquías sociales y urbanas que se establecen tras la modernización del Estado.

Sin embargo, Orgambide opera, a partir de este personaje, un principio de modificación o reinterpretación de la Historia oficial: el cambio no implica, a lo largo del desarrollo de la novela, el pleno abandono de la identidad montonera o alterna. Nemesio, ser propio de esa “Argentina profunda” que se quiere ocultar, resurge en objetos físicos que recuerdan el pasado y lo retrotraen al hombre que fue. Aunque la modernización (representada por los fusiles Winchester) venza a la identidad desplazada, la resistencia sigue erigiéndose desde el interior y se plasma en su relación de padrinazgo con Enzo y la forma en que le enseña a “convertirse en criollo”, en un entorno donde surge la noción fundamental del intercambio de objetos.

El concepto de disfraz como suplantación de una identidad escindida de su espacio, huérfana o negada, un movimiento vertical “hacia abajo” en relación con determinados objetos identitarios y políticos, entra en contradicción con este movimiento identitario “desde (y con los de) abajo”, que podemos establecer a partir de la definición de “intercambio” que brinda la RAE: “Reciprocidad e igualdad de consideraciones y servicios entre entidades o corporaciones análogas de diversos países o del mismo país” –del mismo modo “Intercambiar”: “Hacer cambio recíproco de una cosa o persona por otro u otras”. Las interacciones entre clases subalternas/otredades están marcadas, ya desde la definición misma del término, por la mutualidad de servicios dados y recibidos, la extranjería de personas y objetos que se desplazan de un espacio a otro, el cruce de fronteras (territoriales y simbólicas), el diálogo bilateral y equitativo, la igualdad de términos entre identidades diversas que no se cancelan unas a otras en el vacío de los significantes, sino que se expresan en simultaneidad para concretar un espacio mixto, fronterizo, mestizo. Crean, por tanto, una identidad en hibridez, materializada en el trueque recíproco de objetos del atuendo que, por ejemplo, entran en juego cuando Enzo es presentado ante la sociedad argentina, en un fragmento que reproduciremos por completo:

Noche de mozos de alpargata y mujeres de mirada insolente y cuchillo en la media. Salen las chindas de los ranchos y los soldados del Regimiento del Retiro. Noche de mayores y de músicos y pordioseros del Bajo. Caminan los inmigrantes, cautelosos entre las hembras de la Calle del Pecado, las lavanderas, las sirvientas, las pupilas del quilombo. Una, nada más, con sombrero de plumas, conversa con los compadres de Puente Alsina. Noche de saltimbanquis de circo y guitarreros y negros de candombe, mulatas de Banguela y canfinfleros del Barrio de las Ranas. Noche de payadores y frontones y patios de milonga. Se abren de una vez los laberintos para Enzo Bertotti que va detrás de su padrino y entra en la ciudad por las orillas de la música, los bailes y las romerías [...] Anda Nemesio vestido de saco negro, pantalón fantasía, pañuelo al cuello, chambergo y alpargata. El otro, Enzo, derecho sobre los botines Patria, con su traje ajustado y la gorra de inmigrante [...] Baila, muy serio, medio agachado como le dijo su padrino, la mano firme en la cintura, casi en la cadera,

pudiéndola. “Vos parecés de aquí, gringo. ¡Si serás compadre!”. (Orgambide, 1984: 21)

En este pasaje se revela, de forma explícita, el universo simbólico de toda la novela; un territorio argentino marcado por la mixtura de toda clase, donde el aprendizaje (la entrada en la ciudad) se da a partir de la frontera y una adaptación con el otro transparentada en el atuendo. Ante la mezcla heterogénea de etnias, procedencias económicas y sociales en un marco — la milonga — que los integra y confunde sus procedencias en un todo común, la vestimenta marca identidades y la forma en que pueden trascender lo delimitado: la presencia fronteriza del cuchillo — que aparece portado tanto por hombres como por mujeres —, las ropas tradicionales-gauchas de Nemesio y la mixtura con lo extranjero (las alpargatas) así como la mezcla del mismo Enzo, que plasma su adaptación y proceso de “transculturación” (Rivera, 1980: 223) en el intercambio de prendas que le permiten “parecer criollo” o “compadre-gaucha” (con su gorra de inmigrante y los botines Patria, de factura nacional). Hay pocos sombreros de plumas, una prenda identificada con los turistas, la lengua extranjera, la primera clase de los buques y la zona residencial-burguesa de la ciudad; es decir, se trata de un ambiente característicamente popular, donde la clase alta — autodenominada monóticamente como criolla frente al otro gaucha, negro, indio, el “populacho” o “pobrerío” — conforma un elemento tercero, lejano e indivisible. Las fronteras sociales y nacionales estancas impuestas desde el discurso hegemónico (nativo/extranjero) se disuelven en el parecer entre subalternos, el aprendizaje, la capacidad de imitar, ser como los otros y formar nuevas alianzas y vínculos de unidad con esa tierra en la que se ha desembarcado: en el baile, Enzo conoce a su futura esposa, Magdalena, madre de un hijo que aunará la doble identidad italiana y argentina.

A su vez, vemos en este fragmento cómo uno de los primeros planos o índices en que se juega la distinción social es en el sombrero, accesorio típico de la vestimenta masculina y femenina de la Argentina de principios de siglo XX. La gorra de inmigrante de Enzo (genéricamente denominada como categoría excluyente) crea un contraste con las descripciones del vestuario criollo — el chambergo y los pañuelos, marcas tradicionales de la “Argentina profunda” — que se proyecta, a su vez, hacia un tercero: la figura del patricio, que aparece con marcas particulares de vestimenta y utensilios — el rifle Winchester o máuser como símbolo de avance técnico y progreso; el sable, el bastón y la galera como semas que conectan con la vestimenta arquetípica de la Revolución de Mayo y las luchas por la independencia, que constituyen la imagen proyectiva del legado histórico oligárquico. La gorra y la vestimenta gaucha, como símbolos populares, constituyen desde su misma presencia un distintivo identitario que los separa con el migrante y ante el tercero externo (el auténtico otro no argentino) que denomina a ambos como espacio de la otredad, lo no-higiénico, el pasado o el anti-progreso. En este sentido, el acto de ponerse o sacarse el sombrero — como gesto universal de respeto — constituye un acto de “ponerse o sacarse la identidad”:

Se despertó al oír a Enzo que llegaba borracho, la gorra sobre los ojos. Enzo se bamboleaba en medio del rancho y cantaba en su lengua y trataba de explicar, en italiano y en criollo, la danza de Lulú en la maquinita del Paseo de Julio.
— ¡Una belleza, padrino, propio la belleza! (Orgambide, 1984: 31-32)

Cuando Enzo lleva puesta su gorra no solo habla en su lengua, sino que realiza una mezcla entre italiano y español (o criollo), para definir el concepto de una belleza que es propia, se ubica en el espacio de Argentina y puede comunicar a su padrino. Y, asimismo, el único momento en que Enzo se quita la gorra es cuando comparece ante “el doctor” — un caudillo electoral que “arrea” migrantes analfabetos para obtener votos — con el fin de que, a cambio de ayuda política, este arregle sus papeles y le confiera la ciudadanía argentina:

Al llegar a la pieza del fondo, ve a un hombre de traje y bigote negro, con la chalina sobre los hombros, detrás de un escritorio. El compadre murmura algo en la oreja del caudillo y el hombre sonrío, levanta una mano [...] – ¡Pasá, Bertotti, estás en tu casa!

Enzo se saca la gorra.

– ¿Cómo te trata la Argentina, che?

– Bien, doctor, muy bien.

– Así me gusta, que seas agradecido [...] Me han dicho que ya te has acriollado, que sos buen carrero y que te gusta la milonga [...] Yo te voy a conseguir los papeles de argentino, porque ya lo sos para nosotros.

– Gracias, doctor.

– ¡Gracias hacen los monos, che! Y ahora escuchame bien, Bertotti: no te metás en líos, no andés oyendo a esos bolaceros que hablan de huelgas y de anarquismo y otras porquerías. ¿Me entendiste bien? [...] Te lo digo clarito para que no se te olvide: no tengo nada contra los extranjeros decentes como vos. Pero tenés que saber, Bertotti, que aquí existe la Ley de Residencia [...] si te portás mal, te mandamos a la mierda. ¿Está claro? [...] Portate bien. (Orgambide, 1984: 41-42)




En un contexto de diferencia en el estatus y por tanto en el vestir (“un hombre de traje”), el acto de quitarse la gorra trasciende la mera reproducción de un hábito de deferencia y muestra – al plasmar físicamente una relación de jerarquía que también se expresa en el uso de los vocativos – la subordinación identitaria. Al buscar por este medio el “ser argentino”, Enzo debe encauzarse en una serie de valores que determinan la negación de su raíz migrante: el agradecimiento, el trabajo, la falta de cualquier tipo de reclamo hacia la explotación laboral, el portarse bien, ser un “extranjero decente”³. En caso de no hacerlo, quedará afuera, excluido del modelo de ciudadano argentino que propone la clase alta-oligárquica – tanto social como territorialmente por la Ley de Residencia –; un extraño factible de ser desplazado, como los gauchos de la montonera de Nemesio. El ser argentino, desde la perspectiva hegemónica, se construye por tanto desde los semas ideológicos de sumisión, respeto, aceptación de las condiciones materiales, falta de resistencia; quitarse la gorra, su compañera de viaje y el objeto-testigo de su pasado migratorio, es la plasmación material de este campo ideológico y constituye una instancia más del disfraz y la simulación⁴. Enzo debe “acriollarse”, quitarse su ropa alterna, disimular su procedencia con el fin de ser legítimamente argentino, del mismo modo que el doctor utiliza (junto con el traje, plasmación física y formal de su poder) una chalina – parte del atuendo gaucho – y se rodea de compadritos. Otra vez nos encontramos frente a un caso de vaciamiento simbólico y apropiación identitaria de las prendas de un otro

³ Para Thorstein Veblen, el motivo de uso de la moda se corresponde con la adaptación a los cánones aceptados en relación con la clase, el estatus social y el empleo “decoroso” del tiempo y el esfuerzo: “el hombre normalmente constituido se ve ayudado y sostenido por su propio respeto por las «apariencias decentes» y la exención de «trabajos serviles». Una desviación forzosa de su patrón [...] en lo accesorio de la vida como en la clase y alcance de su actividad, se siente como un desprecio de su dignidad humana” (Migliaccio, 2013: 198). En este caso, resalta cómo el decoro en el atuendo del migrante ante la presencia de la autoridad (en sacarse el sombrero) se condice con la plena asunción de la falta de reclamos laborales. Es decir, el plan oligárquico actúa a partir de un rebajamiento sistemático de la dignidad del otro a partir de unas reglamentaciones externas, centradas en los valores de las clases altas (respeto, recato, sumisión, deferencia, etc.).

⁴ Del mismo modo se utiliza el cigarro: Enzo empieza a fumar toscanos cuando se inserta en el campo laboral argentino y funda una jabonería con su socio Giovanni – lo que lo convierte en un ejemplo de adaptación no conflictiva, como patrón de varios empleados criollos –. El acto de fumar adquiere aquí una relevancia simbólica: para consumir estos cigarrillos, importados a Argentina desde su tierra natal, se debe desechar la bandera italiana que los envuelve.

al que se niega entidad legal, jurídica y colectiva, para forzarlo a una adaptación reflejada en las prácticas del vestir.

En este sentido, cobra importancia el momento en que aparece el cuchillo por primera vez: cuando Nemesio presenta a Enzo — al que rescató de un potrero en las afueras del Hotel de Inmigrantes — ante sus compañeros criollos. El cuchillo, objeto emblema de la identidad gaucha, actúa como prueba y verificación del vínculo padrino-ahijado que establecen los personajes y se construye como elemento que va más allá de su mero uso como utensilio o adorno y adquiere connotaciones de defensa y relación social:



[...] los carreros siguen con la broma y quieren ver al gringo en pedo y el muchacho parece divertirse aunque las figuras del corralón se hacen borrosas y las caras más grandes y los dientes amarillos del Chino y todos se ríen [...] “Sos maula. Chino, sos un hijo de puta”. Los hombres retroceden y cae un banquito y el Chino se ríe todavía. “No nos vamos a pelear por un gringo”, dice, pero desenvaina. Sin fintear, sin mirar casi, Nemesio le da filo en la mano. Cae el cuchillo del Chino. Los otros callan, sin saber a quién alentar, a quién dar la razón que siempre es del más fuerte. “No sos hombre para mí, Chino, y vos lo sabés”. (Orgambide, 1984: 16)

El gringo aparece caracterizado por el grupo como un factor de burla, algo que es inferior o que vale menos que el grupo de criollos (“No nos vamos a pelear por un gringo”); una postura ante la cual el cuchillo funciona como un elemento de defensa del otro y, a la vez, de re-posicionamiento de identidades: a partir de su uso, el plano de inferioridad pasa de una identidad fija, fosilizada en rol del Otro — el gringo es menos que el criollo — a un campo de acción — es menos el que sale derrotado del combate. Una subversión que Nemesio remarca con sus observaciones finales: “El otro recoge su cuchillo con la mano tinta de sangre, lo envaina [...] «Los dos somos criollos ¿no?» «Sí — filosofa Nemesio — criollo es el caballo pero también su mierda»” (Orgambide, 1984: 16-17). Por lo tanto, la utilización de elementos del atuendo permite la fijación y des-binarización de jerarquías, la demarcación de identidades reificadas, la posibilidad — en la lucha, el intercambio combativo entre miembros de una misma clase y el intercambio amistoso del objeto que pasa de mano en mano entre clases distintas — de generar un nuevo campo de acciones: entre aquellos que se posicionan contra el otro, lo deshumanizan y colocan en posición subordinada, y aquellos que apuntan al padrinazgo, la bienvenida, el afecto, la defensa y comprensión con un nuevo sujeto social que se puede comprender y “tomar partido por”, en detrimento de las normas y dinámicas excluyentes de su propio grupo. Esta separación de dos formas de ser criollo, una exclusiva y otra inclusiva, se plasma a partir de un objeto común y de un hito argumental: al incorporar a Enzo a su trabajo de carrero, Nemesio decide enseñarle a usar el cuchillo.

El criollo y el gringo son como el indio y el cristiano: buenos por su lao y malos en yunta. Pero si ponés atención, Enzo, si no andás haciendo el charabón entre el compadraje, a lo mejor salís de sonso. Pa empezar, vas a aprender a vistear. Poné la mano así, estos dos dedos juntos, como si fueran la hoja del cuchillo. Vos me vas a ir buscando. Tranquilo, así. No, no caminés como pato, carajo, así no se pelea. Medio agachado ¿ves? Como bailando el tango [...] los ojos fijos en el otro, que es maula, que te quiere matar, y vos medio agachado como puma, como un tigre [...] Dicen que desde que se inventó el revólver se acabaron los guapos. Puede ser. Pero entre los carreros se respeta al que maneja el cuchillo. Y si vas a andar conmigo en la milonga y los carros, puede ser que te sirva. Y no chupes pa hacerte el hombre [...] No seas sonso, no llorés, nadie nace sabiendo. (Orgambide, 1984: 19-20)

Como puede verse aquí, el aprendizaje del uso del cuchillo implica la entrada del inmigrante a un universo simbólico, social, moral y cultural de gran complejidad, un espacio

criollo-argentino donde debe comenzar a hacerse su lugar: para empezar, Nemesio reconoce la diferencia entre las identidades presentes (con la distinción entre criollos y gringos como, anteriormente, la diferencia fundamental era entre indios y cristianos) y el hecho de que no pueden estar juntas. Sin embargo, con el intercambio del arma —posteriormente se la regala a Enzo, que la lleva a su nuevo hogar con Magdalena y la conserva hasta el final de la historia— se están marcando, en un contexto de divisiones binarias, una entidad tercera: una identidad en contacto con lo nativo y lo extranjero a partir de dicha estrategia de reciprocidad. Otra vez aparece la identidad criolla como algo que puede aprenderse, que Enzo puede adquirir para “salir de sonso”, no sufrir más humillaciones y constituirse en parte de una masa colectiva ya preestablecida. Asimismo, este intercambio adaptativo reenvía a toda una serie de semas culturales relacionados con la identidad argentina: el uso del cuchillo es como un baile de tango, es el ataque de un puma o un tigre (animales campestres, símbolos comunes de los caudillos), es nexo con el pasado —específicamente anterior a los rifles, símbolo y arma de la policía de la ciudad de Buenos Aires—, es la puerta de entrada a una reacción emocional de temor de Enzo (“No llores”) y de afecto de Nemesio, una relación de cuidado que cimenta el vínculo padrino-ahijado. Es en esta constelación paradigmática donde el cuchillo adquiere su importancia como elemento de trueque y defensa, como elemento típico de las clases criollas, utilizado tanto por los gauchos y carreros remanentes como por los capataces, por los explotados tanto como por los explotadores. Es un utensilio de unión popular que desconcierta a los intelectuales marxistas y refleja la unidad particular del pueblo argentino:

Hermán trató de traducir lo mejor que pudo esa Historia que a veces avanzaba por el lado malo, traducir de algún modo el áspero encuentro de los gauchos con los Winchester, el ferrocarril, el Progreso que desvelaba a Tobler, las cabezas de los caudillos en las picas, la transformación de los saladeros en frigorífico, la llegada de los inmigrantes, los *gringos* [...] ¿Pero qué sabrá Tobler de los capataces compadritos, de faca en la cintura? ¿Cómo explicarle, a él y a los camaradas vieneses, la guapeza de aquellos que ellos llamarían desclasados en los días de huelga? [...] aquí los estancieros imitan los modales de los gauchos; los estancieros, sí, los mismos que viajan a París y dicen discursos en el Parlamento y escriben libros, buenos conversadores que votan la Ley de Residencia. (Orgambide, 1984: 87-88)

La vestimenta constituye entonces un elemento que marca la pertenencia nacional e incluso un posible simulacro de la identidad; en lugar de un espacio demarcador de identidades separadas y aisladas del resto, el adorno y la ropa son el sitio donde el ser deja de verse plasmado como un inmanente y pasa a ser sitio de posible ocultamiento, de cambio, de modificación fronteriza: como ya hemos visto, la clase hegemónica puede apropiarse simbólicamente de las marcas identitarias de las clases excluidas, sus modos de lucha, sus códigos morales, con el fin de dominarlas. Incluso el uso del cuchillo de Enzo se recorta contra un horizonte de cooptación e imposibilidad de resistencia: a partir de la inserción laboral de Medina, ese “otro mundo” va desapareciendo lentamente y el cuchillo se vuelve resto, remanente físico de una identidad que se esfuma como agente social en el contexto de cambio de siglo y pasa a ser solo la mera suma de sus objetos:

[...] se enganchó como carretero [...] Ya no quedaba nada del guerrero o muy poco: un gesto involuntario, la mano rápida para el cuchillo, una pobre dependencia que podía olvidar. Vio cómo los gringos ponían los rieles del ferrocarril arriba de los durmientes, vio las locomotoras que cruzaban la noche entre retumbar de truenos y pitidos. (Orgambide, 1984: 165)

A su vez, el cuchillo puede volverse en símbolo de una reivindicación puramente simbólica: al perder su dimensión física y de defensa para convertirse un elemento de estatus entre los desplazados (los “bravos” o malevos asimilados a la clase de los carreros) el cuchillo pierde su función performativa y se torna en testigo de un violento proceso de negación y vaciamiento identitario. Cuando el cuchillo pierde su utilidad, su capacidad de reivindicación, las imposiciones de los poderosos sobre las identidades vaciadas se vuelven irreversibles: Enzo no puede usarlo para defender a Magdalena cuando esta es apresada, debe contentarse con pagar la fianza a la policía y, eventualmente, borrar las inscripciones compadres del costado de su carro — “«Y para qué me sirve que me enseñara a manejar el cuchillo, padrino, si no soy hombre para defender a una mujer?» [...] va juntando rabia, la impotencia que desmiente la altivez del letrero del carro, el cuchillo y la flor, inútiles ahora” (Orgambide, 1984: 56). Sin embargo, estas demarcaciones residuales, restos sin plasmación utilitaria, se ven revertidos a partir de dos momentos de reaparición de los objetos cooptados: la separación laboral del rol del inmigrante dócil (para Enzo) y la reivindicación de la identidad gaucha-bárbara en lo colectivo como sitio del reclamo popular (para Nemesio).

En el primer caso, se genera una situación de quiebre en el momento en que Enzo decide dejar de lado su empleo como patrón en la jabonería y dedicarse a la producción cinematográfica. Esta movida arriesgada — Enzo se convierte en un pionero del cine mundo en Argentina, en un momento en el que producir cine localmente es visto, sobre todo por Giovanni, como económicamente inviable — separa al migrante italiano de su rol como perpetuador del sema canónico de ser productivo y “portarse bien”, y lo lleva a terrenos desconocidos en el plano nacional: el arte popular, *locus* de intercambio entre artista y público, sitio de unión de dos formas de simbolizar el país (al representarlo en la pantalla y verlo “desde el suelo”), Como director de películas que tratan momentos clave para la configuración identitaria nacional (como las luchas entre unitarios y federales), Enzo empleará personalidades subversivas de origen migrante y criollo — el mismo Nemesio, la judía ucraniana Liuba Burtfichtz, el poeta socialista Ángel Bardi o El Oriental, exiliado político uruguayo que actúa como payador — y, a través del disfraz artístico que brinda el arte, dará la posibilidad de ver y “convertirse en el otro” en un marco popular de mezcla: “entró Nemesio con los disfraces de la Historia: ropas de mazorqueros, de unitarios” (Orgambide, 1984: 310). Es decir, abrirá la puerta para un conjunto de hibrideces y derivas identitarias que separan al simular y disimular de su rol verticalista de dominador-dominado y plantea la posibilidad de colocarse en el rol del otro, de comprenderlo, interpretar sus reclamos, sus dramas, sus batallas y conflictos y el papel que estos implican para la configuración nacional que se está gestando. Y este proceso se realiza a partir de una subversión del rol del disfraz y los atuendos que, aunque utilizados por “los otros”, no son vaciados de su significación, sino que permiten actuarla, asumirla, intercambiarla en un marco de mutua comprensión.

Este momento de ruptura de Enzo con la perspectiva que lo ayudó a integrarse a la sociedad y “hacer la América” a costa de su identidad se marca, una vez más, por la irrupción del objeto de la gorra: cuando Enzo recibe la invitación a asociarse y realizar cine por parte de un inmigrante indecente (un judío ruso, hijo de revolucionarios exiliados) este lo confunde con un malevo pago, uno de los compadritos que se hallan al servicio de la maquinaria política de reclutamiento de votos — “cuando entraste, creí que eras un tira [...] Tenías algo de malevo con la gorra echada sobre los ojos, un compadrito bien vestido, un cana de lujo del Departamento” (Orgambide, 1984: 309) —. Por el contrario, en el momento en que Enzo rompe la asociación con Giovanni y se independiza de su “rol aparente”, la gorra es reivindicada como perteneciente a un inmigrante; cuando deja de lado su desinterés por la política y toma una decisión que, si bien no es partidaria, marca un espacio de realización personal por fuera del plan del progreso, el objeto reencuentra su identidad:

Abrió y cerró los ojos y Enzo continuaba allí, sonriendo como un idiota, creyendo en ese cuento de América, labriego ignorante, loco —pensó Giovanni— dejar una fortuna por una maquinita del Paseo de Julio, una ilusión, idiota, idiota, vas a destrozar tu vida, pero Enzo seguía allí duro como un palo, la gorra sobre los ojos, exigiendo su parte del negocio. Giovanni le adivinó la certidumbre, la obstinación, esa fiebre de inmigrante para el oro o la dicha, el empecinamiento de labriego, de calabrés, de bruto, de compadrito de milonga [...] un momento no más, como despedirse de sus hermanos y su tierra, como tomar el barco [...] el que se embarca sigue una oscura certidumbre y mata lo que deja. (Orgambide, 1984: 206)

La decisión de Enzo lo coloca otra vez del lado del italiano, el labriego que decide cruzar el océano a pesar de la incertidumbre; lo acerca a su tierra natal de Calabria, pero también a los compadritos que ha conocido y le han permitido labrarse un ser y un proyecto propios. El decidir alejarse de la noción cristalizada de “trabajo”, al optar tanto por la identidad propia como por la ajena y la pertenencia rebelde que va por su propio camino, es —como se advierte en la reacción de Giovanni— un segundo momento de separación, un nuevo acto de migrar y despedirse de la tierra o, en este caso, de un territorio: un espacio político que podríamos definir como la ciudad letrada y sus reglas, los lineamientos del Centenario y la polis oligárquica que Enzo deja atrás al matar simbólicamente a “hermanos” asimilados como Giovanni (que seguirá con la jabonería hasta convertirse en un rico burgués fabril, que explota y reprime a sus obreros durante las protestas de la Semana Trágica). Y, en esta acción, asume otra matriz identitaria marcada por la coexistencia en un proyecto otro. En el disfraz, lo móvil, el acto de compartir la identidad en un marco de múltiples alteridades, fragua un espacio de y en intercambio que abre el camino para la demarcación del sujeto colectivo popular, de entidad negativa a entidad positiva en su diversidad. Y, a su vez, posibilita un movimiento “hacia” el otro a través de la reunión en el espacio artístico y, finalmente, político, con las huelgas obreras de enero de 1919:

Los hombres que paleaban carbón, y los que traían pescado fresco desde el río, los changadores de las estaciones y los maquinistas y fogoneros de La Fraternidad, las cigarreras de Barracas y San Telmo, las costureras y las planchadoras [...] los anarquistas catalanes, los criollos de cuchillo al cinto, los italianos, los socialistas, algunos peones de la provincia de Buenos Aires, los rusos y polacos de las fábricas textiles, los obreros de los talleres y las dársenas, los mensos de Misiones que dejaban la bailanta y pagaban su vale en la Proveeduría, los esquiladores del sur donde Armando Trejo levantaba una tribuna, los hacheros del Chaco, los peones de los remolcadores, los Jornaleros de la jabonería, todos se detuvieron a la misma hora. Por las calles de la ciudad, la manifestación obrera avanzó con sus cartelones y sus banderas, con los alemanes del Vorwärts y los criollos del frigorífico y las mujeres con sus hijos en brazos. El sainetero Angel Bardi se sumó a la manifestación. En una esquina, un orador que recordaba a los mártires de Chicago, exigió la libertad de los presos. En otra, una mujer desafió a los policías de la montada [...] Un chico remontaba un barrilete y los compañeros italianos empezaban con su avanti pòpolo; cantaban y alzaban sus gorras frente a los máuseres de los milicos apostados para cuidar el orden. (Orgambide, 1984: 193)

Una vez más, en esta descripción de lo heterogéneo aparecen el cuchillo y la gorra en un ambiente de mezcla de profesiones cercanas o lejanas a las de los protagonistas, de sexo, de procedencias provinciales y nacionales, de clase y nivel social, edades, preferencias, relaciones con el gusto popular (sainetes, bailantas) e incluso de lenguaje. El cuchillo como símbolo criollo de defensa y la gorra como símbolo migrante se materializan ante las armas de fuego de la

policía montada; ambos son, por tanto, emblemas de resistencia que pasan de simples objetos-testigo de un proceso de explotación y deshumanización a elementos utilitarios para construir(se) en identidades en lucha: “«¡Viva la anarquía!» – grita un italiano pero los otros lo hacen callar y avanzan hasta la puerta del Palacio de Justicia encabezados por Manuel Londeiro que levanta su boina como una bandera” (Orgambide, 1984: 120). Las gorras o boinas, que se usaban para demarcar en sus particularidades a los distintos grupos de inmigrantes – italianos, españoles, vascos, etc., como el caso de Londeiro que reconoce a sus compatriotas gallegos por las gorras que portan – aquí se vuelven marca patente del último desplazamiento identitario del texto: la unidad del “todos” que surge y que es también un “nosotros” proyectado hacia el lector, símbolo conjunto e indistinto de la mezcla político-social, de la lucha contra el poder y de las reivindicaciones políticas de un pueblo que se une para exigir. Es decir, aparece un emblema que rompe y unifica las diferencias entre las diversas clases de extranjeros y sus diferencias con la categoría cerrada de criollo y genera un continuum indiferenciado de orígenes y objetivos: “el gallego salió con una faca así de grande en la cintura y uno dijo que parecía Martín Fierro y otro un siciliano rencoroso” (Orgambide, 1984: 330).

Se conforma así una entidad popular que la noción de Orden y Progreso busca eliminar y que es reivindicada a partir de la acción directa o montonera, palabra que reenvía al presente dictatorial de Argentina al momento de escribirse la obra. Un factor de lucha que se pone en la boca del mismo Hipólito Yrigoyen, presidente llevado al poder por la chusma radical criolla e inmigrante y que reivindica esta clase de acción contra la oligarquía:

Ese Nemesio, ese montonero, entró con los nuestros en La Plata. Decía a todo el mundo que le iba a caer a la Ciudad, a Buenos Aires, que iba a llegar hasta la Casa de Gobierno [...] Entonces, de puro zonzos, nos desarmamos. Mal hecho. El pueblo siempre pierde cuando deja las armas [...] el Zorro [Julio Argentino Roca] inició la represión, contra los boinas blancas, los radicales, lo mismo que antes contra los indios. Cosas de la política, Nemesio. Cosas que los gauchos no entienden.
(Orgambide, 1984: 324)

La política es el sitio donde se plasman las acciones represivas del Estado contra todo aquel que se oponga a su proyecto (indios, gauchos, extranjeros, radicales representados por su atuendo como son las boinas blancas). Y la iniciativa popular, no necesariamente política en sentido estricto – como el espacio artístico de disfraz y mixtura inaugurado por Enzo – es el sitio primordial de resistencia que se consolida en la novela. Este ambiente de unidad y representatividad brinda el sustrato para el surgimiento de la leyenda popular, la recurrencia cíclica de los mitos colectivos: hacia el final de la obra, Enzo devuelve a su padrino uno de los elementos que le posibilitaron la adaptación al campo laboral, el símbolo de su entrada a la idiosincrasia argentina (el carro). Con este medio de transporte y su cuchillo, Nemesio sale a la calle, pelea contra las fuerzas policiales y sus aliados en compañía de Saúl el pelirrojo (socio de Enzo en la apuesta cinematográfica) y fallece en lucha con una numerosa partida policial. Una muerte heroica que imita, en épica y modo, a la del gaucho renegado Juan Moreira, personaje folclórico-folletinesco popular:

En Barrancas diezmaron un contingente de malevos rompehuelgas y en la Boca pelearon contra los bomberos voluntarios que se sumaban a la policía [...] Antes del anochecer supieron de la muerte de Bardi y se sacaron las boinas y los sombreros y cantaron el Himno Nacional [...] [Nemesio] Pensó en El Oriental y el gaucho Artigas, en López, en Güemes, en Peñaloza, en el irlandés con su trabuco, en Martín Fierro, en Bardi, en un tanguito de Villoldo. Pensó en las carretas de Luján, en Rosaura y su hijo. Todos o casi todos ya eran difuntos [...] Fue entonces cuando aparecieron los jinetes en medio de la calle. Desde el carro les tiró con el revólver y después se les

fue con el carro encima, los caballos desbocados, en un revuelo de patas, sacudidas y corcoveos. Un sargento le tiró un sablazo y él se echó sobre el caballo y el jinete. Los hombres rodaron sobre el empedrado y fue más rápido el cuchillo que el sable. Así ocurrió, dicen, y después Nemesio Medina, peleó solo, contra la pared, solo contra la partida, a cuchillazos cada vez más feroces y desprolijos. Una bala se le metió en el hombro, otra en la pierna, pero seguía peleando, porque ése era su día y su muerte, clavó el cuchillo, sacó otro golpe, se agachó como el puma, saltó entre los milicos gritando como los pampas. Dicen que estuvo horas así, pero eso es leyenda. (Orgambide, 1984: 341-342)

Las gorras, que antes habían sido símbolo transnacional de la extranjería y el movimiento revolucionario (sobre todo en la figura de Manuel Londeiro y sus aliados italianos comunistas y anarquistas, que se quitan las gorras para cantar *La Internacional* ante el anuncio de la Revolución rusa) se vuelve una “bandera nacional”, a través del himno, contra los *disfraces* de los malevos subordinados al poder. Los objetos, de distinción, de di-simulación o de intercambio entre identidades que no se cancelan mutuamente, aquí derivan en un cauce final: a partir del ambiente trágico que se vive conjuntamente, nace la unión popular⁵. El surgimiento de una nueva identidad argentina, en su paradójica heterogeneidad, se cristaliza en un objeto del atuendo que embandera la lucha de las clases relegadas por un modelo impropio, extranjerizante⁶ y encabezado por sectores “otros” incomprensibles:

En las glorietas las niñas de la casona parlotean en francés y en la galería un hombre observa la hoja de un sable [...] Nunca sabré qué piensan, piensa Ángel Bardi, camino a la estación. En el tren, reencuentra a los suyos: hombres que regresan de las fábricas, costureras y al negro Sabino que viene de una payada en San Fernando. Lo acompañan sus adictos: muchachos de boina, dos hombres trajeados de negro y un mulato parlanchín que exagera sus gracias para que se ría la gente del vagón. (Orgambide, 1984: 180)

Por lo tanto, en el marco de la catástrofe es donde se posibilita la creación de una memoria nacional, que se proyecta hacia el pasado desde el presente de narración (la historia es contada por El Oriental) y hacia el futuro, ante actos represivos y genocidios que se reiteran en la historia argentina —“Ayer fue el porvenir y no nos dimos cuenta” (Orgambide, 1984: 343). En el contexto de un presente desmemoriado, la identidad colectiva se reconstruye desde la presencia de los mártires y difuntos que siguen interpelando a la contemporaneidad, las figuras populares de leyenda o realidad (como los caudillos que enumera Nemesio), la presencia contrahegemónica de los migrantes alzados en armas —cuya lucha se reivindica, como la de los revolucionarios modernos que metonimizan. Partiendo de la historia de personajes que, como Enzo, conforman el germen de una entidad nacional mixta, el atuendo pasa de elección

⁵ Según la definición de la RAE, “unión” es: 1) Correspondencia y conformidad de una cosa con otra, en el sitio o composición (los migrantes y criollos en su situación económica de explotación y en los espacios que comparten en la periferia de Buenos Aires); 2) Conformidad y concordia de los ánimos, voluntades o dictámenes (de la huelga, la reivindicación política, la fiesta y el reclamo), 3) acción y efecto de unirse en matrimonio (en la boda de Enzo); 4) Composición que resulta de la mezcla de algunas cosas que se incorporan entre sí (lo nativo y lo extranjero que forman la identidad argentina); 5) Alianza, confederación, compañía (de sindicatos, de huelguistas...).

⁶ Para el sociólogo Herbert Blumer, la moda es una aliada de la modernidad porque “introduce un orden en un presente potencialmente anárquico, al establecer modelos apropiados que llevan el sello de la adecuación y que empujan a la adhesión. Así, limita el rayo de variaciones y alienta a la uniformidad” (Migliaccio, 2013: 204). Cabe resaltar cómo la presencia de las gorras y cuchillos, a la vez que uniforman a los obreros y gauchos, se convierte a partir de esta secuencia en un atuendo contra-hegemónico, una forma de des-ordenar un sistema injusto y promover la adhesión a reivindicaciones alternativas construidas “desde abajo” (la huelga y la batalla en las calles).

personal a reivindicación colectiva, testigo, marca identitaria y espacio de resistencia para, tras una muerte violenta, renacer colectivamente hacia el futuro. Y, como resultado, construye una forma alterna de memoria que recupera la convivencia en la otredad y posibilita la reconstrucción común en un contexto (oligárquico o dictatorial) dinamitado por las prácticas represivas, el proyecto económico de explotación y la negación deshumanizadora del otro.

Entonces, la gorra y el cuchillo marcan la pertenencia a un sujeto colectivo, a identidades (inmigrante, gaucho) donde la violencia simbólica quiebra el relato identitario. Los objetos son exposición de una “evidencia histórica” (de migración, de filiación “premoderna”), restos de identidades desheredadas por el Estado y los aparatos del progreso y marcas de una genealogía que afirma a territorios otros al monopolio oligárquico, que se busca hacer desaparecer — por la aclimatación económica, la Ley de Residencia, etc. —, acriollar o “civilizar”. Un planteo que se contrarresta desde los atuendos que demuestran, en su fisicalidad, la pertenencia a un espacio alterno o las ausencias identitarias en el ser y que, a su vez, se vuelven espacios para crear a partir del intercambio y la unidad una “autobiografía compartida del quiebre” (Perassi, 2020: 270): la materialización de un vínculo, un resto que, como el cuchillo que acompaña a Nemesio hasta el final, “absorbe y totaliza la energía afectiva de los muertos y de los vivos, ambos presentes en estas esquirlas de una materia que se ha vuelto sagrada” (*Ibidem*). Es decir, la posibilidad de (re)construir una pertenencia (comunitaria, familiar) y, contra el ser que ha vuelto Otro, pasar del Otro a “ser argentino”. La marcha teleológica del proceso civilizador se rompe a partir de restos que marcan, además de la pervivencia y retorno de un pasado patente e innegable, la posibilidad de ese pasado de no quedar reducido a disfraz vaciado del otro, resto o escena elegiaca, de establecer nuevos vínculos y entramados en la sociedad contemporánea: son objetos que dan cuenta de la “resistencia y resiliencia de sus hacedores, que certifica[n] la tensión vital hacia la recomposición, la reapropiación del relato quebrado, interrumpido” (Perassi, 2020: 275) o el deseo de re-adjudicarse elementos que se encuentran en mano de los poderosos — tanto físicamente, como los cuchillos de los capataces, como simbólicamente a partir del atuendo criollista del patriciado.

La resignificación de los objetos, su refamiliarización como modos de percibir y de forjar alianzas entre migrantes y criollos, emblemas de la unidad popular y revolucionaria, permiten transformar lo residual y elemental en eje de un proyecto propio que evade el vacío identitario de la urbe oligárquica. A partir de la cosa, la unidad popular cobra materialidad en elementos constitutivos y edificantes que marcan la doble raíz de ese pueblo (gorra-grébana y cuchillo-criollo), una “renovada alianza entre la persona y la cosa” donde “acontece la recomposición del relato identitario, se restablece la continuidad narrativa entre el pasado y el presente” (Perassi, 2020: 277) y el surgimiento del mito para la creación del ser alterno. Por lo tanto, sujetos y objetos co-actúan en la resistencia a las prácticas de la violencia política y conforman una alianza en un “nosotros” solidario, como “contradispositivos de-formantes de la desobediencia” o emblemas donde afirmarse simbólicamente para generar presencias (Perassi, 2020: 283). La jornada termina con la muerte, pero el ícono de resistencia continúa actuante y se torna en una forma de sobrevivir, en remanente del viaje y los individuos negados, en un blasón que reconstruye las dispersiones del grupo silenciado por la historia oficial. Los objetos de la intimidad se vuelven emblemas, se colectivizan y asumen un rol universal de respeto hacia los explotados, de defensa del pueblo argentino; la marca biográfica de pertenencia y diferencia se vuelve performativa, un “arma simbólica” (Basile, 2020: 333) que sintetiza el origen de muchos de los reclamantes en unanimidad. El símbolo del que no pertenece a ninguna parte y el objeto del exilio y el desgarro, se vuelven objetos de tránsito identitario hacia la reconstrucción de la vida y elementos interpretativos de un período histórico — las luchas obreras de principios de siglo XX. Y, de este modo, articulan las historias privadas — la inmigración de Enzo a Argentina, su ascenso social y su matrimonio con Magdalena; la vida de Nemesio antes y después de su período en la montonera, su trabajo como carrero y su

vejez— con las públicas —la represión al sector popular, la expansión del plan oligárquico y las formas de desafiarlo. La Historia monolítica y teleológica se fractura para dar paso a las historias plurales y las leyendas personales, que se vuelven mitos cíclicos sobre el regreso del pasado de violencia y del alzamiento popular: una instancia que surge a partir de voces y cuerpos que ponen en escena peripecias, represiones y dramas íntimos en interacción con lo público.

De este modo, al retomar el hito historiográfico, Orgambide re-narra un hecho histórico, “configura [...] un nosotros” (Sarlo, 1988: 180) colectivo que toma forma en lo material y refleja un *continuum* de poder autoritario e impugnaciones del sector popular. A partir de su novela, intenta la reconstrucción de la memoria social, enfocada al intercambio y la unidad (re)constructiva ante la clausura identitaria. Es decir, opera en la recuperación de identidades enterradas en la configuración nacional, donde la transgresión de las categorías pacificadoras de la oligarquía conlleva una síntesis en la diversidad, que podemos definir con lo que Palo Prado (2019) identifica como herramientas de la experiencia del exilio: desde su desarraigo en México, Orgambide trabaja con la narrativa como “reorganización sobre el tiempo y las experiencias vividas” (Palo Prado, 2019: 46), el espacio heterogéneo de sociabilidad que “recibe a los inmigrantes y exilia a sus habitantes” (Palo Prado, 2019: 47). Un sitio que permite generar un sentido de pertenencia a partir de la “identidad fragmentada compuesta por la unión de varias características socio-culturales [...] [lo que] abre otra posibilidad de la discusión de la relación entre la memoria y la construcción de la identidad nacional” (Palo Prado, 2019: 49-50). Es una resignificación que demuestra que las identidades sociales no son innatas, que la memoria puede crearse a partir del trazo genealógico de los márgenes y que, desde la memoria crítica, es posible volver la experiencia colectiva en una “conciencia histórica de grupo” (Beatriz Rosón, 2021: web) surgida del mestizaje cultural.

Como afirma Gabriela McEvoy, “es dentro de un ambiente de fragmentación social y política” en el que se reconceptualizan “tanto la identidad nacional como el concepto de nación desde distintas perspectivas” (McEvoy, 2010: 94): a partir del análisis de la diversidad, “emerge un sentido de unidad nacional que puede recuperarse y reconstruirse a partir del discurso de la inmigración” (McEvoy, 2010: 95), la pluralidad, la puesta en conflicto de lo dado, al mostrar la instrumentalización de la violencia en un período temprano de la historia argentina (McEvoy, 2010: 98-99) desde una interpretación por fuera del contexto tradicional y canonizado. Buscando su línea genealógica en una perspectiva “desde abajo” (McEvoy, 2010: 98) y a través de la recuperación de la memoria colectiva, Orgambide indaga en los ascendentes de la nación, sus signos identitarios y su situación contemporánea; mediante el “paralelismo entre el presente y el pasado”, reconstruye los patrones totalitarios asociados a la estamentación de la sociedad y al temor de la clases altas a ver disminuido su poder hegemónico (McEvoy, 2010: 99), y plantea una adaptación que se vuelve convivencia en el compartir costumbres, tradiciones y, como vimos en este trabajo, objetos: una relación de reciprocidad que “influye en la construcción de un nuevo plano cultural” (McEvoy, 2010: 103) y un tejido social a partir de la situación precaria y la solidaridad que se materializa en la vestimenta y los atuendos.

En conclusión, el autor plantea un proceso de mixtura que se enfrenta con la “depuración” mítica de los objetos del patrimonio nacional, que de esta forma pierden su carácter denunciante, se despolitizan y oficializan vía el aparato ideológico del Estado — como el cuchillo en las representaciones canónicas-gauchescas, asociado a la melancolía de valores en extinción. En cambio, resemantiza estos elementos como objetos de y en lucha, como factores de crítica sociológica o espacios donde la frustración del subalterno encuentra un sitio de ataque ante aquellos que lo han desplazado. Es decir, los torna en metáforas y manifestaciones de clases que subvierten desde la periferia el proyecto oficial y asumen funciones diversas, como metonimias conceptuales de las formas de acercarse y relacionarse con el otro: ya como disfraz

o contacto vertical de las elites al simular “ser el otro”, vaciando al objeto del significado que tiene para esa identidad retaceada (el migrante acriollado o el gaucho urbanizado); ya como, con el intercambio y la unidad en el uso performativo del objeto, una muestra del intercambio y la mixtura, una posibilidad de circulación que difumina las diferencias entre extranjeros y criollos y los aúnan para combatir el poder que los excluye y tiraniza por igual. Así, los objetos sirven como espacio de manifestación física de procesos conceptuales y derivas personales-identitarias, de distinciones y acercamientos, de distancias y alianzas. En su uso y circulación, representan procesos de cambio, de adaptación y memoria en las identidades en formación y las redes de la memoria colectiva.

Podríamos afirmar que los objetos actúan como muestras de un dinamismo identitario que fisura los presupuestos de la sociedad rígidamente estamentada del Centenario y las divisiones dicotómicas proyectadas (histórica y textualmente) hacia el discurso de la última dictadura militar. A partir de la convivencia y el canje, la solidaridad y la unión que rompe la “autoimagen pretendida” (McEvoy, 2010: 114) de distinción social de las clases dominantes, se genera el perfil mestizo de un ser argentino combativo que retorna desde su destrucción, que evade y tensiona los postulados del proyecto externo alienante, expone sus contradicciones, re-apropia y re-familiariza los objetos depurados por el uso oficial para generar su propio ser. El carácter nacional excluyente se vuelve inclusivo: engloba a los vencidos, los marginales que desafían la homogeneización conceptual desde la periferia y lo plural contra la retórica unidireccional del progreso. Por lo tanto, *Hacer la América* construye una genealogía de los antecesores de Argentina y su afán de aniquilar al Otro, de la violencia como elemento constitutivo para la configuración nacional, pero también de su multiplicidad y forma(s) de construirse con el otro ante el ocultamiento y la amputación identitaria. Una muestra de ocultamientos y revelaciones de una identidad que se forja desde enfoques alteritarios, periféricos, múltiples, polifónicos: la argentinidad mítica, mestiza y multitudinaria, que la ropa y los atuendos demuestran —en tanto sitio de plasmación de las relaciones sociales, objetos testigo de trueques, adaptaciones y aprendizajes— con la fuerza y “contundencia” de su fisicalidad (Jossa, 2020: 385).

Bibliografía

- AINSA, Fernando (2000) “Entre Babel y la Tierra Prometida. Narrativa e inmigración en la Argentina”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, en línea: <https://doi.org/10.4000/alhim.87> (24/12/2022).
- BASILE, Teresa (2020) “Los objetos en los escenarios de la memoria: aproximaciones teóricas y análisis de ejemplos referidos a los hijos de desaparecidos en Argentina”, *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 16, pp. 319-348, en línea: <https://doi.org/10.7203/KAM.16.17566> (24/12/2022).
- BRACAMONTE, Jorge (2016) “Narración histórica, memoria y arqueología del sujeto en *Río de las congojas*”, *Revista Landa*, pp. 138-158, en línea: <http://hdl.handle.net/11336/71750> (24/12/2022).
- IRIART, Viviana (2013) *Argentina 1910: Otras voces del Centenario*, Buenos Aires, Fundación Walter Benjamin, en línea: <http://www.walterbenjamin.org.ar/down/tesis/TESIS-IRIART.pdf> (25/12/2022).

- JOSSA, Emanuela (2020) "Cosas, pruebas, indicios: los restos del conflicto armado en El Salvador", *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 16, pp. 363-400, en línea: <https://doi.org/10.7203/KAM.16.17436> (25/12/2022).
- LOPEZ RIZZO, María Belén y Linda Jezabel MIGUEZ (2015) *La identidad de un fino caballero: la moda dandi en Argentina*, Córdoba, Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti", en línea: <https://docplayer.es/43288869-La-identidad-de-un-fino-caballero-la-moda-dandi-en-argentina.html>
- MCEVOY, Gabriela (2010) "La reconfiguración de las identidades culturales y políticas en la nación argentina en Pedro Orgambide", *A Contracorriente: Una Revista de Estudios Latinoamericanos* VIII.1, pp. 94-119, en línea: <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/485> (25/12/2022).
- MIGLIACCIO, María Inés (2013) *Fundamentos antropológicos de la moda: magnanimidad y elegancia*, Pamplona, Universidad de Navarra, en línea: <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/29186/1/Tesis%20In%C3%A9s%20Migliaccio.pdf> (25/12/2022).
- MORELLO-FROSCH, Marta (1997) "Las tretas de la memoria: Libertad Demitrópulos, Reina Roffe y Matilde Sánchez" en Adriana Bergero y Fernando Reati, eds., *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 185-207.
- NOUZEILLES, Gabriela (2000) *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- ONEGA, Gladys (1965) *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral - Cuadernos del Instituto de Letras.
- ORGAMBIDE, Pedro (1984) *Hacer la América*, Buenos Aires, Bruguera.
- PALO PRADO, Fernanda (2019) "«Pura memoria»: experiencias de exilio, representaciones de la realidad y de la identidad social de la nación" en Omar Chauvié, Raúl Domínguez y Ana María Zubieta, eds., *VI Jornadas de Investigación en Humanidades: homenaje a Cecilia Borel*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, pp. 46-51, en línea: <https://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/4851> (26/12/2022).
- PERASSI, Emilia (2020) "Objetos-testigo. Fracturas y reconstrucciones del relato identitario", *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 16, pp. 261-289, en línea: <https://doi.org/10.7203/KAM.16.18407> (20/07/2022).
- Emilia PERASSI y Fernando REATI (2020) "Cosas, objetos, artefactos. Memorias materiales de la violencia en América Latina", *Kamchatka, Revista de análisis cultural* 16, pp. 257-260, en línea: <https://doi.org/10.7203/KAM.16.62335> (20/07/2022).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014²³) *Diccionario de la lengua española*, en línea: <https://dle.rae.es/>
- REZZÓNICO, Sabrina (2021) "Monstruos revinientes, mítica polifonía: encrucijadas entre identidad nacional, historia argentina y narrativa zombi", *Diálogos* 25.1, pp. 39-70, en línea: <https://doi.org/10.4025/dialogos.v25i1.58215> (08/07/2022).

- RIVERA, Jorge (1980) "El folletín. Eduardo Gutiérrez" en AA. VV., *Historia de la literatura argentina 2. Del Romanticismo al Naturalismo*, tomo 2, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 217-228.
- ROLDÁN, Diego Pablo (2015) *La invención de las masas: Ciudad, corporalidades y culturas. Rosario, 1910-1945*, La Plata, UNLP. FAHCE (Colección Biblioteca Humanidades, 34), en línea: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.292/pm.292.pdf> (09/07/2022).
- ROMANO, Eduardo (2004) *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires, Catálogos.
- ROSÓN, Beatriz (2021) "Hacer la América: una novela sobre la inmigración en Argentina", *El Mono Gramático. Revista Iberoamericana*, en línea: <https://web.archive.org/web/20220703055120/https://elmonogramatico.com/2021/09/19/hacer-la-america-una-novela-sobre-la-inmigracion-en-argentina/> (09/01/2024).
- SARLO, Beatriz (1987) "Política, ideología y figuración literaria" en A. A. V. V., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, pp. 30-59.
- (1988) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- SCARABELLI, Laura (2020) "Las frazadas para la memoria de la dictadura chilena: el caso de Jorge Montealegre", *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 16, pp. 349-361, en línea: <https://doi.org/10.7203/KAM.16.17869> (08/07/2022).
- SEPÚLVEDA, Marina (2022) "«Bien vestidos», un libro que recorre el vínculo entre los modos de habitar y vestir", *Télam*, en línea: <https://www.telam.com.ar/notas/202201/580174-bienvestidos-libro-buenos-aires-ropa-moda.html> (26/12/2022).



Equipaje, memoria, identidad

ILARIA MAGNANI
Universidad de Cassino

Resumen

La persistencia que caracteriza los objetos, la capacidad de exceder la existencia de sus dueños, la defuncionalización a la que pueden ser sometidos autorizan la atribución de un valor simbólico que, al crear un estatuto cambiante, abre paso al tránsito de 'objeto' a 'cosa' (Bodei, 2009). Los elementos materiales y el papel que se les asigna adquieren una profunda significación en el ámbito migratorio, donde los valores memorialístico e identitario son centrales. Este trabajo quiere analizar la inserción y el significado de los elementos materiales en la narración de la migración ítalo-argentina de las últimas décadas, centrándose en las obras de Antonio Dal Masetto, Maristella Svampa y Vanni Blengino, para cotejar las tipologías materiales consideradas, evaluar la continuidad que dichas tipologías presentan en el uso literario atribuido por los autores e interpretar el valor simbólico que les brindan.

Palabras clave: Maristella Svampa, Antonio Dal Masetto, Vanni Blengino, migración ítalo-argentina, literatura argentina contemporánea.

Abstract

The persistence that characterizes objects, the ability to exceed the existence of their owners, the defunctionalization to which they can be subjected authorize the attribution of a symbolic value that, by creating a changing statute, opens the way for the transition from "object" to "thing" (Bodei, 2009). The material elements and the role assigned to them acquire a deep significance in the migratory field, where the memorial and identity values are central. This work wants to analyze the insertion and the meaning of the material elements in the narrative of the Italian-Argentine migration of the last decades, focusing on the works of Antonio Dal Masetto, Maristella Svampa and Vanni Blengino, to compare the material typologies considered, evaluate the continuity that these typologies present in the literary use attributed by the authors and interpret the symbolic value that they offer.

Keywords: Maristella Svampa, Antonio Dal Masetto, Vanni Blengino, Italian-Argentine migration, contemporary Argentine literature.



1. EL PERDURAR DE LOS ELEMENTOS MATERIALES

La novela de Manuel Mujica Láinez *El escarabajo* (1982), donde la joya realizada para la reina Nefertari es protagonista, narrador y elemento de continuidad a través de los siglos, transforma en estrategia narrativa la patente persistencia que caracteriza a los objetos, su capacidad de exceder la existencia de sus dueños originarios y conservarse preservando su recuerdo o adquiriendo nuevos valores materiales y simbólicos. Si la novela ejemplifica la experiencia a escala histórica, toda persona que haya encarado una pérdida y el consiguiente trabajo de duelo sabe que

le cose non sono soltanto cose, recano tracce umane, sono il nostro prolungamento.
Gli oggetti che a lungo ci hanno fatto compagnia sono fedeli, nel loro modo modesto

e leale. Quanto gli animali o le piante che ci circondano. Ciascuno ha una storia e un significato mescolati a quelli delle persone che li hanno utilizzati e amati. Insieme formano, oggetti e persone, una sorta di unità che si lascia smembrare a fatica. (Flem, 2005: 42)

A la misma vivencia se relaciona la pasmada comprobación de la supervivencia de los objetos pertenecientes al difunto después de la desaparición de su dueño, situación que subvierte la usual jerarquía que antepone el ser humano a sus propiedades¹. Es igualmente sabido que los acontecimientos –familiares o históricos– son capaces de modificar el estatuto de un elemento material, de hacerlo transitar del valor funcional al simbólico y testimonial en un rol que lo eterniza y sacraliza poniéndolo fuera del tiempo y la cotidianidad. A escala social y en épocas recientes el congelamiento del pasado en su resto matérico ha dado lugar al creciente fenómeno de la museización y al multiplicarse de colecciones y exposiciones de objetos hasta entonces ajenos al ámbito museal (Fabietti y Matera, 1999; Huyssen, 2001; Huyssen, 2010). Si este rasgo se suma a una fijación contemporánea sobre el tema de la memoria, necesita la desfuncionalización de los objetos para ser activado ya que, como afirma Eric Hobsbawm, solo cuando están desvinculados de sus anteriores funciones prácticas, éstos pueden adquirir un nuevo valor simbólico que los encamina al uso ritual del museo (Hobsbawm y Ranger, 1994: 6).

Si normalmente los elementos materiales tienen y preservan múltiples y tal vez inesperados valores, cobran una más honda significación en condiciones excepcionales y traumáticas en las que separación y duelo suelen ser un componente ejemplar. Frente a la muerte de un deudo o, con análogo dolor, al emprender una migración, los valores memorialístico e identitario de los enseres procedentes del pasado pretraumático se hacen centrales.

Intención de este trabajo es realizar un relevamiento de los elementos materiales presentes en algunas obras narrativas de las últimas décadas que tematizan la migración italo-argentina –prevalentemente de ida, aun sin olvidar la ‘de vuelta’–, y analizar su inserción en los textos. Centrando la atención en la narrativa de Antonio Dal Masetto y Maristella Svampa y en la producción literario-ensayística de Vanni Blengino, me propongo relevar la presencia de objetos, cotejar sus tipologías, evaluar la continuidad o discontinuidad que dichas tipologías muestran en el uso literario atribuido por los autores e interpretar el valor simbólico que éstos les brindan.

Un evidente punto de partida del tema se ve representado por el estudio de Francesco Orlando sobre una “accozzaglia di oggetti” (Orlando, 1993: 3) –como el crítico italiano define las materias observadas que comparten la condición de ser “inutili o invecchiate o insolite” (Orlando, 1993: 4). Objetos identificados a lo largo de los años en obras literarias de diferente tipología a través de cuyo análisis el autor comprendió que era posible definir el “rapporto stesso degli uomini con il mondo fisico da essi assoggettato; dei confini tra cultura e natura, del processo di trasformazione di quel mondo” (Orlando, 1993: 6) así como la relación de los hombres “con il tempo, che impone le sue tracce alle cose: proiettando sulle cose i limiti sia della condizione umana metastorica, sia della durata storica delle civiltà” (Orlando, 1993: 6). Si la taxonomía originada por el estudio de Orlando depara los instrumentos de catalogación de una producción plurisecular y sus contextos, no resulta tal vez igualmente esclarecedora en el caso de las narraciones migratorias ya que abarcan un tiempo limitado y los objetos ahí mencionados no conforman un variado abanico. Cabe además considerar que la inutilidad y la vejez no constituyen el rasgo más acusado atribuido a la herencia material de la emigración italiana a la Argentina. Parece en cambio más proficuo aplicar a este ámbito la diferenciación

¹ Flem enfatiza la ‘vitalidad’ de las cosas más allá de su condición de pertenencia a sus dueños y, en esta línea y respetando dicha autonomía, observa que “probabilmente ci sono gesti per accomiarsi dagli oggetti dei morti, così come ci sono quelli per salutare i morti stessi” (Flem, 2005: 93).

etimológica y, consecuentemente, filosófica entre 'objeto' y 'cosa' indicada por Bodei (2009) en la que el autor enmienda la habitual y errónea atribución de un mismo significado a los términos. Según afirma el filósofo, "l'italiano 'cosa' (e i suoi correlati nelle lingue romanze) è la contrazione del latino *causa*, ossia di ciò che riteniamo talmente importante e coinvolgente da mobilitarci in sua difesa" (Bodei, 2009: ed. digital). Tras haber puesto en relación la palabra con análogos términos de idiomas clásicos o contemporáneos, el estudioso considera que dichas palabras "non hanno niente a che vedere con l'oggetto fisico in quanto tale [...] ma che contengono tutte un nesso ineliminabile non solo con le persone, ma anche con la dimensione collettiva del dibattere e deliberare" y que esos términos "rinviano tutti all'essenza di ciò di cui si parla o di ciò che si pensa e si sente in quanto ci interessa" (Bodei, 2009: ed. digital). La 'causa', como la 'res' latina no son el resultado de un proceso automático sino que "si riferiscono soprattutto al momento della discussione e della ricerca in corso, quello in cui la cosa incorpora i suoi attributi e prende progressivamente forma nella teoria e nella prassi" (Bodei, 2009: ed. digital). Totalmente distinto es el significado etimológico de 'objeto' que, usado por la escolástica medieval como sinónimo de 'problema', procede del latín 'obicere' -tirar contra, poner delante- y por lo tanto implica una dificultad y un desafío. En palabras del estudioso "La cosa non è l'oggetto, l'ostacolo indeterminato che ho di fronte e che devo abbattere o aggirare, ma un nodo di relazioni in cui mi sento e mi so implicato e di cui non voglio avere l'esclusivo controllo", con la 'cosa' no se entabla el "confronto che si conclude con la definitiva sopraffazione dell'oggetto" (Bodei, 2009: ed. digital). En resumidas palabras, el 'objeto' es materia doblegada a la voluntad del sujeto quien lo destina a un uso fundamentalmente instrumental y le niega toda vitalidad mientras que la 'cosa' convoca la voluntad del sujeto, no se ve acotada a su materialidad y resume en sí los resultados de múltiples confrontaciones, consecuencia del valor que representa para la colectividad. Las 'cosas' son materia indócil, como las define Shaday Larios (2021: ed. digital) y por eso aptas a "visibilizarse como potenciadores de relaciones sensibles y acciones socioculturales" que logran materializarse "por vía de lo pictórico, lo escénico y otras prácticas colaborativas" que la estudiosa analiza. La estratificación de significados puesta de relieve por Larios en su ensayo y la constante revitalización vivida por 'la materia indócil' nos permiten hacer hincapié en la dimensión histórico-temporal considerando cómo las cosas comparten con nuestra especie un largo camino y cómo "cambiando con i tempi, i luoghi e le modalità di lavorazione, dipendendo da storie e tradizioni diverse, esse vengano sempre lentamente o bruscamente investite di nuovi valori e ricoperte di nuovi aloni di senso" (Bodei, 2009: ed. digital).

La distancia entre 'cosa' y 'objeto' dialoga con el cambiante estatuto de las mercancías considerado por Arjun Appadurai quien, concordando con el modelo propuesto por Igor Kopytoff, observa que el "pregio più rilevante [es el de ser] un modello processuale generale di mercificazione, in cui gli oggetti possono essere spostati dentro e fuori lo stato di merce" (Appadurai, 2021: 38). En esta visión dinámica la materia puede ser mercancía o alejarse de dicha condición, en el primer caso tiene puntos de contacto con el concepto de 'objeto' mientras que al dejar este estatuto se aproxima al de 'cosa', poniendo de manifiesto la naturaleza multifacética de la relación humana con los elementos materiales. La distancia entre las categorías de 'objeto' y 'cosa', más allá de cierta corrección filológica, parece entonces sumamente sugerente a la hora de definir el rol atribuido a la materialidad en el marco de la representación de la migración italiana a la Argentina, en la convicción que la correcta categorización de los elementos podrá echar nueva luz sobre la relación con las tierras y las culturas de procedencia y de arraigo.

2. LOS BAÚLES Y SUS SECRETOS

En la reflexión sobre la representación de los elementos materiales, casi siempre utensilios domésticos o laborales, en la reciente narrativa de tema migratorio producida en Argentina es oportuno partir de los baúles: corazón pulsante del fenómeno, ya que saben albergar enseres y símbolos de la vida premigratoria. Ellos son además la marca de una etapa histórica y una pertenencia social. Vanni Blengino (2018: ed. digital) lo presenta con estas palabras: “Estoy convencido de que el baúl era un signo de prestigio. Las valijas repletas, algunas atadas con piolín, otras nuevas apenas compradas, no podían competir con la solidez y la dignidad de los baúles. Ellos eran la aristocracia de los bultos del inmigrante”. De hecho, el baúl remite a la migración de la segunda posguerra –época a la que se refieren los textos seleccionados– mientras resulta prácticamente ausente en las oleadas precedentes, al menos por lo que se refiere a los viajeros de tercera clase, siendo reservado a categorías superiores. A diferencia de las anteriores, la emigración de la segunda posguerra, la última gran oleada procedente de Italia, está por lo general formada por individuos con un nivel educacional promedio y una calificación laboral más altos, por lo tanto más conscientes de sus capacidades y proyectos². Como comenta Blengino (2018: ed. digital):

nosotros éramos los protagonistas de otro tipo de emigración. Lo comprendimos rápidamente después de nuestra llegada, tanto en el contacto con los viejos inmigrantes italianos como con los argentinos. Perteneíamos a otra dimensión temporal. La Segunda Guerra Mundial había producido un cambio vertiginoso en las costumbres.

Además, en esta época la migración –al menos la piamontesa– procedía de la pequeña burguesía campesina y comerciante. Era ésta la extracción de los que emigraron de la Langa en aquellos años. Para quien era verdaderamente pobre, no era fácil procurarse el capital necesario para el pasaje del barco, los traslados, y para poder sobrevivir algunos meses en América. (Blengino 2018: ed. digital)

El baúl es entonces el símbolo de un cambio en la población italiana que, si sigue soñando con ‘hacer la América’, tiene ahora medios más refinados para lograr sus objetivos, aunque esto no reste dramatismo al acto del desarraigo.

Avanzando en orden cronológico, la primera entre las obras consideradas aquí es *Oscuramente fuerte es la vida* (1990) que, con *Cita en el Lago Maggiore* (2011), representan respectivamente la primera y la última novela de temática migratoria del escritor ítalo-argentino Antonio Dal Masetto³. Como es sabido, en *Oscuramente* el autor narra la emigración de la familia a partir de la biografía de la madre y de los acontecimientos históricos que ella ha vivido –los dos conflictos mundiales, el fascismo y la ‘Resistenza’– eligiendo una escritura autodiegética que emana de la figura materna. En la última novela, al contrario, es una voz extradiegética y omnisciente la que reconstruye para el lector la visita de un padre y una hija al lugar de nacimiento del primero, en una vuelta al pueblo de origen que tiene puntos de contacto con la experiencia personal de Dal Masetto. En ambas novelas el autor toca el tema de los objetos procedentes de Italia y destinados a entrar en el equipaje de los migrantes para acompañarlos en su viaje y vida futuros. En sus narraciones, el escritor suele deparar escasa atención a los elementos materiales prefiriendo, en cambio, dejar espacio a las reflexiones de los personajes y a la elaboración de sus pensamientos; resulta entonces inesperada la presencia del articulado listado de artefactos, colocado casi al final de *Oscuramente*, con una ubicación que les otorga especial peso en la construcción de la relación con el pasado. Es elocuente que

² Vid. Martellini (2001) y, para un análisis de las representaciones narrativas Blengino (1994, 2002).

³ Sobre el autor vid. Magnani (2018).

el autor elija un listado de enseres de la vida diaria, aparentemente insignificantes, para resumir la cotidianidad de los migrantes, su necesidad de no interrumpir el vínculo con la tradición nacional y particularmente con la experiencia familiar. Al armar el cordón umbilical destinado a comunicar el pasado con su proyección en el futuro migratorio, privilegia la materialidad de la vida doméstica, aunque es patente que el evidente valor práctico de los elementos presentes en la lista no sabe borrar el legado simbólico que acarrean, particularmente frente al ‘desconcierto’ de la protagonista al acercarse de un viaje no deseado, como en el caso de Agata:

Faltaba poco para irnos. A la curiosidad que despertaba el viaje se mezclaba el desconcierto por el viaje. Contaba los días. Me habían entregado el pasaporte, los certificados de vacunas, los pasajes. Comencé a embalar. Del altillo bajamos dos grandes baúles que habían pertenecido a mi madrina. Metimos todo lo que pudimos: la máquina de coser, la bicicleta de Mario, cuadros, colchas, ropa, libros de Guido (Salgari, Julio Verne), cacerolas, sartenes, platos, cubiertos, vasos, cafetera, plancha, tijera de podar, una azada y una pala sin los cabos, herramientas. Yo no quería desprenderme de nada. (Dal Masetto, 1990: 257)

El viaje se ve representado por los elementos que lo anuncian y lo posibilitan: cargados de la autoridad de lo institucional –pasaporte y certificado de vacunas– o de la concreción del pasaje que denuncia su inminencia. La migración incipiente y el alejamiento se resumen en los contenedores –los dos grandes baúles– cuyo significado no se limita, sin embargo, a su función práctica o a la histórico-social ya considerada, puesto que éstos conllevan la memoria de su anterior propietaria, figura fundamental y entrañable en la formación emotiva y en la educación de la protagonista. Pero es sobre todo la enumeración desordenada de objetos en los que se resume la vida familiar que imana la atención del lector: de los enseres domésticos a los múltiples medios de trabajo –la máquina de coser, la pala y la azada– pasando a los de locomoción –la bicicleta– hasta llegar a los libros de Guido, único ejemplo de material careciente de utilidad práctica. Los utensilios almacenados en los baúles son el símbolo de una realidad todavía lejana de la sociedad de consumo que se desarrollaría también en Italia en las décadas siguientes, por lo tanto, cada elemento representa algo fundamental y de difícil sustitución en la vida familiar. En este panorama, los enseres mencionados se pueden catalogar preferentemente en la categoría de los ‘objetos’ indicada por Bodei (2009) ya que, aun sin carecer de una dimensión simbólica, están estrechamente vinculados al uso diario en el que tienen una función instrumental y determinante, que se supone seguirá siendo tal en la nueva vida en la Argentina. Sugieren, en cambio, una opuesta catalogación las novelas de aventura, cuyo carácter se aleja de la naturaleza práctica de los demás enseres para remitir a la construcción identitaria ya que en ellas es posible ver la alusión a la etapa de formación infantil –casi adolescente– y a los ensueños de Guido, detrás de cuyo personaje sabemos que se disfraza el autor. De la misma manera, es viable pensar en una epifanía de su futura vocación escritural⁴. La distinta funcionalidad de los materiales salvados del abandono o la venta autoriza una separación entre ellos: la adscripción de los libros a la categoría de las ‘cosas’, estas presencias

⁴ Cabe recordar que los libros de Emilio Salgari y Julio Verne representan un elemento temático recurrente en la narrativa de resonancias autorreferenciales escrita por Dal Masetto. El autor dedica a los libros de su infancia el cuento “Sandokán” (2002) donde reconstruye su itinerario desde la niñez en la montaña piemontesa a la casa porteña del escritor hasta cobrar nueva vida a la hora de proporcionar la imagen para la tapa de *Piratas, fantasmas y dinosaurios* de Osvaldo Soriano. El cuento ilustra la resignificación a la que los libros se ven sometidos, transformados en un hilo rojo que atraviesa la vida del escritor y adquiriendo nuevos valores que se añaden a los anteriores sin borrarlos, sino negociándolos y enriqueciéndolos. Testimonios tangibles de una existencia, las tapas de esos libros son transformadas en cuadros que cuelgan en el estudio del autor. En esta elaboración el valor íntimo de las novelas infantiles y sus imágenes se ve resaltado a través de la conexión con Osvaldo Soriano y la referencia a la estrecha relación de amistad y trabajo que vinculaba los escritores.

indóciles y cargadas de una significación re-definida a través de la sociabilidad que se escapa a la pura funcionalidad para adquirir valor en sí, negociado en el nuevo contexto y en relación dialéctica con el anterior. Se pueden en cambio acercar a los 'objetos' los otros utensilios del baúl ya que en ellos prima el rasgo de la funcionalidad sin absorber, sin embargo, un exceso de sentido que se intuye en ellos.

Si en *Oscuramente*, a través de la narración materna, vemos la partida de los baúles, casi al terminar la novela –“Después en un carro tirado por un burro, [un vecino] llevó los baúles y los cajones hasta la estación de tren de Fondotoce y los despachó para Genova” (Dal Masetto, 1990: 257)–, al principio de *Cita* el autor introduce el mismo contenedor, nuevamente excéntrico respecto a la vida familiar, abandonado y desfuncionalizado, pero cargado del valor mítico que le otorga su pertenencia a la historia lejana de la familia y la cercanía a su procedencia originaria:

En el garaje de aquella casa estaba el gran baúl venido en el barco a través del mar, una atracción para la hija. Había de todo ahí: dos candelabros fabricados por un bisabuelo, una lámpara de techo regalo en la boda de los abuelos, un molinillo para moler café, cuadritos con paisajes, la vieja máquina de coser desarmada, un huso para hilar lana, una caja con las estatuillas del pesebre conservadas intactas, otra caja con los adornos del árbol de Navidad, una capa de lluvia para chicos, una muñeca, cortinas al crochet, sábanas de lino, cuchillos, tenedores y cucharas de alpaca, un sombrero de hombre y otro de mujer, una tijera de podar, un cascanueces un poco torcido de tanto uso, una zapa sin mango. La lista era larga. (Dal Masetto, 2011: 11-12)

No se escapa la parcial identidad de los elementos presentes en las dos listas. En esta segunda se ubican algunos objetos explícitamente incluidos en la primera –cuadritos con paisajes, la máquina de coser, cuchillos, tenedores y cucharas de alpaca, una vieja tijera de podar, una zapa sin mango–, de Italia en la época de la emigración –dos candelabros fabricados por un bisabuelo, una lámpara de techo regalo en la boda de los abuelos, un molinillo para moler café, un huso para hilar lana, un cascanueces, sábanas de lino– y finalmente una serie que se puede suponer en varia medida ajena a los materiales originarios –una caja con las estatuillas del pesebre conservadas intactas, otra caja con los adornos del árbol de Navidad, una capa de lluvia para chicos, una muñeca, cortinas al crochet– que comparte con estos un idéntico destino. La segunda enumeración presenta una acumulación de elementos en los que se han ido superponiendo materiales de épocas distintas igualmente desfuncionalizados por haber perdido su utilidad, superados por los cambios impuestos por el progreso o por el crecimiento de sus antiguos dueños, como en el caso de los juguetes.

La ubicación liminal del baúl, lejos de apocar su rol, le otorga, a los ojos de la descendiente de Agata, el valor añadido de lo aventurero y fantástico y, al mismo tiempo, el sabor único de la tradición familiar, más fascinante, misteriosa y tal vez exótica por la experiencia migratoria de los antepasados⁵:

La hija había revisado muchas veces ese baúl, conocía las historias de todos los objetos, pero aun así en cada visita su curiosidad se renovaba y volvía a abrirlo. Entonces, lo mismo que después de las canciones de la abuela, de los proverbios, exigía precisiones, mayores detalles, con la curiosidad y el asombro y el disfrute del niño que no se cansa de escuchar la voz que evoca para él, reiteradamente, aventuras de un mundo fantástico. (Dal Masetto, 2011: 12)

⁵ El interés que el baúl –típico instrumento de la migración de la primera mitad del siglo pasado– despierta en la hija indica de manera evidente el cambio de mentalidad y de valoración de la migración, y de la italiana en particular, que ha pasado de estigma a motivo de curiosidad y hasta de orgullo (Vid. Hipperdinger, 2007).

Como se ve en la cita, los enseres tienen ‘historias’ y se vuelven disparadores de preguntas y narraciones exactamente como las canciones y los proverbios de la memoria familiar. La comparación les otorga personalidad propia y por su función testimonial los pone casi en el mismo nivel que los miembros de la familia. El valor simbólico es aquí eminente e inalienable, capaz de transformar definitivamente los materiales mencionados en ‘cosas’, en materia indócil.

Como se ha visto, el baúl con su contenido también está presente en *Ommi la América*, de Vanni Blengino. Aquí, como en el caso de Dal Masetto, el contenedor acumula capas de sentido ya que en ambos textos se trata de un utensilio preexistente que testimonia los avatares familiares. Cabe considerar que la inicial formación filosófica de Blengino y su sucesiva labor de latinoamericanista desempeñada particularmente en el análisis del fenómeno migratorio y de la escritura que éste ha generado en el pasado y en la contemporaneidad, hacen que su producción se caracterice por un tinte más ensayístico que puramente narrativo y transforme al autor en un testigo nada ingenuo de los acontecimientos. De hecho, la obra es una página autobiográfica y de historia familiar y al mismo tiempo una lectura del fenómeno gracias a la identificación de algunas categorías caracterizadoras –las mismas que en ocasiones ofician de título de los capítulos. Las páginas dedicadas al baúl restituyen sus múltiples recorridos a través de las generaciones familiares –antes– y de los continentes –después. Hacen patentes los significados adquiridos por el utensilio en el interior de la familia: “Prueba tangible de continuidad y al mismo tiempo una amenaza de inestabilidad, la tentación o la maldición del movimiento perpetuo” (Blengino, 2018: ed. digital). Manifiestan su cambiante funcionalidad, mantenida ya mucho antes de cruzar el océano: útil contenedor, compañero de los juegos infantiles, voluminoso estorbo, pieza de decoración. El viaje a América brinda la oportunidad de resumir metafóricamente los destinos sufridos y de transformar ocasional, metonímicamente el contenedor en barco basándose en la materia y sobre todo en la función –transportar y conservar:

Con la emigración, aquellas seis tablas de madera sufrieron otra metamorfosis: de pozo, montaña, residuo del departamento de Turín, ahora el baúl se volvía un barco con la proa hacia el sudoeste, en cuya panza se colocan vestidos, zapatos, sábanas, tazas de porcelana china, el inflador de la bicicleta, el método para el estudio del acordeón del maestro Bocca y un álbum de fotografías. (Blengino, 2018: ed. digital)

El contenido ofrece una lista muy parecida a la propuesta por Dal Masetto que, a esta altura, podemos aventurar como paradigmática del viaje de ida, mientras que el de vuelta, en Blengino, contempla solo la conservación de lo que podríamos definir el yo autoral forjado en la permanencia porteña ya que en el baúl encuentra cabida una severa selección de los libros que han plasmado la formación intelectual del protagonista. Sin embargo, en la visión propuesta por el autor, más que los utensilios conservados en su interior, es el contenedor, el baúl, el verdadero ejemplo de materia indócil, capaz de sobrevivir a todos los cambios y de renovarse en toda ocasión: “Desde que lo recuperé asumí –definitivamente, creo– otra función. Es como si lo viese por primera vez: un baúl de madera noble, de nogal. Hasta rechacé una oferta bastante interesante de un amigo anticuario que quería comprarlo” (Blengino, 2018: ed. digital). El camino de aristocratización del baúl –“Los años transcurridos lo volvieron más noble como la madera con la que fue construido, un viejo objeto de adorno, austero e inútil” (Blengino, 2018: ed. digital)– se acompaña de su definitiva transformación mobiliaria en la que la mención junto a una mesa prestigiosa confirma la nobleza adquirida por el más simbólico de los elementos matéricos recordado:

único mueble –además de la mesita– que había sobrevivido del modesto mobiliario de mi familia. La mesita –regalo de la marquesa del pueblo Del Carretto al hijo del panadero el día de su boda con mi madre– había quedado en Monforte, en la casa de mi abuela. Abandonada en el sótano como un trofeo inútil, pero también como el objeto de una apuesta sobre el futuro retorno de los vencedores. (Blengino, 2018: ed. digital)

3. CUANDO NO HAY BAÚL

Si un equipaje, aunque mínimo, siempre está presente en una experiencia migratoria no es un componente igualmente constante de su representación literaria. Se han considerado algunos ejemplos de baúles con un contenido que se puede interpretar como paradigmático de un expatriado, para pasar ahora al caso de una narración en la que los personajes no están acompañados por ningún equipaje mencionado, como en la obra de Maristella Svampa. Svampa es una conocida estudiosa de la sociedad y la política argentinas, temas que ha tratado en numerosos ensayos, mientras *Los reinos perdidos* (2005) es su primera obra narrativa, un texto que puede ser leído como una novela o una serie de tres episodios con algunos personajes en común. La segunda de estas tres partes, titulada *Viajeros* cuenta el traslado y el asentamiento de la familia Parente de Turín en una localidad del norte de la Patagonia, en la segunda posguerra. Durante la guerra, Massimo Parente había perdido el aserradero que poseía en la periferia de la ciudad piemontesa y en los años siguientes no había logrado recuperarse económicamente, por esta razón acepta con entusiasmo la propuesta de un joven ingeniero de trasladarse a la Argentina para dirigir un aserradero en la Patagonia. Parte en 1945 y los familiares lo imitan al año siguiente. El texto acompaña a éstos en los preparativos, el viaje y la sucesiva reubicación, mientras nada cuenta de la emigración paterna. Sujeto privilegiado de la narración es Fulvio, hijo menor de la familia, inteligente y eminentemente autodidacta, fascinado por la tradición salesiana de su ciudad, por los viajes y las misiones de los miembros de la congregación a la Patagonia y por los sueños que el fundador, don Bosco, había tenido sobre la región conformando lo que frecuentemente ha sido interpretado como una invitación profética a la futura acción evangelizadora. Los intereses del joven hacen de él un buen conocedor de las historias misioneras, la geografía y la literatura de viaje además de un ferviente aspirante al sacerdocio en la congregación salesiana.

Si en el texto no hay un equipaje con su detallado contenido, sí aparecen elementos materiales mencionados en la época piemontesa como en la patagónica, hecho que sugiere su traslado. Los enseres recordados son eminentemente los libros y mapas –algunos de ellos antiguos– regalados a Fulvio por el tío Maurilio, dueño de una librería en Turín. La referencia a estos materiales al principio de la narración y al acercarse el desenlace actúa como elemento de comparación y permite apreciar los cambios que han tenido lugar en Fulvio. Al principio conforman el mundo del joven que, justamente a raíz de la relación con estos materiales, está representado como un petulante sabelotodo, creído y arrogante con las hermanas, consideradas inferiores. Tras unos años en la Patagonia y el radical cambio de sus actividades, estos mismos elementos materiales sirven para marcar la distancia entre los dos momentos, como pone de relieve el narrador omnisciente al final del texto: “¡Cuánto le costaba ahora pasar las páginas de los libros que había traído de Italia sin sentir una creciente incomodidad al solo contacto con su piel áspera!” (Svampa, 2005: 178-179).

La otra serie de objetos define la figura materna en su ida a la misa del domingo: “La madre marchaba erguida, el paso corto, enfundada en sus guantes blancos, sus medias gruesas, su mantilla calada, su misal de nácar entre las manos, siempre seguida del cortejo familiar, hijos e hijas prolijamente vestidos para la ocasión” (101). Con el mismo mecanismo ya visto en

el caso de Fulvio, aquí también los objetos vuelven a lo largo de la narración para definir nuevos aspectos de la vida de los personajes, más específicamente para subrayar el desasosiego de la mujer:

-La gente è ignorante- fue una de las primeras cosas que soltó ella [...]-. *Ridono perché noi portiamo i guanti e le scarpe* -agregaba mientras no podía dejar de evocar aquella bulliciosa ciudad que había abandonado, cruzada por el río aceitoso, con sus anchas avenidas arboladas y sus grandes tiendas, su nieve endurecida y sus heladas navidades. (Svampa, 2005: 120)

Las diferentes costumbres de las dos tierras se vuelven -como siempre en las relaciones entre culturas- el cuestionable testimonio de la superioridad de una de las partes. Por otro lado, la sensibilidad manifestada por la mujer se encuentra en perfecta armonía con la contraposición latente entre criollos e inmigrantes que aflora en varias páginas y que la autora, como buena socióloga, no deja de evidenciar a través de su narrador omnisciente: “Cuatro meses después Massimo Parente se hacía cargo de uno de los aserraderos del sur argentino, al que el ingeniero había bautizado, con literalidad típica de inmigrante, La Colonizadora” (117). Sin embargo, cuando la madre considera imposible seguir viviendo en la nueva ubicación e intenta convencer al marido de volver a Turín, reaparecen los objetos religiosos, reafirmando el carácter de ruego que tienen sus palabras: “-*Ti prego torniamo in Italia, torniamo a Torino* -deslizó entonces en tono de súplica, las manos entrelazadas, como si apretara el rosario y el misal de nácar que sólo llevaba los domingos a la Iglesia” (Svampa, 2005: 121).

Al lado de estos elementos materiales en el texto aparecen las referencias a los normales enseres domésticos sin que se especifique su procedencia o -con interesante alusión a las distintas tradiciones alimenticias- se mencionan los utensilios ausentes: “«Sin falta», pensó por tercera vez, «a estos italianos hay que regalarles una plancha para hacer bifés»” (Svampa, 2005: 129) considera un huésped argentino frente al “duro pedazo de carne frita que le habían servido” (Svampa, 2005: 129). En los casos considerados los raros elementos materiales mencionados son íconos que desempeñan un papel puramente simbólico aludiendo a las condiciones momentáneas de los personajes o a la visión cultural de la que son portadores, carecen en cambio de un valor propio, de una vitalidad y un poder de convocación que pueda hacer de ellos ‘cosas’ y no simples ‘objetos’.

4. LO QUE NO CABE EN EL BAÚL

Junto a los elementos contenidos en el equipaje del inmigrante, sin embargo, es posible identificar un patrimonio inmaterial que acompaña a los recién llegados. En Blengino son la comida y el canto, ambos fuertemente marcados por la procedencia regional y social del grupo familiar. La primera guía una reflexión que atraviesa todo el texto: del amorfo pan seco buscado por el hambriento niño puliese que acompaña al protagonista en sus juegos a las preparaciones de carnes animales -prohibidos o admitidos, apreciados o despreciados. El conejo bien cocinado del restaurante es sin duda admitido y apreciado, mientras que el gato recae en una categoría intermedia, comestible gracias a estratagemas y estafas. Aquí, sin embargo, también se convierten en una forma de medir la capacidad de elaboración culinaria, reafirmada en varias ocasiones, que tiene su contracara en el orgullo langarolo -es decir propio de los que proceden de las Langas- y el despectivo concepto de los usos gastronómicos argentinos:

se había difundido en los argentinos la sensación de que los inmigrantes europeos llegaban hambrientos como los sobrevivientes de los campos de concentración. Yo

venía de las Langas, donde abuelas y tías mantenían una gran tradición gastronómica; no podía por lo tanto no suscitarme un desprecio culinario el derroche de comida que caracterizaba a la Argentina de aquellos años. (Blengino, 2018: ed. digital)

El canto representa tradición y diversión y “se había revelado un medio de comunicación privilegiado entre mi familia y los argentinos” (Blengino, 2018: ed. digital). Constituye también una muestra de la ductilidad de los inmigrantes: “Al comienzo el repertorio requerido había causado cierta perplejidad: «La paloma blanca», «Oh, sole mio», «Adiós pampa mía», pero mi padre se adaptaba a su manera a este repertorio hispano-napolitano” (Blengino, 2018: ed. digital) llegando a una “síntesis entre las demandas argentinas y la tradición langarola” (Blengino, 2018: ed. digital).

Las tradiciones culinarias y canoras aseguran la identidad y posibilitan la inserción en el nuevo contexto social con un proceso aparentemente contradictorio, pero hondamente eficaz, que permite tomar conciencia de la lejanía que media entre la identidad del migrante y las expectativas argentinas y al mismo tiempo salvar las distancias.

En Svampa los alimentos y su preparación marcan una evidente frontera en un territorio en el que el gusto corresponde frecuentemente a una identidad social e individual. Es el caso de los comentarios con ocasión del almuerzo familiar del domingo mientras todos esperan poder servirse “el *parmigiano* que solía acompañar el *risotto ai funghi*” preparado “con religiosa puntualidad [...] dos domingos por mes”. Entre las “varias quejas acerca de la elección del *risotto* como plato principal” algunas se refieren a la inadecuación del plato a la estación veraniega, otras, en cambio, solicitan un mayor esfuerzo por acriollarse: “-Podríamos comer asado un poco más seguido, ¿no?”; sorprende entonces la respuesta del huésped porteño, ajeno a la dialéctica local y, supuestamente, solo interesado en los aspectos gastronómicos: “No sé -respondió él, interrumpiéndose un instante para rebajar con soda el vaso de vino tinto-. A mí me parece que el *risotto* es un plato exquisito en cualquier época del año” (Svampa, 2005: 144). Las tradiciones gastronómicas despliegan entonces el valor identitario y la memoria del pasado doméstico que llevan a la dueña de la casa a no abandonar su receta o abren paso al descubrimiento de nuevos sabores, como en el caso del huésped, pero al mismo tiempo permiten manifestar la nueva elección identitaria, representada por la defensa del asado. Mantiene, en cambio, un valor fuertemente simbólico, de verdadero ‘status symbol’, la copa de licor ofrecida a Fulvio por el ingeniero “raro privilegio, *après le diner*, como decía su anfitrión [...], de beber una copa de refinado *armagnac* de origen francés que solía traer de sus viajes a Europa” (165). En este caso, de hecho, sabor y textura del licor tienen un peso secundario y se ven sobrepasados por el relieve social y económico que adquiere el acceso a la bebida, por su calidad de producto de importación procedente directamente de los viajes europeos del ingeniero y por consiguiente indicio de una condición elevada y pudiente.

5. CONCLUSIONES

La limitada muestra de textos contemporáneos que tematizan la inmigración italiana a la Argentina aquí considerada propone un panorama doble. Por un lado, los casos de una detallada página dedicada a los elementos materiales que acompañan a los inmigrantes en su traslado a América y por el otro los que silencian este aspecto. Pertenecen al primero –más allá de las diferentes tipologías textuales– las obras de Dal Masetto y Blengino, a la segunda la narración de Svampa. En esta última las presencias materiales remiten fundamentalmente a la categoría del ‘objeto’ que en el texto desempeña un papel icónico: congelado en un significado simbólico que alude a una condición vivencial y carece de un valor propio. En la escritura de Dal Masetto y Blengino es posible divisar, en cambio, una doble pertenencia y frecuentemente un tránsito

del valor de 'objeto' al de 'cosa'. Si a la partida prima la función objetual, estrictamente instrumental, el paso de los años carga esos elementos de un valor más profundo que la materia indócil conserva y acrecienta, un valor identitario ampliamente recuperado por la narrativa de tema migratorio que los descendientes están elaborando en las últimas décadas con paulatina pero constante atención.

Bibliografía

- APPADURAI, Arjun (2021) "Introduzione: merci e politica del valore", en A. Appadurai, coord., *La vita sociale delle cose*, Roma, Meltemi: 19-100.
- BLENGINO, Vanni (1994) "L'Italia delle regioni nella cultura argentina. Ernesto Sábato: sopra eroi e... umili immigranti", en V. Blengino, E. Franzina, A. Pepe, coords., *La riscoperta delle Americhe. Lavoratori e sindacato nell'emigrazione italiana in America Latina 1870-1970*, Milano, Teti: 526-546.
- (2002) "Nella letteratura argentina", en P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, coords., *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi*, Roma, Donzelli: 641-660.
- (2007) *Ommi! L'America. Recuerdos de la Argentina en el baúl de un emigrante*, Villa María, Eduvim, 2018 trad. de Liliana Huberman ed. digital (ed. orig.: *Ommi! L'America...*, Reggio Emilia, Diabasis).
- BODEI, Remo (2014) *La vita delle cose*, Laterza Bari, (2011) ed. digital.
- DAL MASETTO, Antonio (1990) *Oscuramente fuerte es la vida*, Buenos Aires, Planeta.
- (2002) "Sandokán", en *El padre y otras historias*, Buenos Aires, Sudamericana.
- (2011) *Cita en el Lago Maggiore*, Buenos Aires, El Ateneo.
- FABIETTI, Ugo Enzo Mauro y Vincenzo MATERA (1999) *Memorie e identità. Simboli e strategie del ricordo*, Roma, Meltemi.
- FLEM, Lydia (2005) *Come ho svuotato la casa dei miei genitori*, Milano, Archinto (ed. orig.: *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, Paris, Seuil, 2004).
- GARCÍA CANCLINI, Nestor (1998) *Culture ibride. Strategie per entrare e uscire dalla modernità*, Milano, Guarini. (ed. orig.: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990).
- HIPPERDINGER, Yolanda (2007) "La inmigración italiana en Bahía Blanca. Cuestiones lingüísticas", en I. Magnani, coord., *Il ricordo e l'immagine. Vecchia e nuova identità italiana in Argentina*, Santa Maria Capua a Vetere, Spartaco: 30-42.
- HOBSEWORTH, Eric John Ernest y Terrence RANGER (1994 [1983]) *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi.
- HUYSEN, Andreas (2001) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- (2010) *Modernismo después de la posmodernidad*, Buenos Aires, Gedisa.
- LARIOS, Shaday (2021) *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*, Ciudad de México, Paso de Gato, ed. digital.

MAGNANI, Ilaria (2018) *Sulle orme del viandante. Scrittura ed erranza in Antonio Dal Masetto*, Roma, Nova Delphi.

MARTELLINI, Amoreno (2001) "L'emigrazione transoceanica fra gli anni quaranta e sessanta", in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, coords., *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*. Donzelli, Roma, pp. 377-378.

ORLANDO, Francesco (1993) *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi.

SVAMPA, Maristella (2005) *Los reinos perdidos*, Buenos Aires, Sudamericana.



La mesa y el baúl.

Los objetos de la memoria íntima en la narrativa de migración

MASSIMO PALMIERI
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

En su ensayo *La gelosia delle lingue* el escritor ítalo-argentino Adrián Bravi afirma que, si tiene que imaginar cuál es su patria, piensa en la mesa donde lo ponían de muy chiquito, cuando la crecida del río Luján inundaba la casa en que vivía con su familia (Bravi, 2017: 12). Esa mesa es un lugar de la memoria que representa un espacio de seguridad y reconocimiento. Otro objeto que concentra la memoria de una vida es el baúl del inmigrado, que en la novela *Los sueños antes del despertar* de Maximiliano Mariotti contiene pasado y futuro. Ese mismo baúl que el protagonista encuentra en el monumento dedicado a los inmigrantes en Colonia Caroya. Sobre la importancia de estos objetos en los autores migrantes y la potencia evocativa de otros, como los espejos o las agendas donde se anotan las memorias de lo vivido, se concentra este trabajo, que intenta esbozar una suerte de “paseo entre los bosques narrativos” en búsqueda de las huellas que la buena literatura sabe dejar en ese espacio entre el recuerdo íntimo y la memoria colectiva.

Palabras clave: objetos, literatura, migración, memoria, identidad.

Abstract

In his essay *La gelosia delle lingue*, the Italian-Argentine writer Adrián Bravi affirms that, if he has to imagine what his homeland is, he thinks of the table where they used to put him when he was very little, when the flooding of the Luján River inundated the house where he lived with his family (Bravi, 2017: 12). That table is a place of memory that represents a space of security and recognition. Another object that concentrates the memory of a life is the immigrant's trunk, which in the novel *Los sueños antes del despertar* by Maximiliano Mariotti contains past and future. This is the same trunk that the protagonist finds in the monument dedicated to the immigrants in Colonia Caroya. This work focuses on the importance of these objects in migrant authors and the evocative power of others, such as mirrors or diaries where the memories of the lived experience are written down. It attempts to outline a sort of “walk through the narrative forests” in search of the traces that good literature knows how to leave in that space between the intimate memory and the collective memory.

Keywords: Maristella Svampa, Antonio Dal Masetto, Vanni Blengino, Italian-Argentine migration, contemporary Argentine literature.



1. INTRODUCCIÓN

Hay un cuento brevísimo de Adrián Bravi, titulado “Gli espatriati” (Los expatriados) que cierra la colección *Variazioni straniere* (Bravi, 2015a) y se caracteriza no sólo por su extrema brevedad, una sola página, sino porque las verdaderas protagonistas resultan ser unas golondrinas, a quienes una mujer, exasperada por los excrementos que las aves van dejando en



su patio, les impide, al levantar una red, alcanzar los nidos que habían construido en sus migraciones anteriores.

Los pájaros intentan llegar a sus guaridas e insisten hasta morir en el intento, año tras año. Hasta que, después de un tiempo, la señora también muere, nadie vuelve a levantar la red y, sin embargo, las golondrinas ya no volverán más.

En el título del cuento se renueva la idea expresada por Bravi cuando afirma que, si tiene que imaginar cuál es su patria, piensa en la mesa donde lo ponían de muy chiquito, cuando la crecida del río Luján inundaba la casa en que vivía con su familia (Bravi, 2017: 12). Esa mesa es un lugar de la memoria que representa un espacio de seguridad y reconocimiento, el mismo que la red le impide alcanzar a las golondrinas, provocando su muerte, sacándoles su patria, su nido, su memoria y finalmente su vida.

La patria entonces, estaría representada por ese lugar de la memoria donde se construye y reconstruye nuestro yo y, por ende, nuestra vida. Como observa Bravi en su ensayo *La gelosia delle lingue*,

passare da una lingua a un'altra significa porsi di fronte a un rischio [...]. Ogni esperienza che facciamo con la lingua, sia essa straniera o propria, presuppone una rinascita e un punto di non ritorno. Non parliamo questa o quella lingua ma siamo in questa o quella lingua¹. (Bravi, 2017: 8)

La lengua no es sólo expresión y comunicación sino construcción de nuestro propio ser. El cambio de lengua, más aún en un escritor, implica una reformulación de las coordenadas culturales e individuales que inevitablemente se construyen y re-construyen a través de las experiencias vividas.

La memoria stessa è una forma della lingua. Si ricorda sempre all'interno di questa, e mai allo stesso modo in due lingue diverse. Compiere un tale passaggio significa diventare una specie di palinsesto. La nostra vita viene in qualche modo riscritta, reinterpretata alla luce della nuova lingua². (Bravi, 2017: 9)

Se trata de un proceso paulatino, que sin embargo representa la esencia misma del viaje hacia el otro y en descubrimiento de lo otro, tanto en el sentido metafórico de movimiento interior, como en el acto del desplazamiento físico, así que “la stessa migrazione andrebbe considerata sotto il profilo linguistico, appunto perché è lì che s'inscrive la propria identità e la propria memoria”³ (Bravi, 2017: 9).

En este ensayo Bravi trata de sondear el territorio de esa lengua interior que va armando puentes, abriendo fisuras y produciendo suturas cuando un escritor decide pasar de un idioma a otro, develando de a poco cómo la huella de la lengua materna sigue dejando rastros en el nuevo lenguaje. En la línea divisoria entre una y otra, las dos formas expresivas van delineando un paisaje complejo donde la memoria es una forma de la ficción que reinventa el pasado y trata de recuperar el tiempo perdido (Bravi, 2017: 18).

En la construcción de estos puentes tendidos entre culturas es fundamental el rol de ciertos objetos que contribuyen al anclaje de la memoria con las instancias identitarias, pero

¹ Pasar de una lengua a otra significa ponerse frente a un riesgo... Toda experiencia que hacemos con la lengua, ya sea extranjera o propia, presupone un renacimiento y un punto de no retorno. No hablamos esta o aquella lengua, sino que somos en esta o aquella lengua. (Todas las traducciones son mías)

² La memoria misma es una forma de la lengua. Recordamos siempre al interior de ésta, y nunca de la misma manera en dos lenguas distintas. Realizar un paso similar significa convertirse en una especie de palimpsesto. Nuestra vida de alguna forma se re-escribe, se reinterpreta a la luz de la nueva lengua.

³ La migración misma debería considerarse bajo el perfil lingüístico, justamente porque allí se asientan la identidad y la memoria personal.

también al encuentro con nuevas lenguas y culturas. He aquí entonces, que el nido cuyo lugar de construcción es un punto fundamental del auto-reconocimiento de las golondrinas y cuya privación significa la extinción de la memoria y por ende de las mismas aves, y la mesa que representa en el recuerdo del escritor la idea de patria, representan de alguna forma la esencia misma de la memoria, tanto como pertenencia cuanto como capacidad de abrirse al encuentro con el otro.

2. LOS ESPACIOS PERDIDOS

Hay un objeto que tiene una relación muy profunda con los aspectos más íntimos de la memoria personal pero también con la sensación contradictoria vinculada por un lado con la pérdida y por el otro con la preservación, por lo que se convierte en la metáfora misma del viaje del inmigrante: es el baúl.

Este objeto es uno de los protagonistas de la novela *Los sueños antes del despertar* de Maximiliano Mariotti (1996), donde nos encontramos con una situación en que el intercambio entre pasado y presente de la historia se construye en un entrelazamiento de forma especular, en el cual las imágenes que parecen reflejarse se desarrollan siguiendo un juego espacio-temporal escondido detrás de una ilusión que sólo al final se devela.

Nada es lo que parece en esta narración de idas y vueltas en la que el diario de un joven italiano adolescente se mezcla con el de un hombre maduro que parece ser el mismo chico que viajó a la Argentina y allí construyó una nueva vida. Sin embargo, lo que parece no es y la identidad del narrador revela su naturaleza de imagen especular, donde la derecha es la izquierda y lo que se ve no es igual sino similar.

Como afirma Lotman (1996: 73) un equivalente literario del motivo del espejo es el tema del doble. El muchacho italiano, un adolescente de diecisiete años que anota en un diario los sucesos que marcan sus días, tiene como alter ego al hombre que se percibe puede ser él mismo de adulto. Sin embargo, el diario más antiguo no podría ser sino una traducción ya que la historia se desarrolla en Viareggio, Italia, la misma ciudad natal del autor, en tanto que el segundo diario, redactado más de treinta años después, describe las vivencias de un hombre al borde de los cincuenta en Córdoba y es presumible que tenga como lengua original el español.

El espejo sigue reflejando imágenes parecidas pero al mismo tiempo opuestas en el tiempo, en el espacio y en la lengua de comunicación. Una ilusión de correspondencia que guía hasta una conclusión en la cual el descubrimiento coincide con una circularidad que no puede cerrar de otra manera que con la muerte.

La sensación de vacío que recorre toda la obra es también el reflejo de la relación con unos espacios perdidos y otros nunca alcanzados. Sin embargo, contar la historia es una suerte de deber para que la experiencia, aunque plagada de sufrimiento, no sea en vano. Porque hacer revivir los errores no es volver a cometerlos sino compartirlos y a través de este gesto hacerlos todavía más humanos, como si por medio de la creación literaria, y más aún con la intervención del lector, las pérdidas se aliviaran repartiendo la pesada carga de la existencia. Para llegar a esto hay que partir de algún lado para tratar de llegar a otro: conducirse a través, o sea, traducirse. Pasar de una lengua a otra acompaña de manera casi automática este proceso de traslado, que siempre culmina con el último tránsito: el de la muerte.

Hay momentos en la historia en que los espacios se convierten en protagonistas, porque representan los lugares donde se depositan los recuerdos y las expectativas. El inmigrado sabe que su destino es volver de donde había partido hace más de treinta años atrás, el muchacho siente que su viaje de ida hacia lo desconocido se aproxima. Los dos reúnen sus emociones en un objeto: un baúl que contiene pasado y futuro. El mismo que el hombre ve en el monumento dedicado a los inmigrantes en Colonia Caroya que según él

no puede parangonarse a ninguna estatua de mármol. Tal vez sea el material de que está hecho, sin embargo, hay en él, en ese mudo lenguaje de las dos figuras que lo componen, el desgarramiento de los que partieron hacia la lejanía. Que tiraron cosas detrás de ellos, acaso trozos de vida, nada más que para buscar nuevos horizontes. Pero no son figuras heroicas ¡para nada! Un par de viejos cualquiera, y detrás de ellos hay un baúl... ¡Dios mío! Tú debiste inspirar al artista para que metiera allí ese baúl, lleno de ilusiones y de trapos de lana como lo fue el mío... (Mariotti, 1996: 149)

Ese mismo baúl que aparece cuando en los dos diarios se van cruzando los viajes: el de ida y el de vuelta. El muchacho se encuentra solo. El que debía acompañarlo no se presentó “el que tantos proyectos hilvanara, el que quería volver con los bolsillos desbordante de dólares para independizarse, se quedó” (Mariotti 202). Por otro lado, en la segunda agenda, el hombre adulto también anota las emociones que acompañan la espera. “Las últimas horas se hacen largas. Una vez más controlo mi equipaje: ¡Qué diferente es al de venida! ¡Y cuán parecida es esta fecha a la de entonces!” (Mariotti 203). Los sentimientos parecen una vez más reflejarse en un espejo y una vez más la sospecha que los dos personajes sean uno solo se hace casi certeza. El muchacho expresa todos sus interrogantes llenos de expectativas, cuando se encuentra “rumbo a un desconocido horizonte. Aguas de partidas hacia... ¿lo bueno? ¿lo malo? ¿lo otro?” (Mariotti, 1996: 205). El hombre, en cambio, trata de postergar su encuentro con los lugares del recuerdo quedándose unos días más en etapas intermedias “lleno de pretextos, para demorar la partida” (Mariotti, 1996: 211). Pero llega el momento del reencuentro con su ciudad natal: Viareggio.

Estaba aturdido, el tren paraba poco y me precipité, tropezando con la valija. El viejo andén, el mármol vetado de las columnas y el del pasaje subterráneo. Poca gente: yo y otros cuatro o cinco pasajeros que bajaban. Yo y mi muchedumbre interior. Recorrí penosamente el túnel: Paola iba conmigo, me acompañaban Carelia y Elena mirándose entre ellas, hasta Juli estaba allí... Se fueron recién cuando salí a la luz del otro extremo del túnel. El hall... ¡Dios! Treinta y dos años de ausencia y el tiempo me traía de vuelta al sitio en donde comenzara mi larguísimo viaje. Estaba por lagrimear, me puse los anteojos oscuros. Fuera de la estación me encontré con el desconocido Piazzale Alighieri. (Mariotti, 1996: 242-243)

Volver no es reencontrarse sino la ilusión de regresar a un lugar que ya no es el mismo porque nosotros no somos los mismos, es tratar de retornar a cruzar esa frontera que ya es parte de uno. Los espacios perdidos ya lo eran desde antes de la partida porque la experiencia del conflicto mundial le había robado a la gente algo que nunca se le devolvería.

Cuando Athos, mucho antes de tomar la decisión de partir, encuentra a Carla, una muchacha de Milano conocida por correspondencia a través de una revista y que viaja a Viareggio para conocerlo, él le miente sobre su identidad haciéndose pasar por su amigo César. En un momento de dudas sobre su propia forma de actuar, Athos le pide a otro amigo si hizo mal en no decirle a la chica la verdad y éste le contesta que no es importante porque “la muchacha buscaba una persona, no una identidad” (Mariotti, 1996: 155).

Se nos presenta el tema de la diferencia entre persona e identidad, cuya anulación configura la relación de los sujetos de la sobremodernidad con los no lugares, donde como afirma Marc Augé, “las palabras casi ya no cuentan. No hay individualización (derecho al anonimato) sin control de la identidad” (Augé, 2000: 56). Entonces mentir sobre la identidad no es importante, porque en un mundo que se basa en convenciones que desestiman las personas y crean ilusiones sobre las bases de un modelo que ve al individuo como consumidor, la verdadera

mentira es la construcción de una sociedad cuyos vínculos se rigen en las relaciones económicas y que nace fundamentalmente de la destrucción, de la guerra.

A este propósito en la novela aparece un diálogo entre Carla y Athos que hoy por hoy sería impensable entre adolescentes:

- ¿Cómo te fue con la guerra? Conté como me había ido: mal, un otoño que explotaba y nosotros en el medio, meta correr entre hojas muertas y cuerpos muertos, - Y ahora que tenemos paz no estamos contentos con nada... No estamos preparados todavía - opinó. - No podemos - le contesté - nos cavaron demasiado hondo. (Mariotti, 1996: 152)

Una generación que nunca podría recuperar la inocencia perdida, abandonada “entre hojas muertas y cuerpos muertos”, aun cuando la ilusión y las ganas de seguir adelante sin mirar para atrás fuera más fuerte de la memoria del horror vivido, el precio sería la certeza, aunque relegada en un rincón de la conciencia, de que nunca nada sería más como antes.

Athos elige un camino que lo llevaría muy lejos en el intento de recuperar su propia vida, cruzando fronteras geográficas con la ilusión de reencontrarse en otro lado, pero el personaje que al final volverá a transitar los lugares de su memoria, que no es el mismo en ningún sentido, se encontrará con unos espacios perdidos. Como dice uno de los protagonistas mientras recorre las calles de su ciudad natal: “siempre se vuelve cuando nunca, completamente, nos hemos ido”. (Mariotti, 1996: 252)

3. VOLVER DE DONDE NO NOS HEMOS IDO

En un poema de Giorgio Caproni titulado *Biglietto lasciato prima di non andar via*⁴, el poeta expresa toda la contradicción presente en la tensión entre ir, quedarse, partir y volver, como si fuera una condición humana cuyo destino es intrínseco. No se puede salir de esta trampa que nos encierra entre el nomadismo y el arraigo. Caproni escribe “Se non dovessi tornare, / sappiate che non sono mai / partito. / Il mio viaggiare / È stato tutto un restare / qua, dove non fui mai”⁵ (Caproni, 1998: 427).

Estos hermosos versos parecen la imagen especular de las palabras utilizadas por uno de los dos protagonistas de la novela. Volvemos porque nunca nos fuimos, así como nuestro viaje es un eterno quedarse. Sin embargo, no parece haber otra alternativa, la historia tiene que cerrarse allí donde empezó, con la circularidad dictada por la sucesión de las estaciones y no a través de la linealidad del tiempo histórico con su ilusión de un inicio y un final. La contradicción es insalvable como un abismo tan estrecho que se vuelve invisible. El cuento tiene que terminar y acabará adonde tuvo su comienzo.

Las últimas reflexiones del protagonista adulto ocurren entre las tumbas de un cementerio en Viareggio. Allí es donde se revelará todo. Hay una frase que preanuncia el desenlace: “nosotros estamos hechos de los demás, con la materia de los otros” (Mariotti, 1996: 300). Y esto el hombre, quien vivió su vida en otro lugar, lo percibe de manera impelente. Ahora entendemos que está hablando con el otro protagonista y le pide perdón:

El 11 de setiembre de 1946 escribiste la última media columna en la agenda de tu cumpleaños. Fue tu padre quien confundió los baúles y la ubicó en el fondo del mío creyendo que tú, con lo mal que estabas, te habías olvidado. Y yo la encontré en

⁴ Papelito dejado antes de no irse.

⁵ Si es que no vuelvo, / sepan que nunca / me he ido. / Mi viajar / Ha sido todo un quedarse / acá, donde nunca fui.

plena navegación, y si pensé en devolverla la intención fue breve, porque tú escribías, de veras, acaso demasiado para tus diecisiete años. (Mariotti, 1996: 300)

El muchacho del primer diario nunca partió. Una segunda neumonía le fue fatal, aunque no hubiera partido quizás de todos modos. Pero quien se fue, su amigo Mauro, siguió escribiendo sobre esa agenda y años después escribió otra:

Tengo una segunda agenda ¿sabes? Que es como si hubiera nacido a la sombra de la otra: tan paralela ha sido que cada día escrito fue comparado con otro de la anterior ¿Comprendes ahora cuán importante fuiste para mí? Estuve cotejando mi vida con la tuya y después la mía propia, pasada y presente. (Mariotti, 1996: 301)

Estas son las palabras que uno de los protagonistas, que ahora sabemos ser Mauro, pronuncia frente a la tumba de Athos. Palabras que quieren devolver al otro la parte que le fue sustraída por el destino. Pero ese mismo destino llevará a Mauro hacia las aguas del Mar Tirreno para cerrar también su viaje allí donde empezó. Volver al mar como forma de devolverse a la tierra. Parece una contradicción que sin embargo se difumina ya a partir del topónimo, Tirreno, en una relación que parece muy profunda entre mar y tierra. El agua como punto de intersección entre viaje de ida y de vuelta, como centro simbólico de cruce de destinos.

Encontramos algo parecido en el cuento de Adrián Bravi *Después de la línea del ecuador*, en el cual el protagonista muere durante el trayecto marítimo entre Italia y Argentina, en el lugar de su primer viaje de niño, en la que había sido su primera experiencia de alejamiento, donde habían muerto unos niños que eran reflejo de él mismo. Mauro vuelve a Viareggio y se devuelve al mar, único lugar que, aun guardando toda la fuerza de la memoria, se mantiene a distancia de seguridad de las experiencias vividas en los espacios de los recuerdos personales (Bravi, 2015b: 3).

En el segundo diario, en uno de los raros momentos de serenidad que vive al lado de su mujer, durante unas breves vacaciones en Punta del Este, frente a un océano tan lejano y distinto de los lugares de su infancia y adolescencia, el protagonista anota estas palabras: “el mar desatado me trae recuerdos de otras playas. Viene a mí, en procesión, la tristeza” (Mariotti, 1996: 56).

Al hombre no le queda otra cosa que beber hasta emborracharse para tratar de olvidar, cosa que seguirá haciendo frente a todo momento difícil, incapaz de encontrar otra salida. Pero no hay sólo nostalgia, también hay reconocimiento de su nuevo hogar, que se vislumbra a la vuelta de la breve estadía: “a las tres de la tarde a Buenos Aires y dos horas después en Pajas Blancas: Córdoba nuestra” (Mariotti, 1996: 58). El atiborrarse de sentimientos distintos con respecto a los lugares, hacen explotar todas las contradicciones que tienen que ver con el sentido de pertenencia y la identidad del inmigrado.

A este propósito es notable la observación de un personaje secundario sobre cómo esta tierra acoge al nuevo huésped:

La Argentina es un país espléndido para aquel que viene de afuera dispuesto a hacer cosas. Algunos salen hechos: tienen fábricas, campos, casas hermosas; otros en cambio venden duraznos rodando con un carrito. Pero en todos los casos esta tierra re- tiene, hace olvidar lo que hubo antes, como si se empeñara en no querer soltar a nadie. (Mariotti, 1996: 250)

Esto nos lleva también a la reflexión de Adrián Bravi que da el título a su ensayo *La gelosia delle lingue*, acerca de cómo la lengua castellana quiere prevalecer sobre las otras y hace que uno se olvide de la propia (Bravi, 2017: 50-51). En el caso del italiano esto es particularmente evidente. La cercanía lingüística y la lejanía geográfica contribuyen a esta paradoja,

abriendo abismos difíciles de salvar, como se puede notar en la novela cuando evidencia la ignorancia de la realidad argentina que tienen los italianos, lo que molesta particularmente a Mauro durante su estadía a la vuelta en Viareggio.

Quedarse atrapado entre espacios que parecen abrir grietas insuperables es un sufrimiento ínsito en el destino del ser humano que cruzó las fronteras geográficas, culturales y lingüísticas. Como había advertido Amedeo al joven Athos que se aprestaba a partir:

Si se hace a la mar contemple todo lo que deja atrás porque inevitablemente se modificará de prisa al usted partir. Si se priva por voluntad propia de los recuerdos para que no duelan demasiado con la lejanía, habrá cortado los puentes de regreso; en cambio sí atesora lo que la mente y el corazón pongan a sus pies, quizás logre construir su propia escalera de mármol. Pero si no aprende a discernir lo bueno de lo barato, y si esto último consigue instalarse en permanencia en su vida futura, entonces esa misma escalera de mármol será la que lo conduzca a morir. (Mariotti, 1996: 174)

4. LAS PALABRAS OLVIDADAS

La escalera de mármol construida por el personaje Mauro Rambaldi, cuyo destino se entrelaza de manera inseparable con el del joven Athos Guelfi, muerto a los diecisiete años por una neumonía en su ciudad natal de Viareggio, lo lleva a volver adonde todo empezó para cerrar el capítulo de una vida que tal vez nunca le permitió “aprender a discernir lo bueno de lo barato”, más por los avatares de una existencia llena de sufrimiento que por insensibilidad o ceguera. Entre las pocas palabras del epílogo de la novela, que resultan escritas por el personaje de Lorena Marchi, hay algunas que son particularmente incisivas, cuando sostiene: “es fácil morir en Viareggio: basta mirar el mar, durante el invierno, desde un muelle, caminar hacia él y con él irse” (Mariotti, 1996: 307).

El mar que Mauro mira y con el que se va es su Tirreno, el que se extiende al oeste de la península italiana entre las islas de Córcega, Cerdeña y Sicilia y las costas continentales de Toscana, Lacio, Campania y Calabria; esa parte del Mediterráneo cuyo nombre deriva de la nación de los Tirrenos, un exónimo usado por los autores de la Antigua Grecia para aludir a un pueblo no griego y que los latinos llamaban Etruscos, una de las civilizaciones más importantes y misteriosas de la edad antigua, por lo menos entre las poblaciones itálicas. La procedencia del nombre, sin embargo, no es del todo cierta, porque aparentemente no es de origen griego. Una hipótesis particularmente sugestiva es la formulada por la lingüista Françoise Bader que supone descendencia de la antiquísima raíz indoeuropea *trh que indica “atravesar, cruzar” (Bader, 2010: 394), lo que la relacionaría a su vez de manera evidente con traducir.

La experiencia del traductor, del que conduce a través, para pasar de un sistema a otro de manera que los dos se entiendan, es una tarea compleja que puede volverse hasta dolorosa cuando implica involucrarse de forma total, como lo es en el caso de quien cruza un océano para llegar a otro lugar, aprendiendo a usar nuevos códigos que en el caso de dos semiosferas tan cercanas y lejanas al mismo tiempo, pueden crear grietas insuperables por ser invisibles. El que intenta apropiarse de manera firme de un nuevo idioma necesita utilizar una lupa como sugiere Borges cuando afirma que

el lenguaje es una creación estética. Creo que no hay ninguna duda de ello, y una prueba es que cuando estudiamos un idioma, cuando estamos obligados a ver las palabras de cerca, las sentimos hermosas o no. Al estudiar un idioma, uno ve las palabras con lupa, piensa esta palabra es fea, ésta es linda, ésta es pesada. Ello no

ocurre con la lengua materna, donde las palabras no nos parecen aisladas del discurso. (Borges, 1980: 37)

Cada palabra se transforma en un mundo, justamente porque trata de poner en comunicación universos significativos distintos. En esta obra de Mariotti las palabras parecen moverse constantemente en una línea de frontera, como tratando de levantar puentes justamente adonde se abren las grietas más imperceptibles, los abismos más angostos, las formas más ocultas de malentendidos.

A este propósito, George Steiner, en su obra *Extraterritorial*, subraya la importancia de “la función de los espejos y los laberintos en el arte de Borges” (Steiner, 2009: 44). En el espejo aparece “el otro yo” de Borges y este otro yo está bien presente en el concepto de *enantiomorfismo* desarrollado por Lotman en su teoría sobre semiótica de la cultura.

Como afirma Carmen Noemí Perilli en su ensayo sobre el símbolo del espejo en Borges, “el universo simbólico de las palabras proporciona una imagen especular del universo de las cosas (...). Esta imposibilidad de conocer la realidad sino a través de las palabras produce una especie de fusión entre los dos universos. Nos encontramos con el juego de espejos enfrentados. La palabra cobra valor mágico” (Perilli, 1983: 153).

En este juego tiene su origen quizás gran parte de la fascinación y al mismo tiempo del temor que Borges siempre tuvo a los espejos, como sugieren sin duda estos versos del gran escritor y poeta argentino:

hoy, al cabo de tantos y perplejos
años de errar bajo la varia luna
me pregunto qué azar de la fortuna
hizo que yo temiera los espejos
(Borges, 1995: 124)

Sin embargo, los espejos, así como las agendas, tan importantes en el desarrollo de la novela de Mariotti, más que objetos en sí son instrumentos a través de los cuales se construye por un lado un aura de misterio insondable que circunda la vida y por el otro la exigencia de narrar la realidad para hacerla más soportable y cargarla de cierto sentido.

Con respecto a esta última observación, Walter Benjamin hace referencia a la primera guerra mundial como momento de quiebre en la capacidad del ser humano de transferir socialmente la experiencia: Los soldados que volvían del frente eran incapaces de transmitir sus vivencias. A pesar de toda una literatura que surge a partir de este fenómeno histórico, la experiencia humana se ve empobrecida y junto con ella la sociedad misma en su conjunto, porque la pobreza de experiencia significa también falta de memoria colectiva y la memoria se despierta sólo a través de la narración (Benjamin, 2007: 215-218).

Esta ruptura que se convierte en pobreza de experiencia parece volver a cargarse de sentido con especial fuerza en la literatura de la migración, en el intento de no cortar el hilo que ata la experiencia a la memoria, aunque signifique despertar un sufrimiento que ya es parte del inmigrante por ser un sujeto de frontera.

Y si los espejos y las agendas son elementos claves en la narración de esta experiencia, es en los objetos como la mesa de Bravi y el baúl de Mariotti donde se coloca y se guarda con más fuerza el vínculo entre la experiencia y la memoria íntima del sujeto migrante, en su afán de narrador que intenta devolver a la experiencia su riqueza.

Porque son las cosas, como escribe Borges en otra magnífica poesía, los objetos más simples y aparentemente triviales, que perduran en el tiempo, continuarán existiendo cuando nosotros ya no estemos y seguirán siendo los testimonios de todo posible sentido que intentamos transmitir a nuestros semejantes.

El bastón, las monedas, el llavero,
la dócil cerradura, las tardías
notas que no leerán los pocos días
que me quedan, los naipes y el tablero,
un libro y en sus páginas la ajada
violeta, monumento de una tarde
sin duda inolvidable y ya olvidada,
el rojo espejo occidental en que arde
una ilusoria aurora. ¡Cuántas cosas,
limas, umbrales, atlas, copas, clavos,
nos sirven como tácitos esclavos,
ciegas y extrañamente sigilosas!

Durarán más allá de nuestro olvido;
no sabrán nunca que nos hemos ido.
(Borges, 1995: 335)

Bibliografía

- AUGÉ, Marc (2000) *Los no lugares. Espacios del anonimato*, trad. Margarita Mizraji, Barcelona, Gedisa.
- BADER, Françoise (2010) "Autour de l'asyndète dans les groupes nominaux des langues indoeuropéennes anciennes" en M.J. Reichler-Béguelin, M. Avanzi, G. Corminboeuf, eds., *La parataxe: Entre dépendance et intégration*, Berna, Peter Lang, pp. 375-398.
- BORGES, Jorge Luis (1995) *Obra Poética*, Buenos Aires, Emecé.
- (1980) *Siete noches*, México, Meló.
- BENJAMIN, Walter (2007) *Obra libro II vol. I.*, Madrid, Abada.
- BRAVI, Adrián N. (2015a) *Variazioni straniere*, Macerata, EUM.
- (2015b) *Después de la línea del ecuador*, Córdoba, La Sofía cartonera.
- (2017) *La gelosia delle lingue*, Macerata, EUM.
- CAPRONI, Giorgio (1998) *L'opera in versi*, Milano, Mondadori.
- LOTMAN, Iuri (1996) *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, trad. Desiderio Navarro, Madrid, Cátedra.
- MARIOTTI, Maximiliano (1996) *Los sueños antes del despertar*, Córdoba, Boulevard.
- PERILLI, Carmen Noemí (1983) "El símbolo del espejo en Borges", *Revista chilena de literatura* 21, pp. 149-153.
- STEINER, George (2009) *Extraterritorial: ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*, trad. Edgardo Rosso, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.



El sostén de la esperanza. Un baúl en *Luz de las crueles provincias* de Héctor Tizón

SUSANNA REGAZZONI
Universidad Ca' Foscari Venezia

Resumen

El presente estudio pretende analizar, a través de la novela de Héctor Tizón *Luz de las crueles provincias* (1995), el recuerdo que subyace en los extranjeros, en este caso, aquellos que por necesidad tuvieron que radicarse en una de las provincias del interior argentino, de su tierra de origen. Uno de los personajes de la novela es Juan, el hijo de un joven matrimonio de italianos, quienes después de llegar a Buenos Aires, deben viajar al norte del país para trabajar en las tierras de un viejo propietario. Uno de los motivos de la novela es la confluencia entre la memoria y las respectivas experiencias del presente de los protagonistas en el intento de definir sus identidades. El elemento que acompaña los desplazamientos de los personajes es un baúl, objeto que en la novela se podría considerar sinécdoque de la historia, porque su presencia desencadena reflexiones, recuerdos, emociones como así también la decepción de las expectativas frustradas. Un objeto que, tanto en la vida de los inmigrantes y sus descendientes como para innumerables personajes de ficción, alcanza un grado redundante de significación.

Palabras clave: migración, provincia, baúl, memoria, identidad.

Abstract

The present study intends to analyze, through the novel by Héctor Tizón *Luz de las crueles provincias* (1995), the memory of their land of origin that remains in foreigners, in this case, those who had to settle by necessity in one of the provinces of the Argentine interior. This is what happens to a young Italian couple who, after arriving in Buenos Aires, must travel to the north of the country to work on the land of an old owner. One of the motifs of the novel is the confluence between memory and the respective experience of the present of the protagonists in the attempt to define their identities. The element that accompanies the movements of the characters is a trunk, an object that in the novel could be considered a synecdoche of the story, because its presence triggers reflections, memories, emotions, as well as the disappointment of frustrated expectations. An object that, both in the lives of immigrants and their descendants and for countless fictional characters, reaches a redundant degree of significance.

Keywords: migration, province, trunk, memory, identity.



Yo, que estudié las leyes y los cánones,
yo, Francisco Narciso de Laprida,
cuya voz declaró la independencia
de estas crueles provincias, derrotado, [...]
Jorge Luis Borges, "Poema conjetural" (1953)



[...] presentía con cierto malestar que los objetos la despojarían un día de algo muy precioso de su juventud. Le agradaban tal vez más a ella que a las demás personas que lloraban al perderlos. A veces los veía. Llegaban a visitarlas como personas, en procesiones, especialmente de noche, cuando estaba por dormirse [...]. Muchas veces le molestaban como insectos: quería espantarlos, pensar en otras cosas.

Silvina Ocampo, "Los objetos" (1959)

1. MIGRACIONES

La historia de la migración entre Italia y Argentina es ejemplar por su magnitud y continuidad, incidiendo cuantitativa y cualitativamente en los estratos de la sociedad argentina, modificando sus hábitos y costumbres en un proceso progresivo de "transculturación" (Ortiz, 2002). Asimismo, se ha analizado como un fenómeno complejo que implica un 'sueño' casi mítico, hiperbólicamente expresado en la famosa idea, ya un lugar común, de *hacerse la América*. Más concreto, la expectativa hacia una vida mejor fue, en muchos casos, convertida en pesadilla. Tan es así que ya a principios del siglo XX los jóvenes campesinos europeos habían dejado de considerar el viaje a América como una posibilidad de alcanzar una tierra de progreso y utopía económica.

Una parte de esta oleada inmigratoria de procedencia italiana se instaló en la capital o en ciudades de la pampa húmeda; otra se vio obligada a ir hacia provincias más lejanas e instalarse en pequeñas poblaciones. Las circunstancias económicas no dejaban espacio a la elección, y muchos inmigrantes se vieron obligados a desplazarse hacia lugares recónditos y solitarios del país con promesas de trabajo.

Adriana Mancini, desde su condición de descendiente de emigrantes italianos, comenta la difícil experiencia de sus antepasados:

Porque me crié entre sus brazos tibios puedo afirmar que, para la mayoría de los inmigrantes en este país, la vida no fue simplemente bajar una escalerilla y llegar a tierra. Sabemos que lucharon para acceder a un nivel de vida digno, sabemos que resignaron su idioma para que sus hijos se integraran al país que los recibió. Sabemos que sus hijos y los hijos de sus hijos cumplieron con sus esperanzas. Sabemos que contribuyeron a formar ese crisol de tradiciones entrecruzadas que configura la sociedad argentina y que supieron resolver con su cabeza, con sus manos, con sus pies y con todo su cuerpo las paradojas que la vida, lejos de sus *paesi*, les tejió. (Mancini, 2022: 129)

El sujeto que migra y se desplaza, "duplica (o más) el territorio" y, en consecuencia, afirma Cornejo Polar, "le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar" convirtiendo sus palabras en "un discurso doble o múltiplemente situado" (Cornejo Polar, 1996: 41). En el mismo sentido, un paso más allá, Silvia Camilotti propone que el "yo" o "el nosotros", nunca definitivos, se construyen en la acción y en la relación, ya que el carácter cambiante de la identidad *in fieri* implica la posibilidad de pertenencia múltiple, condición de la experiencia de los inmigrantes tanto hoy como entonces. (Camilotti, 2012: 17). A su vez, la propuesta de Todorov destaca el vínculo entre identidad y cultura, que surge de la interacción con la cultura más cercana (Todorov, 2009). Cada subjetividad se ubica entre varias pertenencias, incluso contradictorias entre sí y, por lo tanto, la apertura a la 'otredad' es compleja pero esencial para la supervivencia.

En los últimos años y desde una mirada antropológica se ha incrementado el interés por las migraciones y el sujeto migrante como figura central o calificativa del siglo XX y XXI (Horn, 2008). La condición de trasposición y traslación se incrementan por una situación de "no pertenencia" y, al mismo tiempo, irreversible, que induce al sujeto migrante a buscar un vínculo en un intento de recuperar aquello que Marc Augé define como un lugar antropológico, es decir, la construcción concreta y simbólica de un espacio que se reivindica como propio, capaz de resumir lo cultural y, al mismo tiempo, camino identitario, relacional e histórico de

todo ser (Augé, 2009). Este concepto se concreta en la mirada de Rossana, la protagonista de la novela que se va a analizar a continuación. Sola y en una tierra extranjera, se siente abandonada e intuye la importancia de tener cerca a los muertos queridos para ayudarla a encontrar su lugar en esta nueva tierra: “Y para huir de esa situación, inconscientemente, pensó en sus muertos, para que vinieran en su ayuda” (Tizón, 1995: 29).

2. EL RELATO DEL RECUERDO

La focalización en las provincias del norte argentino, en particular en Jujuy, y el relato sobre la condición y costumbres de su población, es un tema directriz en la narrativa de Héctor Tizón (Rosario de la Frontera, 1929 – San Salvador de Jujuy, 2012). En *Luz de las crueles provincias* (1995)¹, el autor presenta una historia dolorosa en el noroeste argentino, a través de la vida de Juan y sus padres Giovanni y Rossana, emigrados italianos que a principios del siglo XX llegan a Buenos Aires desde una pobre aldea italiana. Tras meses de dificultades y pobreza en una ciudad hostil, consiguen una recomendación de un paisano amigo del joven, para trabajar en el norte, en las tierras abandonadas de un hombre viejo y enfermo al que llaman “el propietario”. Según Foffani y Mancini, para Tizón “la experiencia del exilio expresada en términos de pérdida o vacío existencial es motivo conductor en muchos de los relatos. El abandono del lugar natal y las vicisitudes que subyacen a esta situación límite para el hombre, son abordados en los textos tanto desde la perspectiva política, como social o individual” (Foffani e Mancini, 2000: 28).

Luz de las crueles provincias tiene una trama sencilla y una historia lineal; enlaza Italia y Argentina y se desarrolla entre la ciudad y el campo en la inmensidad de la puna del norte argentino. Sin embargo, la novela es intensa en las emociones que transmiten sus protagonistas. Paradigmática es la figura femenina de Rossana, verdadero centro de la familia migrante. Casada con Giovanni a los dieciocho años, se queda viuda y con un hijo pequeño a los pocos meses de llegar al norte. Más tarde, se volverá a casar con el viejo dueño de la estancia, quien le asegura estabilidad, afecto paternal y educación para el niño.

Los personajes conviven con la desmesura de “remoto lugar del norte del país”, aislados geográfica y socioculturalmente. La descripción espacial asemeja a un pueblo de Jujuy provincia límite de Argentina con Bolivia, plena puna; y la novela subraya los ambiguos estados en el proceso de adaptación y la consecuente desestabilización identitaria. Giovanni, define con pocas palabras la verdadera cara de un viaje cargado de ilusiones: “Venimos de un lugar inexistente y estamos en un país de mierda” (Tizón, 1995: 59).

Surge de la novela de Tizón el deseo constitutivo del sujeto de transmitir historias que revelan costumbres y tradiciones como sostén de su identidad. Los protagonistas de *Luz de las crueles provincias* deambulan por un indefinible territorio fronterizo. En este sentido, Cornejo Polar (1996), sostiene que

[...] desde muy antiguo hasta hoy existe algo así como una retórica de la migración que pone énfasis en sentimientos de desgarramiento y nostalgia y que normalmente comprende el punto de llegada –la ciudad– como un espacio hostil, aunque de algún modo fascinante o simplemente necesario, a la vez que sitúa en el origen campesino una posibilidad casi sin fisuras, con frecuencia vinculada a una naturaleza que es señal de plenitud y signo de identidades primordiales. (Cornejo Polar, 1996: 839)

El relato presenta en sus comienzos el lugar natal, pobre y deshabitado, al que pertenecen los jóvenes italianos y la situación de exilio a la que los somete el padre del joven: “Giovanni recordaría durante mucho tiempo que en su aldea solo unas pocas casas estaban habitadas y sus moradores eran muy viejos o muy tontos, cuyo destino era morir en la indigencia con orgullo o abandonar lo único que habían conocido” (Tizón, 1995: 15). El padre de Giovan-

¹ Esta obra fue publicada por primera vez en 1995 y fue ganadora del Premio de los Dos Océanos, otorgado en Francia a la mejor novela de autor latinoamericano además del premio Academia y premio Consagración Nacional 1996.

ni, el día del casamiento, le comunica seca y contundentemente que la 'casa' no puede hospedar la nueva pareja, "no hay lugar para una nueva familia" (Tizón, 1995: 15) y, además: "Todos sabemos qué es este pueblo– [...] No tenemos nada que comer [...]. Esta casa no da para dos y estoy demasiado viejo para ser yo quien se vaya...Y no voy a morirme pronto" (Tizón, 1995: 15). Es una decisión repentina y tajante que no deja ninguna posibilidad de réplica puesto que es la misma casa –otro objeto personificado en la novela– que los expulsa. La joven pareja tiene que partir y la destinación prevista es Buenos Aires, con la ilusión de encontrar en la tierra argentina un futuro:



Se decía, en una época, que Argentina era la nación más rica de Sudamérica y que en este país, desmemoriado y tan extenso como un océano, donde millones de vacas, caballos, corderos y gallinas vagabundeaban por sus pampas y entre el norte y el sur mediaban meses de camino, todo era posible [...] y muchos, también, podían haber oído decir, entonces, que, en Buenos Aires, todos los hombres hablaban todas las lenguas y cualquiera que tuviese una propia podría entenderse con cualquier otro en la suya. Una ciudad en la que cabían varias veces Nápoles y Palermo y toda Calabria y Sicilia y Galicia y el país de los polacos e incluso mucha otra gente que ni siquiera era católica. Un país de leche y de miel y de afortunados buscadores de oro. (Tizón, 1995: 22)

La realidad que el matrimonio encuentra es totalmente distinta. Giovanni –que es ingeniero– busca sin éxito una ocupación y piensa "que no tenía trabajo y que este país, ríspido y duro y ajeno, lo estaba devorando y destrozando y que tenía una mujer y probablemente un hijo, y que no conseguía trabajo. En suma, que tendría que irse, aunque no sabía adónde" (Tizón, 1995: 56). Mientras que Rossana, embarazada, se sacrifica por su marido, hasta llegar al punto de trabajar a escondidas, dejándole el dinero en los bolsillos del pantalón, siempre con el mismo callado sufrimiento común a las mujeres de su tierra y sin captar demasiado la diferencia entre el lugar de nacimiento y el nuevo, ya que "ahora estaba entre otras gentes, en otro país, pero en lo esencial todo era igual, el frío o el calor, las noches, la pobreza, la vida por delante y la enfermedad, el infortunio, los hijos por nacer, la muerte" (Tizón, 1995: 39–40). Cuando Giovanni afirma "Italia se ha hundido de todos modos" (Tizón, 1995: 57), ella se sorprende de escuchar aquel nombre de país, ante lo que el hombre se rectifica: "Nuestro pueblo, quiero decir. Se ha hundido" (Tizón, 1995: 57). Ellos no tienen demasiada conciencia de su propia procedencia, de su propio origen. La Italia recién unificada tiene poco significado para la mayoría de los italianos que, antes de ser italianos, son calabreses, sicilianos, piemonteses, vénetos, etc. Su percepción sólo les permite advertir que están en otro lado y que es simplemente distinto el paisaje y la gente, pero la existencia, con su ciclo inevitable de vida y muerte, es la misma. Una vez más, el discurso del migrante es un discurso descentrado (Cornejo Polar, 1996), acorde a la fragmentación espaciotemporal-existencial.

Otro desplazamiento implica dejar la ciudad y asentarse en tierras lejanas en busca de trabajo. El baúl los acompaña enlazando un pasado de fracasos y un futuro vasto e incierto. La llegada de los jóvenes está cargada con todo el asombro y la expectativa que implica un nuevo destino:

Cuando el tren se detuvo esa tarde de abril y la locomotora dejó de piafar, Giovanni descendió arrastrando un baúl y por detrás Rossana, su mujer, diminuta y con incipiente preñez. Giovanni no tenía mucho más de veinte años por aquel entonces y su mujer menos; era rubio, flaco y de cuello largo. Su mujer llevaba sombrero [...] la joven parecía sonreír tristemente, mientras su esposo buscaba en los bolsillos una pequeña libreta. Ninguno de estos dos viajeros había recorrido jamás tan larga travesía sobre tierra ni se había imaginado un país tan remoto y extenso como éste. (Tizón, 1995: 65)

El hijo de la pareja, Juan, argentino, transitará una vida sujeta a las sombras de la *luz de las crueles provincias*: la crianza entre adultos distantes e indiferentes, un temprano amor frustrado hacia la hija de un pastor presbiteriano, Daisy, cuyo recuerdo lo acompaña hasta el final de su existencia, la educación en la gran ciudad, y el regreso para convertirse, a su pesar, en

un notable de la región –fiscal del pueblo antes y diputado después–, el casamiento, sin amor con una lejana pariente del ‘dueño’, el nacimiento de una hija, Mali –que será aquella “hermosa muchacha que huyó con un forastero” (Tizón, 1995: 176)–. Estos elementos configuran un personaje solitario y último superviviente de esta historia, “jubilado, [...] lúcido y sosegado como un día de invierno” (Tizón, 1995: 179).

3. LOS OBJETOS

La memoria, sin la cual el hombre no es nadie (Tizón, 1995: 197) es otro de los motivos que subyace en esta novela. El fenómeno de la emigración desde Italia hacia Argentina pertenece a la memoria colectiva de los dos países y se sustenta en narraciones colectivas y biografías individuales o micro-historias que permiten, en su fusión, explorar aquello que Benjamin llama “tierra incógnita” (Benjamin 1989). Sin embargo, el personaje de Giovanni no se permite recordar; intuye que en las *crueles provincias* la memoria daña. Afirma el narrador: “Pero no quiso seguir recordando. Oscuramente intuía que la memoria era un veneno, que sólo sirve para ablandar la entereza de los hombres y que únicamente se la podrán permitir las mujeres, que por eso lloran en silencio, de sólo estar” (Tizón, 1995: 83). También Rossana espanta los recuerdos; así, un día que se reencuentra con su viejo baúl “no quiso sentir que aquello fuera como una vida vieja y ajena y queriendo no querer, buscando que el olvido fuese menos henchido que la vida que debía vivir y que todos debían vivir, salió apresuradamente de aquella habitación” (Tizón, 1995: 163).

En esta novela de Tizón las pérdidas marcan la existencia de los personajes: la tierra natal, familiares, amigos, amores. ‘Recordar’ significa poner en acto la pérdida, pero, a su vez, es recuperar el legado de los antepasados. En realidad, la función de la memoria sería transmitir la historia a las nuevas generaciones; su revés, el olvido, obtura la transmisión de lo aprendido a la posteridad (Lorenzano 2001: 184). En el relato predomina el silencio y la falta de comunicación de la memoria colectiva se representa en los orígenes de la joven Rossana; su padre es sordo y mudo y su madre murió cuando ella era muy pequeña. La imposibilidad de transmitir oralmente las costumbres, las imágenes de infancia, las tradiciones se desplazan hacia los objetos, portadoras de un amplio sistema referencial, hipersignificado en su devenir temporal (Francalanci, 2006). He aquí la importancia *-in primis-* del baúl como sostén subyacente, aunque en general no explícito, del legado y el recuerdo de la tierra que han sido obligados a dejar. El baúl, los baúles, de los migrantes entrarían, entonces, en la categoría de ‘memore afectico’, según las doce tipologías sugeridas por Orlando (1983: 269). Como todas las cosas, también el baúl sufre el gasto de los años que pasan, pero es precisamente el tiempo el que lo ennoblece y lo transforma en un objeto especial, con un significado también especial.

Los libros de Giovanni y el ajuar de Rossana son el tesoro que ellos traen de Italia, significan la necesidad de conservar un pedazo de la historia personal. Tener algo que haya pertenecido a los antepasados equivale para los descendientes a ser dueños de un pedacito de sus vidas, ya sea con forma de olla, de libro o de un simple utensilio de la vida doméstica.

La importancia de todo esto resalta en relación con lo que rodea los personajes, puesto que la percepción de los *lugares* es negativa y hostil. Los espacios, generalmente representados por las casas de campo, son tristes, silenciosos, desolados. En la gran casa en medio de las montañas, la del “propietario”, se siente la soledad y el silencio de la puna (Fleming, 1985), el desamparo del sitio al que nadie llega y del cual todos quieren alejarse. Juan, el peón con el que se encuentra Giovanni al llegar al pueblo, dice: “Todos hemos nacido aquí [...] Muchos se van y nadie viene... sólo usted” (Tizón, 1995: 85), y más adelante sentencia: “doy gracias a Dios por tres cosas: ser hombre y no bestia de carga, ser hombre y no mujer, ser de esta tierra y no forastero” (Tizón, 1995: 88). El campo no es el mejor lugar para vivir, es alienante y aplastante, pero es mejor pertenecer a ese lugar antes que ser un extraño. El desconocido noroeste argentino ha sufrido varias calamidades –históricas y modernas– que han determinado aislamiento y crisis económica, elementos que nutren lo que ha venido llamándose ‘la narrativa del interior’ de Tizón, quien señala que pertenece a “los escritores que hemos decidido emboscarnos en el desierto interior: narradores furtivos [...] apenas tolerados a regañadientes en la medida

en que el país del centro nos otorga el halo equívoco de una suerte de consagración nominal” (en Lorenzano, 2001: 193).

El sentido de ruina es un elemento presente en esta novela. Es un motivo que la crítica ha subrayado; por ejemplo, Emiliano Matias señala la forma que eligió el autor para crear su mundo narrativo, elaborado a partir de fragmentos sueltos y dispersos de la historia del noroeste argentino. Se trata de “verdaderas ruinas que se fueron acumulando con el paso del tiempo y que recreadas por la imaginación de un gran escritor fueron delineando un mundo que se extinguía por la acción de un progreso que fue borrando los rasgos particulares de su cultura. De los despojos de ese mundo arruinado, Tizón supo dar forma a uno de los más sólidos espacios ficcionales de los que ha dado la literatura argentina al menos durante el siglo XX” (Matias, 2017: s.p.).

El baúl como símbolo, sinécdoque y su consecuente objetivación no es privativo de la novela de Tizón, está presente en las novelas que abordan el mismo tema; ejemplar es el que aparece hacia el final de *Oscuramente fuerte es la vida* (1990) de Antonio Dal Masetto, donde se narra otra salida apresurada y repentina de la protagonista que reúne de prisa y sin orden todo lo posible dentro de los baúles que consigue para el largo viaje. Se trata de un objeto que, como en *El mar que nos trajo* de Griselda Gámbaro, presenta el mismo significado de la preciada blusa llegada de Italia que Giovanni regala a su hermana argentina Natalia, y que asumirá un importante valor simbólico, aunque la mujer no llegue nunca a utilizarla. En esta novela de Gámbaro, una foto de una hija ilegítima dejada del otro lado del mar representa tanto como el baúl y la blusa un punto crucial que ensambla las dos instancias temporales de un destino

En *Luz de las crueles provincias*, el baúl trasciende el valor contante de la tierra y aunque se trata de un objeto obsoleto y ruinoso, marcado por el tiempo en su función genuina –el joven hijo de la pareja viajará “con dos valijas” (Tizón, 1995: 123) cuando se va a estudiar a la Universidad de Buenos Aires–, cambiará su uso, se adaptará a otras normas estéticas y adquirirá el valor que le conceda el correspondiente devenir (Mukarosky, 2011). De una forma u otra, el baúl estará siempre presente en la existencia del hijo: “[...] el viejo baúl que en realidad ya nadie usaba para viajar, pobre y basto, pero consagrado como una reliquia con el cual sus padres habían atravesado alguna vez el mar y las interminables tierras que nos separaban del mar, y que en una de sus esquinas o ángulos tenía una mancha que a veces se agrandaba [...]” (Tizón, 1995: 179).

Juan, devenido abogado y juez, ya viejo y aislado, sólo espera el retorno de su hija amada, único ser que le interesa y que se ha fugado con un hombre a quien desprecia. El hombre, mientras tanto, escribe un balance de su vida, en el que valora el papel de los padres, de quienes supo avergonzarse como hijo de extranjeros y reconoce en su presente senil el valor de haber sobrellevado su destino de emigrantes:

[...] No tuvo ni el orgullo de ganar ni la desazón decorosa de perder. Siento como si todo eso ya hubiera sido la pasión de mis pobres padres y que se hubiese agotado con ellos. Y debo decirlo aquí: me he avergonzado de ellos, no tanto de mi padre, a quien no he conocido y sólo debo el hecho de nacer, sino de mi madre, de su acento al hablar, de sus palabras, de cómo era ella misma [...] En muchos momentos, hasta la mera existencia del viejo baúl con el que llegaron me avergonzaba [...]. Pensaba que todo eso iría a borrarse, a desaparecer con el tiempo, pero el tiempo no borra nada, añade y uno, cuando envejece, comienza a ver, con la inquietante y temible claridad. (Tizón, 1995: 191)

La crisis identitaria de los personajes en *Luz de las crueles provincias* se expresa en la negación del vínculo con el país de origen: los sujetos están completamente enajenados, en un lugar otro que, para ellos mismos, no es ningún lugar, una aceptación del nuevo lugar asociada a cierto fatalismo, al hecho de estar, pero sin asumir ninguna pertenencia. Se podría decir que la búsqueda identitaria pretende resolverse mediante la borrado de toda marca identitaria. Tizón, en *El resplandor de la hoguera* (2008) señala que: “La vida surge de la tierra, lo viviente está atado a ella, a la madre. El exiliado es su hijo que debe repudiar a la madre, casi siempre por amor desproporcionado, nunca por desgano e indiferencia; el odio es un amor apasionado. El hijo que más ama a la madre es el que está lejano, alejado” (Tizón, 2008: 42).

El baúl es el objeto que sobrevive y permanece a lo largo de los años, despabila la memoria y es marca reconocible de la nostalgia difusa y devuelve al desterrado señas que desestabilizan la identidad junto a la añoranza de lo que no puede volver a ser. Arrastrados desde sus orígenes los baúles son los testigos fieles de soledades y carencias y resistiendo el paso de los años, siguen, en la actualidad, en muchos hogares, testimoniando la fuerza de aquellos hombres y mujeres que tuvieron el valor de cruzar los océanos sin saber muy bien a dónde llegarían. Son objetos valiosos, objetos atesorados por quienes escuchamos los cuentos de otros tiempos (Mancini, 2014).

La negación de la memoria junto a la presencia de los objetos que los acompañan con fidelidad muda subyace en los personajes de *Luz de las crueles provincias* y podría entenderse como una declaración de amor hacia la tierra lejana y perdida, declaración afásica, puesto que no logra expresarse a través de las palabras. Esta novela de Tizón nos coloca frente a la dificultad de definir la identidad del sujeto heredero de una cultura atravesada por la inmigración. Es también una invitación a reflexionar sobre el lugar de Italia en la historia argentina, sobre los aciertos y las contradicciones que atravesaron todos aquellos inmigrantes que vieron, muy lejos del puerto y de la gran metrópoli, la posibilidad o necesidad de vivir en las provincias del Norte, en las “cruelas provincias”.

Bibliografía

- AUGÉ, Marc (2009) *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Eléuthera.
- BENJAMIN, Walter (1989) “Tesis de filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Taurus, pp. 175–191.
- (1991) “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus.
- (2008) *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi.
- BORGES, Jorge Luis (1977) “Poema conjetural”, *Obra poética*, 2, Buenos Aires, Emecé.
- CAMILOTTI, Silvia (2020) “Per una «poetica della totalità mondo». Identità e alterità tra nazione e narrazione”, en Carmen Domínguez Gutiérrez y Susanna Regazzoni, eds., *L'altro sono io | El otro soy yo Scritture plurali e letture migranti | Escrituras plurales y lecturas migrantes*. Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 165–175.
- CASTELLINO, Marta Elena (2003) “Imágenes del noroeste argentino: estrategias de construcción del espacio en la narrativa de Fausto Burgos y Héctor Tizón”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras* LXVIII (267–268), pp. 183–197, en línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/boletin-de-la-academia-argentina-de-letras-3/html/02e94bf8-82b2-11df-acc7-002185ce6064_34.html (15/12/ 2022)
- CORNEJO-POLAR, Antonio (1996) “Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discursos migrantes en el Perú moderno”, *Revista Iberoamericana* LXII (176–177), pp. 837–844, en línea: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/corn.pdf> (05/01/2023)
- FOFFANI, Enrique y Adriana MANCINI (con un Apéndice de Néstor Restivo) (2000) “Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje”, en Elsa Drucaroff, dir., *Historia crítica de la literatura argentina. 11. La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé, pp. 261-292.
- FLEMING, Leonor (1985) *La narrativa del noroeste de Argentina. Vol. I “Héctor Tizón. La Puna, testimonio de una extinción”*, Madrid, Universidad Complutense.
- FRANCALANCI, Ernesto L. (2006) *Estetica degli oggetti*, Bologna, il Mulino.

- HORN, Vera (2008) "Sotto un cielo straniero: gli emigranti di Laura Pariani", *Cahiers d'études italiennes* 7, pp. 275-284, en línea: <http://journals.openedition.org/cei/933> (08/03/2022).
- LORENZANO, Sandra (2001) *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura*. México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.
- MANCINI, Adriana (2014) "El decir del cuerpo. Marcas y señales", *Oltreoceano. Abiti e abitudini nelle Americhe e in Australia* 8 (201), pp. 191-203.
- (2022) "Viajes", en Susanna Regazzoni y Adriana Mancini, eds., *Italia Argentina. Una storia condivisa. Il viaggio/Una historia compartida. El relato*, Venezia, Ca' Foscari Edizioni.
- MATÍAS CAMPOY, Emiliano (2017) "Construir sobre ruinas: algunas reflexiones sobre la novelística de Héctor Tizón", *Cuadernos del CILHA*, 18.1, pp. 6583, en línea: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152017000100004 (10/01/2023).
- MUKAROVSKY, Jan (2000) *Función, norma y valor. Estéticas como hechos sociales*, Bogotá, Plaza&Janés.
- OCAMPO, Silvina (1999) "Los objetos", en *La Furia. Cuentos completos*, Buenos Aires, Emecé.
- ORLANDO, Francesco (1993) *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi.
- ORTIZ, Fernando (2002) *Contrapunteo del tabaco y del azúcar*, Madrid, Cátedra.
- TIZÓN, Héctor (1995) *Luz de las crueles provincias*, Buenos Aires, Alfaguara.
- (2008) *El resplandor de la hoguera*, Buenos Aires, Alfaguara.
- TODOROV, Tzvetan (2009) *La paura dei barbari. Oltre lo scontro delle civiltà*, Milano, Garzanti.



Uso, memoria, desorden: modalidades de los objetos en *Santo oficio de la memoria* de Mempo Giardinelli y en *Mudanzas* de Hebe Uhart

FRANCISCO SALARIS BANEGAS
Universidad Nacional de Córdoba-CONICET

Resumen

La reflexión en torno a los objetos tiene una larga tradición crítica y literaria; de acuerdo con sus funciones –o a su falta de función– proponemos tres grandes modalidades que nos ayudarán a pensar su operatividad en novelas que tematizan la migración italiana en Argentina: objetos de uso, de memoria y de desorden. Estas modalidades implican imbricaciones particulares entre el pasado y el presente, entre las generaciones migrantes y las generaciones ya asentadas. En este trabajo proponemos abordar dos obras argentinas, *Santo Oficio de la Memoria* de Mempo Giardinelli y *Mudanzas* de Hebe Uhart, a través del tratamiento que los personajes les dan a los objetos. En el primer caso, uno de los personajes –el Tonto de la Buena Memoria– realiza una objetualización permanente de los recuerdos, es decir, los intenta dotar de una fisicidad que garantice su permanencia en el tiempo. En el caso de *Mudanzas*, la nueva generación muestra un desconcierto ante los objetos de memoria, que tienden a convertirse en objetos de desorden.

Palabras clave: objeto, memoria, uso, desorden.

Abstract

Reflection on objects has a long critical and literary tradition; according to their functions - or lack of function - we propose three main modalities that will help us to think about how they operate in novels that deal with Italian migration in Argentina: objects of use, objects of memory and objects of disorder. These modalities imply particular overlaps between the past and the present, between migrant generations and settled generations. In this paper we propose to approach two Argentinean works, *Santo Oficio de la Memoria* by Mempo Giardinelli and *Mudanzas* by Hebe Uhart, through the treatment that the characters give to objects. In the first case, one of the characters -the Fool of Good Memory- makes a permanent objectification of the memories, that is, he tries to endow them with a physicality that guarantees their permanence in time. In the case of *Mudanzas*, the new generation shows a bewilderment before the objects of memory, which tend to become objects of disorder.

Keywords: object, memory, use, disorder.



1. PRESENTACIÓN

La presencia de los objetos en las novelas de la migración habilita un gran abanico de significaciones en torno a la latencia del pasado y al papel de la tradición en la conformación de una identidad. Este abanico se articula fundamentalmente mediante una dialéctica entre dos niveles temporales, que constituyen, por lo general, un marco espacio-temporal fructífero en la literatura de la migración: el pasado (la historia de los antepasados migrantes) y el presente (la historia de los descendientes). Tal es el marco que da sentido a grandes clásicos de esta literatura, como *El mar que nos trajo*, de Griselda Gambaro¹, *Diálogos en los patios rojos*, de Roberto Raschella, o una de las novelas que analizaremos aquí, *Santo oficio de la Memoria*, de Mempo Giardinelli. En todos estos casos, la dialéctica temporal se monta sobre una estructura generacional y sobre los problemas que implica (re)conocerse en la propia tradición

¹ A propósito de esta novela, véase el trabajo de Laura Scarabelli, quien propone focalizar la atención en el “giro transgeneracional” y en las formas en que se elabora la herencia en los procesos migratorios (Scarabelli, 2016).

familiar, de ahí que la categoría de “novela familiar” resulte especialmente productiva para la literatura de la migración².

Imbuidos en los problemas de tradición y resguardo del pasado que aparecen en estas novelas, los objetos adoptan funciones paradigmáticas –la expresión “funciones” no debe entenderse en un sentido radical, ya que precisamente una de sus variantes consiste en difuminar la función pragmática–, que en muchos casos contribuyen a los núcleos argumentales. Mientras que algunos funcionan como *objetos de memoria* (Perassi, Reati, 2020: 257) y almacenan un potencial histórico y emocional, al uso de la magdalena proustiana, otros aparecen despojados de la tradición, como resabios de un pasado incomprensible. Son estos últimos objetos los que construyen, ante los ojos que los redescubren, una nueva red que ocluye su contexto originario. Tal red puede presentarse bajo la forma de la *colección*, y esto ocurre cuando los objetos conllevan la marca de un pasado pero este continúa siendo misterioso, o bien bajo la forma del *desorden*, es decir, cuando permanecen accidentalmente en un presente que no puede reconocerlos. En este último caso pueden pensarse como *cosas*, en el sentido más impersonal del término³.

El objetivo de este trabajo consiste en analizar algunas de estas variantes que pueden adoptar los objetos en dos novelas argentinas casi contemporáneas: *Santo oficio de la Memoria* (1991), de Mempo Giardinelli y *Mudanzas* (1996), de Hebe Uhart. En cuanto a la primera obra, tomaremos tan solo los capítulos narrados por el “Tonto de la buena memoria”, un personaje que representa la memoria familiar y que, precisamente por eso, es condenado al ostracismo. Ambas obras se contraponen porque sus personajes –descendientes de migrantes italianos– toman distintas actitudes con respecto al pasado, actitudes que se expresan en el trato con determinados objetos. Intentaremos caracterizar esos tratos a partir de la utilidad o inutilidad de los objetos⁴, proponiendo que todo esto es fundamental para las posibilidades de integración exitosa en el nuevo presente.

En primer lugar revisaremos teóricamente los usos de los objetos esbozados más arriba y luego consideraremos la operatividad de esas categorías para la interpretación del corpus propuesto.

2. OBJETOS DE USO, OBJETOS DE MEMORIA Y OBJETOS DE DESORDEN

No interesa aquí trazar un mapa de las disquisiciones sobre la ontología de los objetos o sobre su historia en el capitalismo (algo de lo que la teoría se ocupó en muchas oportunidades; un ejemplo paradigmático es el número 13 de la revista *Communications*⁵), sino más bien pensar de qué forma almacenan, transmiten y obturan la memoria. Sin embargo, un buen punto de inicio es recordar que la comunicación es un elemento central de los objetos, y que por lo tanto el objeto reúne un conjunto de morfemas reconocibles que ayudan a crear comunidad (Moles, 1971). Tal consideración es sobre todo aplicable al objeto en tanto cosa útil: su materialidad depende tan solo de las relaciones que establezca con el medio. Una pieza literaria

² Sobre los términos “literatura de la migración” o “literatura migrante”, véase el artículo de Silvana Serafin “Letteratura migrante. Alcune considerazioni per la definizione di un genere letterario” (2014).

³ En la presentación del dossier de la revista *Kamchatka* “Cosas, objetos, artefactos. Memorias materiales de la violencia en América Latina”, Perassi y Reati efectúan un principio de distinción entre los *objetos* y las *cosas*: “Los objetos son a menudo cosas de uso personal convertidas involuntariamente en evidencia de algo traumático” (Perassi, Reati, 2020: 258). Aunque en este caso el camino inverso al propuesto por nosotros –las cosas pueden devenir objetos cuando en ellas se almacena un potencial traumático–, lo cierto es que la expresión *cosas* mantiene su característica de no ser evidencia de nada, de agotarse en su misma esencia.

⁴ Una definición, antigua pero operativa, para pensar la utilidad de los objetos la presenta Karl Philipp Moritz en su ya clásico ensayo “Sobre la imitación formativa de lo bello” [“Über die bildende Nachahmung des Schönen”, 1788], que da origen al concepto de autonomía del arte. Moritz considera que algo es útil en tanto establece relaciones con el contexto de cosas que lo rodea (2018). Traemos a colación esta distinción porque remite tangencialmente a los conceptos de *objeto*, *cosa* y *reliquia* que ya presentamos: Moritz indica precisamente que lo bello (y por lo tanto, el arte) constituye lo inútil, porque se trata de una entidad autónoma.

⁵ El número es de 1969, y un año antes se había publicado la tesis doctoral de Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*.

paradigmática en esta concepción de los objetos es la novela *Las cosas*, que Georges Perec publica en 1965. Los personajes rigen su vida de acuerdo al imperio de las cosas, que aparecen despojadas de esencialidad y cuya comprensión puede darse solo en el marco del *conjunto*. Una reflexión explícita la proporciona Perec en *La vida instrucciones de uso* (1988): “el objeto considerado [...] no es una suma de elementos que haya que aislar y analizar primero, sino un conjunto, es decir una forma, una estructura” (Perec, 2019: 13). La forma es la materialización de la utilidad, y de allí que el sentido más vinculado con los objetos cotidianos es el tacto⁶.

En el otro extremo está la concepción proustiana de los objetos, aquella que desdeña su función pragmática y rastrea en ellos –voluntaria o involuntariamente– una esencia, restituible tan solo mediante el arte. En un pasaje memorable del primer tomo de la *Recherche* el narrador nos cuenta que su abuela consideraba que las cosas útiles eran vulgares, y que esto solo podía ser redimido mediante la antigüedad o mediante el espesor artístico (Proust, 2009: 47). La magdalena es el objeto proustiano por excelencia porque almacena en su interior –no en su interior material, en su forma, sino en la experiencia, en el gusto– un pasado que se revela como ideal: el tiempo recobrado⁷. En la literatura de la memoria –y especialmente en la literatura de la migración–, los objetos transmiten aún ese pasado, y funcionan para los emigrados o sus descendientes como evidencias de una historia y a la vez como talismanes.

Rosón Villena identifica este poder de evocación de los objetos en su fisicidad, es decir, en su ser-material, lo que supone un interesante entrecruzamiento entre ambas posiciones, que aquí representamos esquemáticamente con Perec y Proust. “Como materiales físicos, las cosas proporcionan un vínculo auténtico con el pasado, y como tales, también puede ser reexperimentados” (Rosón Villena, 2021: 8), dice la crítica. Más allá de esta discusión en torno a la forma (entablada, creemos, por el idealismo de la teoría estética proustiana), lo interesante es que la posibilidad de “reexperimentar” revitaliza la experiencia primigenia, la vuelve a dotar de sentido. Si en los objetos de uso la repetición está inscrita como marca inherente (una cuchara se utiliza varias veces), lo que logran los objetos de memoria es des-mecanizar la repetición y hacer transmisible una experiencia que se encontraba enmudecida y ahora puede devenir *Erfahrung*⁸.

Naturalmente, los objetos cuentan experiencias siempre y cuando se produzca una conjunción favorable con los usuarios. Lo que intentaremos mostrar en *Mudanzas*, una de las novelas del corpus, es que el paso del tiempo y los requisitos de integración en el mundo moderno –metaforizados en las repetidas mudanzas– conspiran contra la liberación de los recuerdos almacenados en los objetos. El impulso fáustico, típico de la modernidad, implica precisamente una condena sobre el detenimiento en el pasado –típico de las disposiciones melancólicas– y la necesidad imperiosa de avanzar siempre hacia delante⁹. Los objetos del pasado –pertenecientes a quienes emigraron– se mantienen entonces en una mudez que hace que su forma solo pueda expresarse como valor de uso, si es que aún lo conservan. En el caso de que no cumplan una función práctica –como ocurre con las fotografías–, los objetos se convierten

⁶ La apreciación es de Benjamin: lo que interesa para el coleccionista es lo táctil; para el flâneur, lo óptico (Benjamin, 2016: 225).

⁷ A su vez, el tiempo recobrado es lo que da inicio a la producción artística. La memoria involuntaria, un concepto que la tradición crítica asoció directamente con Proust, está íntimamente asociada con el poder de evocación de los objetos: el pasado aparece (bajo un aspecto ideal) cuando el individuo se encuentra de repente con el objeto –“Del azar depende que encontremos o no ese objeto antes de morir” (Proust, 2009: 52)–, y no como resultado de un proceso intelectual. Los objetos, entonces, tienen la característica de aparecer

⁸ El término, por supuesto, debe entenderse como contraposición a la *Erlebnis*, en el marco conceptual benjaminiano. Si la *Erlebnis* es una experiencia más íntima, con frecuencia vinculada a situaciones de shock que afectan la consciencia del individuo, la *Erfahrung* es aquella pasible de ser incorporada a una estructura narrativa que se transmita. Para una historia crítica del concepto de experiencia en Benjamin, véase el capítulo “Lamenting the crisis of experience. Benjamin and Adorno”, del libro *Songs of experience* (2005), de Martin Jay.

⁹ “¡Detente, eres tan bello!” [“Verweile doch, du bist so schön!”] es precisamente la fórmula que Fausto no puede decir para desear que un instante se demore, porque de lo contrario su pacto se rompe.

en jeroglíficos indescifrables, que producen caos en el ambiente y confusión entre las personas. En ese contexto son objetos de desorden. El concepto *cosa* abarca ambos casos, ya que refiere al objeto *in situ*, despojado de pasado.

Podemos establecer también otra categoría que, más que encontrarse a medio camino entre los objetos de memoria y los de uso y desorden, constituye un grupo aparte. Nos referimos a la colección, una práctica constitutiva de la modernidad. Tal como la entiende Benjamin, la colección se encontraría en el eje opuesto al desorden, ya que “al gran coleccionista le conmueven de un modo enteramente originario la confusión y la dispersión en que se encuentran las cosas en el mundo” (Benjamin, 2016: 229). Lo particular de la colección es que allí los objetos aparecen despojados de su entorno original pero acoplados a un nuevo orden, a lo que Benjamin llama “una enciclopedia mágica” (Benjamin, 2012: 35). Este proceso, llamado “compleción”, pretende “superar la completa irracionalidad de su mera presencia integrándolo en un nuevo sistema histórico creado particularmente” (Benjamin, 2016: 223)¹⁰. Por supuesto, el coleccionista puede saber cuál es el origen de sus objetos –puede tratarse de una colección de objetos de antepasados, por ejemplo–, pero lo significativo aquí es que, en el nuevo orden, los objetos dependen una vez más del conjunto más que de su propia entidad: la cita de Perec recuperada más arriba podría describir también el estado de los objetos en una colección. Se trata, en este caso, de una suerte de *esencialidad diferida o reconstruida*, cuya oposición a la utilidad es más una afrenta política en el presente que un resabio melancólico del pasado. Las obras literarias elegidas ayudarán a pensar la factibilidad de estas categorías, que por supuesto pueden imbricarse y matizarse.

3. DE RECUERDOS A OBJETOS: LA CARPETA DEL TONTO EN SANTO OFICIO DE LA MEMORIA, DE MEMPO GIARDINELLI

Santo oficio de la memoria, la obra más ambiciosa de Mempo Giardinelli, se publicó en 1991 y ganó el premio Rómulo Gallegos dos años más tarde. Se trata de una inmensa novela coral, en la que intervienen diferentes narradores que se pasan la voz de capítulo en capítulo. Allí se cuenta la historia de la familia Domeniconelle a lo largo de tres generaciones, desde su llegada a la Argentina en 1885 hasta el retorno del exilio de Pedro, en 1985. De esta forma, migración y dictadura parecen conectarse sugestivamente, como ocurre también en otras novelas argentinas (por ejemplo, en *Lenta biografía* (1990) de Sergio Chejfec o en *La orfandad* (2010) de Sylvia Iparraguirre).

Uno de los personajes que más intervención tiene en la obra es el así llamado “Tonto de la buena memoria”¹¹. Se trata del bisnieto de Angiulina y de Antonio, los emigrados italianos, el primer eslabón de la familia del que se ocupa la novela. El Tonto es un insano mental¹² –o así lo consideran el resto de los personajes– pero sin embargo constituye, junto con la Nona Angiulina, el único resguardo absoluto de la memoria familiar. Su memoria es prodigiosa, y tiene además la particularidad de escribir todo lo que sabe en unos cuadernos Rivadavia que llena sin cesar con hermosa caligrafía. A medida que avanza la historia nos enteramos de que, aunque suena inverosímil, el Tonto es quien recoge todos los testimonios de los otros personajes y los transcribe, de manera tal que parecer ser el gran narrador –el metanarrador– de la novela¹³.

¹⁰ Benjamin opone el coleccionista al alegórico, aquella figura del Barroco que renuncia a crear un nuevo orden, “dejando desde el principio a su melancolía iluminar su significado” (Benjamin, 2016: 229).

¹¹ *Santo oficio de la memoria* tiene 106 secciones, 14 de las cuales son narradas por el Tonto de la buena memoria. Quién lo equipara es Pedro, hermano del Tonto y otro de los personajes centrales.

¹² Un modelo posible es Benjy, el idiota de *The Sound and the Fury* de Faulkner, quien funciona allí también como narrador.

¹³ Alicia Perdomo (2001) se dedica a analizar ampliamente los niveles narrativos en *Santo oficio de la memoria*, que ella llama “propuestas lúdicas”. Por encima del Tonto habría, dice Perdomo, otro narrador que opta por la omnidimensionalidad y por una perspectiva holográfica.

Como dice Bowsher, “el Tonto does not select, order, or interpret the information as a conventional narrator or editor would be expected to do; on the contrary, he follows his own private logic” (2007: 75). De esta forma, continúa Bowsher, Giardinelli logra descentrar la autoridad del texto y presentarlo como un mosaico variable, nunca definitivo¹⁷.

La lógica privada que rige el orden de los recuerdos coleccionados por el Tonto resulta, sin embargo, incomprensible para el resto de los personajes de la novela. El Tonto cuenta en repetidas oportunidades que nadie de la familia comprende lo que está haciendo, por lo que prefiere no mostrar sus cuadernos: el único que puede entenderlo es Pedro, a quien espera de su exilio en México. Y es que los recuerdos que él colecciona como reliquias son vistos por los otros como objetos de desorden: los papeles se acumulan y ocupan espacio en la habitación del hospital. A esta significación dispar –que implica, por supuesto, consideraciones distintas sobre el papel que debe jugar el pasado– se le suma un miedo a la objetivación de los recuerdos, que tanto el Tonto como la Nona advierten: “La memoria y la palabra escrita siempre dan miedo, dice la Nona. Y a uno lo dejan solo. A mí me está pareciendo que tiene razón” (Giardinelli, 1991: 591). Las distintas funciones que pueden adquirir los objetos esconden tramas de lucha y posiciones políticas particulares que tienen que ver, en este caso, con el rol que la memoria juega en la construcción de la sociedad. La del coleccionista es una condición subalterna porque supone un constante revisar la historia, y por lo tanto una afrenta a lo ya instituido¹⁹. De alguna manera, el uso, al ser una arista ya inscrita en el ser de los objetos, supone un compromiso menor, menos político –y muy político a la vez, entendiéndolo que aquello que enmascara a la política es una operación de enorme sutileza– que la memoria. Esto se verá con más claridad en *Mudanzas*.

4. MELANCOLÍA Y ADAPTACIÓN: LOS OBJETOS EN *MUDANZAS*, DE HEBE UHART

En una entrevista que Adrián Ferrero le realiza a Hebe Uhart y que aparece publicada en 2015 en la revista *Confluencias*, la primera pregunta aborda un rasgo común en la literatura de Uhart: suele haber un personaje que se distancia del “universo ideológico” del que provenía familiarmente. La autora responde tomando como referencia su *nouvelle Mudanzas*:

Tiene que ver con algo autobiográfico pero tiene que ver con la iniciación en la lectura en la adolescencia, pero también a lo que estabas aludiendo con una familia o las rupturas con una familia tiene que ver con mi propia familia. Todos eran inmigrantes pobres y mi padre era de clase media. Entonces, lo que se plantea en *Mudanzas*, es un ascenso rápido. Un poco la idea de todo eso es que el ascenso rápido es muy costoso. Es problemático. Porque ese personaje de la loca, que no es una cosa real, queda totalmente descolocado. La ponen en un pueblo y no sabe mucho qué hacer. El ascenso rápido es costoso porque implica la adaptación a normas de todo tipo. Por ejemplo, el pasaje más duro de todos ellos es el pasaje de inmigrantes a clase media. Que es el pasaje típico de este país. Es el pasaje del inmigrante y en el que el hijo es el de clase media. Eso es doloroso. (Uhart; Ferrero, 2015: 179-180)

La respuesta recupera el núcleo problemático central de *Mudanzas*, obra que presenta fuertes rasgos autobiográficos¹⁸. En ella se cuenta la historia de una familia de inmigrantes italianos que llegan a Argentina a comienzos del siglo XX y deben adaptarse al nuevo país.

¹⁷ Pellón se refiere a una entrevista de Giardinelli en la que este explica las causas y los efectos de la elección de este juego narrativo: “Giardinelli states that he was motivated to write a novel without a narrator because so many Argentine novels have omniscient third person narrators. He was also looking for a discourse that would be historically anchored but different from the documentary literature and fiction related to the Dirty War and the ‘disappeared’” (Pellón, 1995: 85). Así entiende García Corales la posición del Tonto: “este cronista privado resiste a las fuerzas centripetas de la censura y el enclaustramiento y funcionaliza una evocadora imagen artística del derecho a la libre expresión” (1995: 58).

¹⁸ Dice Uhart en la misma entrevista: “Eso es un poco lo que planteé en *Mudanzas*. Refleja mi propia adolescencia”. Y más adelante: “Y en *Mudanzas* lo que yo recogí como cuentos es mi memoria. Memoria de mis abuelos” (Uhart; Ferrero, 2015: 180).

Las mudanzas se suceden: primero se instalan en una quinta, luego en una casa en el Gran Buenos Aires y luego en El Once, ya en la capital. A medida que avanza el tiempo, los miembros de la familia van estableciendo relaciones diferentes con el pasado italiano y con el presente argentino: el padre se aferra a la tradición y vive con mucha frustración sus recuerdos truncados, la madre sabe que la adaptación es necesaria para seguir subsistiendo, pero a pesar de eso conserva el idioma italiano, los hijos Atilio y Domingo harán lo posible para prosperar en el nuevo país y María, la hija, acabará volviéndose loca. Las sucesivas casas que aparecen en la obra metaforizan el viaje migratorio desde Italia a Argentina, ya sea mediante su ubicación geográfica (que progresa hacia núcleos urbanos cada vez más concentrados) o mediante su disposición interna. Así, la novela se abre con la primera casa, en la que los animales se mezclaban con la gente, y culmina con la moderna casa de Domingo y su mujer, Teresa, en donde los objetos antiguos se hallan prácticamente escondidos: “Éstos guardaban todas las porcelanas costosas y los jarrones en la parte más alta de los roperos. Los objetos y vajilla de uso diario eran sólidos y adecuados, pero había en esa casa como un aire a ‘acá estamos un tiempo’, como si no hubieran colonizado totalmente el lugar” (Uhart, 2019: 306)¹⁹. Los adjetivos “sólidos” y “adecuados” dotan a los objetos de uso de una fiable materialidad: están allí para ayudarnos a cumplir con nuestras necesidades básicas. Domingo es, de todos los hijos, el que mejor logra adaptarse al lugar de llegada, y por lo tanto representa mejor que nadie el personaje al que se refería Ferrero, aquel que se aparta del contexto ideológico primigenio²⁰.

La historia de la migración es también, entonces, la historia de un progresivo alejamiento y de nuevos encuentros. Naturalmente, ambos movimientos están dotados de obstáculos y nostalgia, en cantidades diversas de acuerdo al tipo de personas. A su vez, y tal como se presenta en *Mudanzas*, el espacio viejo y el nuevo representan tiempos particulares y simulan una escisión típica de la modernidad, aquella que separa la humanidad primigenia, más vinculada con la naturaleza, del vértigo consumista del mundo contemporáneo. Domingo y su padre funcionan como los dos polos de este eje: el primero se sume en la especulación capitalista y el segundo vuelve a la huerta para seguir cultivando la tierra.


Para el padre, entonces, los objetos que lo rodean sí constituyen testimonios de su pasado italiano, y por lo tanto poseen un poder de evocación que desplaza su calidad de “sólidos” y “adecuados”. Los objetos de memoria son frágiles porque pronto pueden cambiar de manos y así retornar a su mudez primera –el narrador proustiano habla de la “gotita casi impalpable” sobre la que los objetos portan el “inmenso edificio del recuerdo” (Proust, 2009: 55). Cuando el padre se encuentra en su mesita de luz con la libreta del servicio militar, lo sobrecoge una enorme tristeza, porque esa es la prueba del fracaso de sus proyectos vitales: “Ahora nadie lo querría para soldado, además ahora nadie quería ser soldado, ¿qué era eso? Una libreta vieja, ajada, muerta” (Uhart, 2019: 290). La despotenciación del objeto de memoria no solo es causa de una vida que tomó otro camino, sino también del cambio de época y de valores. A diferencia de los cuadernos del Tonto de la buena memoria (o de la magdalena proustiana), la libreta no

¹⁹ Un ejemplo más del impulso modernizador de Domingo aparece cuando este recomienda a Atilio ciertas reformas en la quinta del padre: “– Hay que vivir con los tiempos. La casa vieja necesita un baño adentro. – No dijo la casa de papá; la casa de Atilio quedaba conformando un bloque en el que entraban la casa vieja y la nueva. Después reflexionó y añadió: – Vendría bien una pileta de natación. Así viene otra gente” (Uhart, 2019: 297).

²⁰ Angélica Gorodischer indica que una característica de los textos de Uhart es que “hay alguien que está dispuesto a dejarlo todo, a morir prácticamente de la vida que está viviendo, para llegar a otra parte, a otro mundo, a otra vida”. Luego identifica a ese personaje con Domingo en *Mudanzas*: “En *Mudanzas* pasa eso. Domingo es quien a toda costa va a terminar una vida para empezar otra: nada de carro ni de perros ni de barro. En adelante otra casa, auto, buenos trajes y buenos modales” (Gorodischer, 1995: 285).

tiene la capacidad de sustituir el presente por el pasado, sino que más bien acrecienta la densidad de un presente despreciado. Los objetos de memoria, al estar insertos en un *Jetztzeit*²¹ que los determina, poseen a su vez un abanico de efectos.

La madre, con su humor siempre ácido, es tal vez quien mejor representa la conciencia crítica a la escisión que estructura a los personajes. Unas páginas después de la reflexión del padre sobre sus sueños pasados, la madre lo descubre con la libreta y el pasaporte italiano:



...junto a la libreta había puesto el pasaporte con el que vino de Italia, muy bien doblado. Cuando ella quiso agarrarlo, se lo sacó y leyó el encabezamiento. Decía:
In nome di sua maestá
Umberto I
Per grazia di Dio y per bolontá della Nazione
Re d'Italia
Leía con esa voz de maestro que ponía a veces, pero la voz era débil, como humilde. Ella agarró un frasco de alcohol y un trapito para pasarle: que oliera alcohol; eso hace revivir.
Cuando revivió un poco, le dijo:
-A este pasaporte lo ha firmado el rey de Italia en persona.
Ella dijo:
-¡Bah, no abebba niente melio de fare! (Uhart, 2019: 292)

Con su alocución, la madre acaba de vaciar de significado el objeto, reducido ahora a un mero capricho del ocioso Rey de Italia. El narrador también deja entrever cierto tono picaresco, ya que el “revivir” mediante el alcohol es algo que también podría competir al propio pasaporte. La solemnidad de la inscripción protocolar se ve entonces reducida a una frase coloquial en donde el mismo italiano se retuerce y se dice de otra manera. Mientras tanto, parece indicar la madre, es necesario seguir trabajando. Sin embargo, aunque en la respuesta pareciera latir también el mismo espíritu de progreso que caracteriza a Domingo, lo cierto es que se percibe cierta nostalgia, enmascarada en el deseo de no hundir aún más el dedo en la herida abierta del padre.

La madre es un personaje ambivalente, precisamente porque su practicidad tiene más que ver con la necesidad de seguir viviendo que con el deseo real de integrarse en el nuevo país²². Ella aún conserva su italiano –aunque aparezca transcrito de manera defectuosa– y unas costumbres que la retrotraen a la Europa rural. El papel que ocupan los objetos de memoria ante sus ojos es ambivalente, porque aunque reconoce su valor, este se va perdiendo con el paso del tiempo y despierta además una melancolía que siempre es conveniente evitar.

Un episodio emblemático –el último que analizaremos aquí– es cuando la propia madre no logra distinguir a los familiares en las fotos que trajo de su casa a la de su hijo Atilio. Allí el narrador –que utiliza estilo indirecto libre– adopta la perspectiva de la madre, y su reflexión está teñida de un desconcierto que esconde también mucha resignación:

No sabía; tal vez no le importaba. Tal vez no importara. No bien se aleja uno de las personas, parece que no existen más, como los de Italia: al principio carta va, carta viene y después, nada. ¿Cuántos hermanos eran ellos? Seis: Giussepe, Caetán, Marietta, Teresa, Nicola. ¿Y el otro? Era un varón, seguro. Pero, ¿cómo se llamaba? ¿Qué cara tenía? ¡Oh, cuánto error, cuánto extravío! (Uhart, 2019: 324)

²¹ La expresión es también de Benjamin, y se desarrolla en las “Tesis sobre el concepto de historia”: “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo colmado de presente (*Jetztzeit*)” (Benjamin, 2019: 315).

²² De hecho, su humor se construye en buena medida sobre este presupuesto: la madre busca permanentemente difuminar el carácter trágico de las cosas, para que su familia pueda continuar adelante sin estancarse en la melancolía. Cuando María dice que no tiene vestido para ir a una fiesta, su madre le contesta: “No falta vestido, falta la testa” (Uhart, 2019: 248). Para entender mejor el lugar que ocupa el humor en la literatura de Hebe Uhart, véanse las notas de “El humor en la escritura”, en el libro *Las clases de Hebe Uhart* (Villanueva, 2015).

Una vez más, el paso del tiempo conspira contra las viejas costumbres y contra los lazos familiares. Y es que la inmigración, tal como lo muestra *Santo oficio de la memoria* y *Mudanzas*, entre otras tantas novelas argentinas, opera doblemente y con sentidos contrarios en el núcleo familiar: por un lado, desde los descendientes, reconstruir la historia implica siempre un reconocerse en la tradición, un encuentro con los antepasados (los múltiples viajes que entrecruzan *El mar que nos trajo* son un ejemplo de esto); y por otro lado, desde los migrantes, la disolución de los lazos aparece a veces como un requisito necesario para conseguir la integración. La madre de *Mudanzas* es la única que quedó al cuidado de su hija María²³ cuando esta se volvió loca: es por esto que la ironía con la que enfrenta las nuevas condiciones surge de una herida profunda y lacerante.

5. CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de este trabajo hemos intentado mostrar modalidades de objetos que, de acuerdo a su función, pueden generar vectores de sentido particulares en las novelas de la migración. A una distinción general, más inherente a los propios objetos –representada aquí por dos clásicos de la literatura francesa, además de buenos hijos de su tiempo: Proust y Perec– se le suma otra que resulta de una conjunción con los usuarios. Las funciones, entonces, se diversifican de acuerdo a la historia de vida de ese usuario y a sus deseos y posibilidades de integración en el mundo.

De acuerdo a esto, cada una de las categorías –objetos de uso, de memoria y de desorden– incluye una serie de variaciones que ejemplifican las novelas trabajadas y que podríamos deducir de algunos interrogantes: ¿de qué forma se *usa* un objeto? ¿El *uso* remite necesariamente a la practicidad o puede abarcar también otras esferas de la vida cotidiana (el ocio, el adorno, etc.)? ¿Cómo se imbrican las categorías propuestas? ¿La memoria salva al objeto del desorden? ¿Los objetos de memoria implican necesariamente una restitución del pasado o establecen quizás relaciones más lúcidas con el presente? También podríamos preguntarnos, tomando el personaje del Tonto de la buena memoria, por las formas en que la memoria *deviene* objeto: ¿Sus carpetas son del todo objetos de memoria? ¿De la suya o de los migrantes?

Cada uno de estos núcleos problemáticos tiende a atomizar la clasificación propuesta y a tornarla demasiado estricta como para poder referir la complejidad de la realidad. Creemos, sin embargo, que como primera aproximación es válida, ya que es justamente a partir de su puesta en juego que surgen los matices que comienzan a corroerla.

Si las funciones de los objetos dependen de los usuarios, también es cierto que los usuarios dependen de determinados imaginarios creados en torno a la inmigración, que convierten el fenómeno en una arena de lucha política. La vetustez que connotan para el imaginario moderno las prácticas rurales italianas en *Mudanzas* es un buen ejemplo de ello, y mucho más lo es la condena valorativa sobre el uso de la lengua. En torno a estas representaciones se teje la identidad argentina que, como ya dijimos, oscila entre el deseo de reconstruir su historia y la pulsión por homogeneizarla. Mientras tanto, el Tonto de *Santo oficio* continúa escondiendo su carpeta: algunas personas tienen miedo de la memoria.

Bibliografía

- ASSMANN, Corinna (2018) *Doing Family in Second-Generation British Migration Literature*, Berlín, De Gruyter.
- BENJAMIN, Walter (2012) *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*, Barcelona, Centellas.

²³ María aparece también en otros relatos de Hebe Uhart, como “Paso del rey”.

- BENJAMIN, Walter (2016) *Libro de los pasajes. Edición de Rolf Tiedemann*, Madrid, Akal.
- (2019) “Tesis sobre el concepto de historia”, en *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, pp. 307-319.
- BOWSER, Kerstin (2007) “Nation and Identity in Crisis and Beyond. Mempo Giardinelli’s *Santo oficio de la memoria*”, *Hispanic Review* 75.1, pp. 61-80.
- BRAVO HERRERA, Fernanda (2017) “Voces y representaciones de la inmigración italiana en la literatura argentina”, *Cuadernos del hipogrifo* 8, pp. 38-56.
- GARCÍA CORALES, Guillermo (1995) “*Santo oficio de la memoria*: la memoria y la historia oficial: una lectura bajtiniana”, *Chasqui* 24.1, pp. 53-59.
- GIARDINELLI, Mempo (1991) *Santo oficio de la memoria*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- GORODISCHER, Angélica (1995) “Mudadores y alquimistas. *Mudanzas*, de Hebe Uhart”, *Confluencia* 11.2, pp. 285-288.
- JAY, Martin (2005) *Songs of Experience. Modern American and European Variations on a Universal Theme*, Los Angeles, University of California Press.
- MOLES, Abraham (1974) “Objeto y comunicación”, en Abraham Moles, Jean Baudrillard et al. *Los objetos*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- MORITZ, Karl Philipp (2018) “Über die bildende Nachahmung des Schönen”, en *Schriften zur Ästhetik*, Stuttgart, Reclam, pp. 16-58.
- PELLÓN, Gustavo (1995) “Ideology and Structure in Giardinelli’s *Santo oficio de la memoria*”, *Studies in 20th Century Literature* 19, pp. 81-99.
- PERASSI, Emilia y Fernando REATI (2020) “Cosas, objetos, artefactos. Memorias materiales de la violencia en América Latina”, *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, nº 16, pp. 257-260.
- PERDOMO, Alicia (2001) “Las propuestas lúdicas en *Santo oficio de la memoria*”, en Isaías Lerner, Roberto Nival, Aejandro Alonso, coords., *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Juan de la Cuesta, pp. 533-537.
- PEREC, Georges (2019) *La vida. Instrucciones de uso*, Barcelona, Anagrama.
- PROUST, Marcel (2009) *Por la parte de Swann*, Buenos Aires, Debolsillo.
- ROSÓN VILLENA, María (2021) “La memoria de las cosas: cultura material y vida cotidiana durante el franquismo”, *Kamchatka* 17, pp. 5-14.
- SCARABELLI, Laura (2016) “*El mar que nos trajo de Griselda Gambaro*: una lectura transgeneracional”, *Gamma* XXVII.56, pp. 133-146.
- SERAFIN, Silvana (2014) “Letteratura migrante. Alcune considerazioni per la definizione di un genere letterario”, *Altre Modernità* 2, pp. 1-17.
- UHART, Hebe, Adrián FERRERO (2015) “Entrevista a Hebe Uhart”, *Confluencias. Revista hispánica de cultura y literatura* 30.2, pp. 179-185.
- (2019) *Mudanzas*, en *Novelas completas*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp. 243-327.
- VILLANUEVA, Liliana (2015) *Las clases de Hebe Uhart*, Buenos Aires, Blatt & Ríos.



Los objetos y la literatura migrante en la Argentina del Siglo XXI: *Amores Calabreses* de Nora Mazziotti y *Los Sorrentinos* de Virginia Higa

SILVANA SERAFIN
Università di Udine

Resumen

El presente estudio pretende analizar, a través de las obras *Amores calabreses* (2016) de Nora Mazziotti y *Los sorrentinos* (2018) de Virginia Higa, las relaciones entre Italia y Argentina que se han mantenido siempre vivas por el poder evocador de los objetos. Esto se puede verificar desde los inicios de la escritura migrante, que se remonta a la década de los noventa del siglo XX, cuando se publicó una multiplicidad de textos que gira en torno a un tema común. Son objetos que evolucionan en narrativas posteriores testimoniando el tránsito de un estado inicial de marginación en el que se encuentra el inmigrante a la opulencia alcanzada por las siguientes generaciones, como lo demuestra la exhibición de objetos lujosos. Nacidas de un momento creativo, las cosas dan vida a esa cultura material tan importante para la formación de los ambientes y las personas que las poseen. Cada casa es un pequeño museo –con sus hallazgos antiguos, comprados o heredados– donde sobresale el deseo de mantener una conexión privada con el pasado, con la historia de la familia y, en un sentido más amplio, con la evolución social. La recuperación de los orígenes italianos ya no es motivo de vergüenza sino de orgullo, y un estímulo en estos difíciles momentos de crisis como testifican claramente los dos textos analizados.

Palabras clave: casa-museo, objetos, literatura migrante, Mazziotti, Higa, Argentina.

Abstract

This study focuses on Nora Mazziotti's *Amores calabreses* (2016) and Virginia Higa's *Los sorrentinos* (2018) so as to investigate how the relations between Italy and Argentina have always been kept alive by the evocative power of objects. Since the beginnings of migrant writing in the 1990s, the publication of numerous texts revolving around a common theme has witnessed the recurrence of objects which evolve in subsequent narratives, thus testifying to the transition from the migrant's initial state of marginalization to the opulence reached by the following generations and boasted through the display of luxurious objects. Arising from a creative moment, things give life to that material culture which is so important for the people who own them and for the formation of settings. Each house is a small museum – with its ancient exhibits, whether bought or inherited – where there is a clear desire to preserve a private connection with the past, with the family history and, in a broader sense, with social evolution. As shown by the two texts analyzed herein, the recovery of Italian origins is no longer a reason for shame, but rather for pride and encouragement in these difficult moments of crisis.

Keywords: house-museum, objects, migrant literature, Mazziotti, Higa, Argentina.



1. PARA EMPEZAR: DE LOS OBJETOS DE AYER A LOS DE HOY...

La importancia de los objetos es visible desde los inicios de la escritura migrante que se remonta a la década de los noventa del siglo XX, cuando se publica a una multiplicidad de textos que giran en torno a un tema común. La emigración llega a ser considerada en sus diversas facetas –memoria de la tierra dejada, dialecto, gastronomía, tradiciones, práctica religiosa, ética, valores de comportamiento, tenacidad por la integración *in loco*, orígenes, etc.– por los propios actores del fenómeno que conmocionó simultáneamente a Italia y a los países de ultramar, Argentina *in primis*. Solo en un segundo momento los que narran serán los hijos de los emigrados llegados con sus padres o en un período posterior por distintas razones –entre ellas la salud–, como en el caso de Siria Poletti.

En la novela *Gente conmigo*, publicada en 1962, la autora describe las pocas cosas que componen el equipaje del emigrante: los miserables objetos dejados atrás, igualmente simples, son los que forman el mobiliario de las casas pobres en las que se refugian muchos “tanos” –despreciados o considerados con desdén–, dignos solo de habitar barrios proletarios, –infames arrabales– formados por barracas y casonas transformadas en conventillos, en donde la vida privada ya no es tal. Sin embargo, más allá de la pobreza extrema, incluso en estas viviendas, los objetos fruto “del bisogno o della soddiszazione” (Baudrillard, 1972: 249) se acumulan y pueden brindar consuelo.

Se trata de objetos que evolucionan a lo largo de las narrativas posteriores, pero que aún dan testimonio del estado de marginación en el que se encuentra el inmigrante al inicio de su aventura en Argentina. Siguen siendo muebles humildes los que se emplean para adornar los hogares, pero sobre todo para ser usados: son una oportunidad para reconstruir un pasado, vivido en la pobreza, que se puede recordar porque ya se logró la integración y se superó la vergüenza de la marginación colectiva. La voluntad de rendir “un homenaje a toda esa gente que vino desde tan lejos, y también a mi madre” (Roca, 1998), es la afirmación inequívoca de Antonio Dal Masetto que, habiendo conquistado el equilibrio y su propio lugar en la sociedad, con la trilogía *Oscuramente fuerte es la vida* (1990), *La tierra incomparable* (1994) y *Cita en el lago Maggiore* (2011)¹ recorre un tiempo lejano, una civilización que encuentra consistencia en los objetos cotidianos.

Ejemplar es la descripción de los preparativos de dos grandes baúles que deben ser cargados en Génova con destino a Buenos Aires. La acumulación de diferentes objetos revela la dificultad común de quienes están a punto de abandonar definitivamente Italia para despedirse de los artefactos habituales. Del miedo a olvidar algo, a renunciar, a través de ellos, al concepto de hogar: “la máquina de coser, la bicicleta de Mario, cuadros, colchas, ropa, libros de Guido (Salgari, Julio Verne), cacerolas, sartenes, platos, cubiertos, vasos, cafetera, plancha, tijera de podar, una azada y una pala sin los cabos, herramientas” (Dal Masetto, 1990: 257). De todos, sin duda, la máquina de coser² es el objeto más valioso porque, gracias a ella, no solo es posible vestir a toda la familia sino también crear un verdadero trabajo.

De ahí la nostalgia que fluye como un río embravecido, para fijar una foto en color sepia o una postal con paisajes perdidos, cuyo remitente muchas veces no se conoce y las preguntas

¹ Toda su obra penetra, por lo tanto, en la interioridad de su propia conciencia y en la del inmigrante italiano en un sentido más amplio, destacando el valor de la memoria como “expresión de una pulsión profundamente arraigada en la naturaleza humana y en su organización social” (Magnani, 2018: 23).

² Antecedentes literarios ilustres y mucho más célebres –como Penélope, que ahora ha entrado en el imaginario colectivo– han puesto de relieve el alto valor simbólico ligado al telar que, por asociación de ideas, remite a la máquina de coser y consecuentemente al tejido en sus diversas declinaciones. Normalmente son las mujeres las que se sientan frente a su “recurso”, situado a plena vista en la cocina –escenario de espera, ilusiones, recuerdos, ese espacio totalmente anhelado por Virginia Woolf–, sumergiéndose en una serie de pensamientos sobre problemas contingentes, divagando sobre la vida y la muerte, sobre el amor y el matrimonio. Asistimos a una especie de *poiesis*, donde la imaginación y la realidad se confunden o intercambian, dando forma a sentimientos y sensaciones contrapuestas de las protagonistas.

que plantea quedan suspendidas en el aire sin respuestas, para extraer del bolsillo una carta arrugada, imposible de leer en su totalidad o para acariciar una estatuilla de madera tallada durante los largos inviernos. Es una especie de consuelo que compensa el período oscuro de la dictadura militar y el sufrimiento infinito de un acto de rebelión para dar valor a los italianos que, a pesar de todo y gracias a la emigración, han contribuido al desarrollo social del país. Y así compiten para transmitir la memoria de la familia, para buscar su propia identidad o su reconocimiento, recurriendo a objetos cada vez más seleccionados y de cierto valor artístico y económico para constatar, además del ingenio creativo y las destrezas manuales de todo un pueblo, su exitosa integración en la burguesía argentina. Todo ello conduce al nuevo milenio con renovada conciencia y orgullo de los orígenes de los que extraer un modelo de conducta. Finamente trabajadas, pintadas, historiadas, cinceladas con sumo cuidado y gusto estético, vinculadas a un patrimonio fáctico y cultural sedimentado, las porcelanas refinadas junto a los muebles de lujo, las joyas y todo lo que atestigua el bienestar generalizado, se cargan de valores impercederos. Además, constituyen una fuente de energía para enfrentar el presente que se derrumba bajo el peso de las especulaciones financieras, la inflación galopante, las devastadoras guerras de conquista, la renovada inmigración. Así, viejos y nuevos objetos se “visten” de lujo y brillan con opulencia. Hablan al corazón, evocan afectos y paisajes salpicados de luz intensa o agua azul, pocas veces vividos por quien escribe, salvo en esporádicas visitas a los lugares narrados.

Son, sobre todo, las escritoras las que conquistan el mercado argentino del siglo XXI, adentrándose en el laberinto de una narrativa de “nueva esperanza” y, con madurez estilística, no temen ni siquiera rememorar antiguos géneros literarios –la narrativa naturalista, la novela histórica, el melodrama, el folletín– para observar, con minuciosa atención y con pretensiones de objetividad, los detalles materiales de la vida burguesa en oposición a la vida campesina y obrera. No falta la referencia a la novela policíaca –aunque con la ausencia del cadáver y el asesino– que se convierte casi en una necesidad estructural para conectar todos los personajes y los temas tratados. El entrecruzamiento de historias paralelas y las omisiones deliberadas que alimentan una especie de ambigüedad textual revelan cómo la detección es el punto focal para brindar una visión general del individuo y la sociedad. Aquí las historias de amor, los conflictos, el abandono, la soledad, las aspiraciones, la riqueza, las reivindicaciones sociales y el derecho a la esperanza evolucionan dentro de una tupida red de relaciones familiares que desvían la atención de los hechos hacia el contexto en el que se insertan. Cargan de pasión el comportamiento de los protagonistas, demostrando que los sentimientos fuertes son el verdadero motor de toda acción de resistencia y renacimiento, y son, como diría Lukács (1972), la historia de un alma que, a través de emociones y aventuras, aprende a conocerse y verificar su esencialidad.

Las descripciones detalladas de ambientes rebosantes de objetos –construidos con los materiales que ofrece el entorno– y de obras mucho más refinadas como pinturas, platería, porcelanas; de personas vestidas con ropa de pura lana, seda, terciopelo, lino de excelente hechura y finamente bordado; de juguetes, enormes muñecas de porcelana para las niñas, y caballitos y carros de hojalata para los niños, tienen el poder de hacer entrar al lector, no solo en la vida cotidiana de una determinada sociedad opulenta sino también en los propios gustos que la determinan en su exterior. Es decir, demuestran el perseguimiento de un codiciado *status symbol* y la vigencia del juego de refracción entre texto y contexto.

Junto con las voces de las consagradas Griselda Gambaro (*El mar que nos trajo*, 2001), Ana Cafarelli (*Fuego en la Memoria*, 2001; *Secretos del Alma*, 2007; *Una canción para Lucía*, 2015; *Volver*, 2016), María Inés Danelotti (*Inmigrante friulano*, 2004), Maristella Svampa (*Los reinos perdidos*, 2005), María Teresa Andruetto (*Lengua madre*, 2010) y Susana Aguad (*El cruce del salado*, 2015) se levanta un poderoso coro de nuevas voces. Con distintos acentos, ya sea napolitano –

Virginia Higa (*Los sorrentinos*, 2018) y Graciela Batticuore (*Marea*, 2019 y *La caracola*, 2021), calabrés –Nora Mazziotti (*Amores calabreses*, 2016 y *Las cocoliches*, 2021) o modenés –Ángela Pradelli (*El sol detrás del limonero*, 2021)– narran un pasado cuyo eco se ha escuchado en historias lejanas, casi exóticas, pero “familiares”, a través de situaciones de éxito y afirmación.

A modo de ejemplo, intentaremos dirigir nuestra exégesis al interior de dos obras que nos han llamado la atención, para ofrecer una visión alternativa de la realidad del momento. Es decir, brindaremos una propuesta de un mundo diferente, que necesita ser remodelado según nuevos parámetros culturales, sociales e individuales: *Amores calabreses* de Nora Mazziotti y *Los sorrentinos* de Virginia Higa. Las dos novelas son, en cierto sentido, complementarias, al representar los aspectos destacados del espíritu italiano que emana de objetos de diversa índole –expuestos en su casa-museo–, signo de un manifiesto bienestar que inserta a los antiguos inmigrantes en la burguesía argentina.

2. AMORES CALABRESES DE NORA MAZZIOTTI: EL LOGRO DE UN CODICIADO ESTADO SOCIAL

En su tercera novela, *Amores calabreses* (2016), Nora Mazziotti³ establece un diálogo con la materialidad de las cosas que definen espacios. Estas se llenan de connotaciones universales, revelan pasiones y aspiraciones íntimas en una especie de *continuum* narrativo donde el fluir de la memoria sigue sin interrupciones. Son objetos de cierto valor económico y artístico que refuerzan posiciones de éxito como la que consiguieron los hermanos Gaetano y Aurelio, propietarios de “una empresa de remesas de encomiendas y giros bancarios, y también agencia de viaje (Casa Bombiani)” (2016: 7) creada por su padre –que llegó a la Argentina procedente de Rossano (Cosenza) en 1880. En la común casa de verano, estructurada como un pequeño hotel para alojar a las dos familias, ostentan una riqueza consolidada, según cuenta la narradora:

Dábamos regios banquetes, teníamos una vajilla de loza alemana para cuarenta y ocho comensales que tenía fondo con dibujos de pescados. Dos criados de librea abrían unas pesadas puertas de espejo para entrar al comedor”, contaba la nona Bianca. Mi papá (Alfredo) agregaba: tuvimos una vida de palacete, de ricachones. Había un parque enorme con estatuas, canteros prolijamente cortados en zigzag, bancos, un fondo con quinta, frutales y gallineros. (2016: 8)

Desafortunadamente, debido a especulaciones financieras este estado de gracia se desvanece y comienza la tragedia: Gaetano escapa a Italia, abandonando a su esposa Bianca y a sus hijos y les hace perder su rastro; mientras que Aurelio se suicida, dejando a su esposa Robertina y a su hija. En este caso, la venta de la casa y los objetos de valor salva a las familias de la miseria, permitiéndoles pagar las deudas más importantes, invertir en una pequeña sombrerería y, con el producto de su trabajo, vivir estableciendo un plan de pago para saldar las deudas pendientes. Sin embargo, la resolución parcial de los problemas no aplaca el sentimiento de culpa de Robertina, quien se da cuenta de que ha exigido un bienestar excesivo,

³ Nora Mazziotti, además de ser escritora, es profesora de Letras en Buenos Aires. Dio cursos y seminarios de grado y posgrado en varias universidades de Argentina, Brasil y México. Se especializó en temas de teatro, ficción audiovisual e historia de los medios. Es la responsable en su país de OBITEL (Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva), y coordina la carrera de guionistas de radio y televisión del ISER. Es autora de ensayos críticos sobre la industria de la telenovela, la producción de ficción en América Latina y la obra de Griselda Gambaro. Como novelista, publicó *La cordillera* (2010), *Milonga perdida* (2013), *Amores calabreses* (2016) y *Las cocoliches* (2021) (Anfibia). Su italianidad procede, como afirma la autora, “principalmente de la familia. En *Amores Calabreses*, se parte de una historia familiar. Algunas cosas las inventé. Pero todo nace de un antepasado Mazziotti, que se vuelve a Calabria y no se sabe más nada de él. Yo tuve la posibilidad de viajar y conocer el pueblo natal, pero no fui buscando saber nada de él. Me fui a Rossano, Calabria; y eso de estar allá, de recorrer la ciudad, de ver las casas, es una experiencia sin par. No busqué a la familia, pero hablé con mucha gente. Todos conocían a algún Mazziotti. Por otro lado, mi abuela hablaba en cocoliche, es algo con lo que conviví. De ahí mismo *Las Cocoliches*” (Maidana, 2022).

ocasionado por su odio a la pobreza, que deriva de las privaciones sufridas en su familia por las dificultades económicas que generaba la falta de trabajo de su padre anarquista, a menudo en misión de adoctrinamiento en áreas provinciales. Sus constantes peticiones: “que compremos este juego de muebles de caoba, que el espejo debe tener un marco importante dorado a la hoja, que hay que comprar una vitrina de cristal para lucir jarrones chinos, que un ama de llave es imprescindible, que las niñeras para los chicos, que las cortinas de terciopelo” (2016: 81), ciertamente contribuyeron a la depresión de su esposo y Robertina lo lamenta amargamente. Para mayor escarnio, la hicieron salir de la rica casona donde vivía rodeada de muebles de lujo y servida por un mozo de delantal blanco que traía a la mesa humeantes sopas de finísima porcelana. Son todos objetos que atestiguan la conquista de un codiciado nivel social, el mismo que se encuentra en los infinitos deseos –“un anillo, una estola, un palco en el Colón, unas sábanas bordadas, un viaje a Montevideo, y la luna de miel a Europa” (2016: 64)– de Silvana, una estafadora napolitana comprometida con Gino Scattolini, quien se hizo rico vendiendo “loza y decoraciones” (2016: 89).

No podía faltar la referencia al teatro: la adquisición de un escenario donde exhibir su riqueza con ropas lujosas y joyas resplandecientes es sinónimo de un bienestar consolidado. Además de satisfacer, escuchando óperas, el espíritu de esa italianidad nunca olvidada porque forma parte de la esencia de los protagonistas. Toda la novela tiene como hilo conductor la ópera que acompaña el dolor de Bianca –“lascia che io pianga la dura sorte” (2016: 12), verso que forma parte de la ópera *Almira* de Händel– y está presente en los nombres de los hijos y nietos, del perro, el gato, la tortuga y el canario. en las expresiones que cierran los pensamientos cotidianos dirigidos al amado y odiado Gaetano, aquel “maledetto cretino” (2016: 12), aquel “tradittore” (2016: 97) que esperaba que estuviera muerto, porque no podía perdonarle el abandono y la doble vida. El hallazgo de unas facturas de “muebles, de vestidos y varias alhajas” (2016: 95) escondidas en un escritorio, revelará su completa traición; ahora lo tiene claro: Gaetano “mantenía a un amante. A la que le alquilaba un departamento y llenaba de obsequios” (2016: 95), y al mismo tiempo le regalaba a ella, su esposa, broches de zafiro, estolas de visón y bufandas de astracán. Robertina nunca olvidará la emoción que sintió al recibir como regalo el ansiado anillo; cuya piedra aguamarina, grande y brillante, con un engarce florentino, le produjo una inmensa alegría:

Me acuerdo la noche que me lo dio, hace unos años. Estábamos sentados en la salita al lado del cuarto, y remendaba medias de los chicos. Y él apareció sonriente, misterioso. Me acarició el cuello, la cara, empezó a besarme y sacó del bolsillo una cajita de terciopelo. Yo siempre suspiraba por el anillo, pero nunca me imaginé que iba a regalar uno tan importante. La piedra lustrosa, facetada, reflejaba la luz de la lámpara. ¡Qué contenta me puse! (2016: 21)

Objetos ahora más útiles que nunca –con el producto de su venta, Bianca podrá saldar las deudas pendientes–, pero que tienen el poder de desatar la ira y la tristeza por la dignidad pisoteada. No se trata de un caso aislado en el que estalla su emoción. Casi parece que el objeto cobra vida al pensar en amores frustrados y amores sufridos, decepciones, resentimientos, odios, muertes, nacimientos y abortos. Así, el descubrimiento accidental de una carta abierta años después o la visión de recibos de importantes compras, de volantes políticos o denuncias anónimas, y de ropa hecha a medida actualizan el pasado, ya sea feliz o doloroso, con la misma violencia de una revelación.

De ahí el entusiasmo y la impetuosidad de Bianca, que consigue superar todo tipo de adversidades, propios de una heroína romántica, abandonándose al placer y a los desengaños amorosos con determinación, unas veces con furia y otras veces con ternura. Un ejemplo es el descubrimiento de una corona de flores naranjas, un rosario de cristal de roca, largos guantes

de encaje guardados en un cofre forrado de seda, ahora dispuestos sobre la cama: inmediatamente el pensamiento va a su marido que la abandonó en una turbación de emociones. La nieta, que se asoma por la puerta entreabierta del dormitorio, relata la siguiente escena:

Se llevó el rosario y los guantes al pecho, y después, con mano temblorosa, tomó la corona. Se soltó las horquillas que sostenía un rodete y dejó que su pelo ondulado cayera sobre la espalda. Frente a un espejo, se colocó la corona pero enseguida se la quitó con disgusto. La vi enfurecerse. La arrojó al piso y la pisoteó. Tironeó del rosario hasta que lo rompió y las cuentas rodaron por el piso. Aullaba y lloraba. Después empezó a insultar, a gritar. Maledetto cretino. (2016: 12-13)

El amor desgarrador que siente por su esposo ausente, declarado muerto –aunque en su corazón Bianca no lo cree en absoluto y tiene razón, porque después de años y tras situaciones intrincadas Gaetano regresa a casa y los dos retoman la convivencia–, al parecer se adormece cuando cede a los halagos de Gino Scattolini, su amigo de toda la vida, el benefactor que le brindará, incluso, apoyo económico en momentos de extrema dificultad y con quien se casará en su lecho de muerte, heredando su inmenso patrimonio. Ejemplar es la descripción en la que la pasión amorosa va *in crescendo*, alimentada aún más por la imagen de Capri, pintada en el cuadro colgado en la pared. Los recuerdos se confunden tanto por el vino bebido como por la emoción del momento:

Gino, casi arrastrándola hacia la salida, un tramo corto con el auto, Gino que le quitaba las medias, un ascensor, un departamento decorado como el tango, con piano, estera y velador. La respiración acelerada de Gino y las manos que la desvestían. Lo último que se acordaba era que miraban un cuadro de motivo marino en la pared. “¿Te gusta? Es Capri. Te voy a llevar. Te voy a hacer el amor en las grutas” le susurraba en el oído. (2016: 30)

Más allá de la necesidad y satisfacción personales –deseo de posesión, afirmación individual–, los objetos manifiestan la voluntad de mantener una relación totalmente privada con el pasado personal y con la historia. No es casualidad que a las “nonas”, es decir a las hermanas “abandonadas”, se les continúe asignando el papel de depositarias de una cultura que hay que transmitir a hijos y nietos. Cultura construida sobre hechos locales, genealogías familiares y memorias íntimas, colocadas en entornos sociales específicos que se ven afectados por influencias políticas y económicas. Tampoco faltan los conocimientos que aún no se han cristalizado, pero que representan la conciencia del grupo tal y como se refleja en la ceremonia por la supuesta muerte de Gaetano. Bianca, según cuenta su sobrina:

Armó un altarcito con la foto del nono, le puso velas y flores e hicieron una fiesta grande, debajo del parral, a la que asistieron todos los parientes, conocidos y curiosos. Terminaron bailando y cantando tarantelas. Varios de los afectados participaron de la fiesta. A la nona la querían, había cumplido. Siempre que lo contaba le preguntaba a mi papá si había sido realmente un velorio. (2016: 12)

Un entierro que no se ajusta a los organizados tradicionalmente, pero que es expresión significativa del desahogo que une a todo el grupo de familiares, amigos y estafadores, por fin libres de dejar atrás tantos problemas. Con la comida, la danza y la música, estallan todas las características positivas de una italianidad que tiene el poder de coagular al grupo, de retenerlo en el núcleo de su inequívoca pertenencia. A lo largo de la narración, se ve claramente “l'esaltazione della trama familiare intricata, sempre rispettosa della logica del sangue e delle scelte personali” (Regazzoni, 2022: 80-81). Donde los miembros de la familia, ya sea directamente o en línea colateral, ofrecen la oportunidad de contar historias paralelas; cruciales para comprender la esencia de los italianos, sus hábitos y costumbres, su forma de pensar y actuar.

Son, en su mayoría, historias de éxito y afirmación general que se filtran desde la materialidad de los objetos y desde su belleza que atrapa la mirada, hace soñar y levanta el alma.

3. VIRGINIA HIGA, LOS SORRENTINOS Y EL MICROCOSMOS DE LA “TRATTORIA”

Con su primera novela, *Los sorrentinos* (2018), Virginia Higa⁴ ofrece un nuevo aporte a esa italianidad omnipresente en el tejido social argentino, tan enlazada que resulta, en algunos aspectos, difícil de definir, precisamente porque ya está bien asentada (Galbiani y Gianfranceschi, 2020). Con la tercera generación, testimonia la escritora, el legado cultural se desvanece en el seno de la familia, pero no en la conciencia colectiva que se vierte, sobre todo en tiempos largos, en palabras, imágenes, ritos y costumbres impulsadas por un verdadero miedo a la desaparición. De ahí la necesidad de presentar un pasado –no solo modelado por el sufrimiento y los acontecimientos–; de dar definitivamente la espalda a la oposición entre Europa y América; y de expresar el orgullo de ser italiano⁵. Un sentimiento que es portavoz de una necesidad social común: no es casualidad que en Buenos Aires, en el mismo lugar donde estuvo ubicado el antiguo Hotel de Inmigrantes, se haya construido el Museo de la Memoria que recoge objetos cotidianos, haciéndolos revivir. Los mismos que, a mediados del siglo XIX en Europa, se exhibieron al público por primera vez, cuando se autorizó la institución de verdaderos museos reservados a los “objetos útiles” en lugar de las obras de arte.

Toda la novela de Virginia Higa gira en torno a la recuperación del valor simbólico de los objetos que recuerdan materialmente los elementos constitutivos de la identidad del grupo, además de ser expresión de los traslapes culturales de la sociedad argentina, comenzando por la cocina. Más elocuente que nunca y ligada al camino de la memoria personal y la nostalgia es la descripción de la famosa “Trattoria Napolitana”, fundada en 1900 por los padres del actual propietario (Chiche Vespolini), quienes a su vez heredan la riqueza acumulada por sus padres –propietarios de hoteles en la costa de Amalfi–. En uno de sus habituales viajes invernales por el mundo, llegan al Mar del Plata y se enamoran de la ciudad por su aspecto aristocrático; compran un hotel, un restaurante y una casa para vivir durante sus estancias; y en poco tiempo, a medida que proliferan los negocios, se vuelven aun más ricos.

Es el primer restaurante del mundo en servir “sorrentinos”, hoy patrimonio de la cocina argentina, es decir “una media esfera con cuerpo, hecha con una masa secreta, suave como una nube, rellena de queso y jamón” (2016: 11). Fueron inventados por Umberto –de ahí el nombre Sorrentinos don Umberto–, el hermano mayor del Chiche que murió joven y cuya foto domina la pared principal, entre la mesa más importante y la caja. Este recuerdo mítico constituye un tema constante de discusión para la familia que, sentada en la mesa justo antes de almorzar todos los días, aborda los más diversos temas en los que Italia destaca por sus famosos actores, los partidos de fútbol, las canciones de Caruso, su historia, su comida, etc. Todo bajo la dirección de “el Chiche”, refinado conversador, amante de la historia de los antiguos romanos, el cine, la música y todo tipo de curiosidades. Quien transforma anécdotas

⁴ Virginia Higa, nacida en Bahía Blanca en 1983, es una escritora y traductora argentina, descendiente de italianos y japoneses. Vivió en Mar del Plata, Río Tercero y Buenos Aires, donde estudió literatura y siguió cultivando su pasión por las películas y obras de Fellini y por las novelas policíacas que su abuela le transmitió desde niña. Actualmente vive en Estocolmo, donde trabaja como traductora y donde escribió su primer y único libro, al menos por el momento ya que está trabajando en “algo que tampoco sé qué es –según afirma la autora– ni si tiene una forma. Un poco la misma dinámica de escribir sin mucho objetivo; pero lo bueno es que yo siento que esto me acompañó todo el año. Es muy distinto, es otro tono, pedía otra manera. Pero me hizo compañía. Es sobre Suecia y el frío y las estaciones, pero tengo la misma sensación linda de que es algo que me gusta. No sé qué va a ser, y todavía está en proceso” (Tentoni, 2018).

⁵ En cuanto al sentimiento de los argentinos, conscientes del intrincado aporte italiano a la cultura de la nación, leemos: “Anche se l’Italia rimane sullo sfondo come un grande Paese, ne vedono la presenza incarnata nella nuova patria e di questa «italianità diffusa» sono anche orgogliosi” (Callia, Farfan y Pittau, 2021).

insignificantes en relatos cautivadores y llenos de imaginación, la misma que utiliza para actualizar las recetas de la casa –solo su hermana Elettra conoce la preparación original, tanto que se convierte en la memoria de la familia– para inventar dulces como el “postre catrosho” o el “postre Don Chiche”, servidos en una copa gigante, destinada a dos o tres personas:

Consistía en una copa con los siguientes ingredientes, dispuestos como capas geológicas: helado de crema americana, mousse de chocolate, dulce de leche repostero, crema chantilly, nueces enteras e hilos de chocolate caliente al que llamaban *charlotte* que se servía al final con una jarrita metálica, y que se congelaba en seguida sobre el helado formando una red. (2016: 20)

Es un postre –que revela ingenio y sensibilidad estética– especialmente apreciado por los comensales que lo prefieren –incluso por su abundancia– al otro llamado “suspiro marplatense”, seguramente menos elaborado que el anterior y quizás demasiado refinado para los clientes a los que les gusta hundir la cuchara sin tocar el plato: “consistía en una tira de dulce de leche junto a una crema chantilly en medio de un plato playo. Se comía con cuchara pero estaba prohibido acompañarlo con otra cosa, por ejemplo un flan” (2016: 21).

Otra pasión a la que el Chiche no puede resistirse es la dedicada a la porcelana, cuya compra es el motivo de los repetidos viajes a Italia que realiza con su amigo Pepé. Inexcusable es la visita a la famosa firma de Richard Ginori, donde se destaca la perfecta exhibición de productos sin igual:

Los locales de esa marca tenían las paredes oscuras y estaban completamente bañados en una luz cálida que salía de focos ocultos detrás de los muebles y decorados con mullidas banquetas se exhibían piezas finísimas en grandes mesas de madera. En esa tienda el Chiche se compraba un juego entero de vajilla, algún platito nuevo, uno de los más caros, para las paredes de la trattoria. Todos los sobrinos y amigos del Chiche habían recibido alguna vez en la vida un regalo de porcelana Richard Ginori que en la familia era considerada la fineza absoluta. Muchos de ellos que no habían viajado a Italia, suponían que allá todas las familias comían en vajilla Richard Ginori, y las mujeres se divertían imaginando los diferentes motivos y colores que tendrían esos juegos de plato en las mesas italianas. (2016: 98-99)

Una vez más, a través de los objetos se produce la exaltación de la cultura italiana, tan querida por toda la familia que no duda en mitificarla: ciertamente se considera un privilegio recibir un paquete de Richard Ginori como regalo, destinado únicamente a personas muy apreciadas por el donante.

Por otro lado, Italia está presente en el uso del napolitano hablado cotidianamente por la numerosa familia: en la religiosidad a través de todas sus manifestaciones –incluida la creencia en el maligno que empuja a recurrir al exorcista; en la superstición representada *in primis* por el *muniacello*⁶; en el espíritu doméstico menor de la tradición napolitana, llegado directamente de Sorrento con sus padres y que el Chiche saluda todos los días, acariciando las paredes de la *trattoria*. No menos importantes son las profecías que presagian muerte y riquezas como las lanzadas por la señora de Baldi, considerada por el Chiche –fuertemente impresionado por la magia– como la última Sibila auténtica de un linaje antiquísimo, comparable a la “que le vendió a Tarquinio los libros de las profecías de Roma” (113). Ironía de la suerte o, mejor dicho de la escritora, Carmela –la hermana del Chiche, a quien le habían vaticinado la

⁶ Se la recuerda en una estatuilla que representa a un monje dominico de baja estatura, bueno o malo según su estado de ánimo variable, al que se culpa de la pérdida/ descubrimiento de objetos, enfermedades [...] (2016: 97).

muerte de su esposo— encontrará la “fortuna” al ser enterrada en el cementerio cerca de la tumba de “Camilo Fortuna & familia” (2016: 140). En cualquier caso, la profecía se cumple⁷.

Se trata de una cultura italiana, sobre todo regional (campana), que, sin embargo, muchas veces se entrelaza con la argentina, como se puede apreciar en la descripción de la *trattoria* que seguirá mostrándose íntegra por ser especialmente significativa, y que, bajo ciertos aspectos, recuerda la *trattoria*/restaurante de la película argentina *El hijo de la novia* (2001), dirigida por Juan José Campanella y escrita por Campanella y Fernando Castets:

Todas las paredes estaban cubiertas de fotos de Italia, sobre todo los lugares del sur con sus correspondientes nombres: *Amalfi, Sant’Agnello, Ischia, Museo Correale di Terranova, Castellammare di Stabia, Pompei, Ercolano*. En las paredes, además, había platos conmemorativos de celebraciones en las que el Chiche había participado; platos con ilustraciones de aves argentinas; fotos de su viajes por el mundo; una foto del papa Francisco visto desde lejos en la plaza San Pedro; fotos del Chiche con figuras internacionales que habían cenado en la *trattoria*; varios cuadros de deportistas famosos autografiados (Gabriela Sabatini, Maradona, Guillermo Vilas); fotos familiares de todas las épocas; fotos de cuando el Chiche había recibido la Llave del Mar de Plata; fotos de cuando había sido nombrado Ciudadano Ilustre del municipio de Sorrento; espejos, cucharones de bronce; imágenes de santos y vírgenes; palos de amasar; pingüinos de cerámicas; una pintura de la fragata Sarmiento; calendarios de marcas de pastas; plantas en macetas de terracota; una colección de botellas de vino Chianti en canastas de mimbre; doce muñequitos que representaban a los monjes de la abundancia; pequeñas copas y odres de vino; un póster gigante de la selección de fútbol de 1986; una colección de elefantitos de cerámica; tres teteras de porcelana, platos decorativos con los distintos bailes folclóricos italianos y un mapa con los panes y las pastas originarios de cada región de Italia en el que, naturalmente, no figuraba la especialidad de la casa. (2001: 13)

La acumulación de objetos —que remiten un poco al coleccionismo/acumulación de “cianfrusaglie” kitsch de D’Annunzio—, que puede verse en su casa, el Vittoriale, equivale a una manifestación identitaria, una estratificación de los recuerdos cuya dimensión “sagrada” y temporal se extiende hasta el presente y garantiza su conservación, tal y como ocurría en los antiguos templos y santuarios, donde ex devotos, ofrenda más o menos valiosa: estatuas, jarrones, telas y obras de arte, que dieron un buen espectáculo de sí mismos y de su tiempo. Artefactos que, cuando se fijan en la trayectoria visual, materializan la memoria al actualizar el tiempo perdido: en el fondo este es exactamente el sentido bergsonianiano de la memoria como progreso en lugar de regresión del pasado al presente (Bergson, 2001: 200). Una consecuencia inmediata es el clima acogedor de los ambientes que comunican riqueza y armonía, signo de una sensibilidad común de la familia y los comensales, “educados” según una etiqueta específica que se acepta como dogma porque “los buenos modales en la mesa eran la manifestación externa de un alma noble” (2016:12). Cada cosa tiene su propio orden y elegancia, empezando por los uniformes de los camareros: una camisa blanca con el nombre “Trattoria Napolitana[...] bordado en letras rojas y verdes en el bolsillo” (2016: 27), referencia clara y adicional a Italia. El menú en sí resulta refinado en su cubierta de cuero y parece un texto antiguo, verdadero orgullo de “el Chiche” que no duda en contar cómo sus abuelos, cocineros del último rey de Nápoles, Francisco II, habían aprendido las recetas de un texto de 1700 escrito por un monje benedictino.

⁷ A este propósito, interesante resulta el estudio de Ernesto De Martino: *Sud e magia* (2013). Se trata de una investigación etnológica que explica por qué el momento mágico ha sobrevivido en la vida cultural y cómo esta ha participado conscientemente en la gran alternativa entre magia y racionalidad de la que nació la civilización moderna.

Incluso, los últimos momentos de la vida del protagonista son un tributo a Italia y a la familia: recuerda a sus hermanos fallecidos; a su gran amigo Pepé, que murió repentinamente; a Nápoles, la ciudad de las sirenas; a Sorrento y la tarantela que imita el movimiento de las sirenas; al emperador Augusto; a Silvana Mangano; a la Plaza de San Pedro; el Papa; el mar de Sorrento; y la casa amarilla que se ve solo en la foto... un bagaje cultural que le da consuelo, incluso en esta situación extrema. Implícita es la sugerencia de la escritora que nos invita a recurrir a la tradición italiana para crear algo nuevo que tome inspiración en la literatura: el regreso al punto de partida, marcado por la adquisición de objetos refinados y lujosos, un importante acicate para reaccionar ante la adversidad actual.

4. PARA CONCLUIR: LA ESCRITURA MIGRANTE ENTRA EN LA CASA-MUSEO

Las ricas residencias descritas por Mazziotti e Higa destacan con profusión de detalles, como la casa o el restaurante. Son lugares privilegiados para la “colección” de los diversos artefactos, indispensables para realizar las funciones cotidianas, expresar el deseo de recuperar los orígenes y obtener su pleno reconocimiento. No en vano la colección va a contracorriente del mundo contemporáneo, donde las cosas cambian, se transforman y envejecen con una velocidad frenética y exasperante⁸.

Así, la sala de la casa o de la *trattoria*, donde se reciben a amigos y familiares, comensales habituales, se embellece con las cosas más preciadas y queridas –cuadros, cortinas, cojines bordados, fotos familiares con un paisaje italiano de fondo, cerámicas más o menos coloreadas–, transformando el entorno en un auténtico museo de la memoria. Cada mueble es un canto a la lejana Italia, a la habilidad de sus habitantes que, construyendo herramientas y todo tipo de productos artesanales –siempre nacidos de un momento creativo–, han dado vida a esa cultura material sin la cual no habría sido posible la creación de cualquier ambiente en el que llevar a cabo las actividades diarias de todo un grupo social.

Ya está bien establecido que la cultura material es más pertinente a lo colectivo que a lo individual (Bucaille y Pesez, 1978) puesto que está conectada con fenómenos infraestructurales de matriz marxista y con los objetos que dan respuesta a estos fenómenos. Sin embargo, no faltan las famosas “superestructuras”, reafirmadas por Lévi-Strauss (2015), que surgen de iguales manifestaciones simbólicas y unas mismas representaciones mentales que cargan los objetos de significados religiosos, mágicos, simbólicos y estéticos⁹.

En todo caso, recibidas como herencia o compradas según un gusto estético completamente personal, las cosas han perdido su verdadera identidad para convertirse en momentos de la memoria, epifenómenos de íntimas aspiraciones individuales y colectivas. De ahí la sacralidad del hogar, una especie de museo familiar que, en la contingencia, ha hecho de las elecciones individuales una proyección de las tendencias de una comunidad. Una casa-museo para realzar una historia compartida, en el afán de darle una forma consistente al pasado y recuperar su patrimonio cultural a través de artefactos lujosos y antiguos –viejos hallazgos fragmentarios y arrugados– que hablan de vidas rotas, aventuras lejanas, sueños y logros. Muy poéticamente, Rosalba Campra (2020) identifica la consistencia del pasado en esta

⁸ Con la proliferación de necesidades, asistimos a una explosión de producción y consumo, y por consiguiente, a la creación de universos artificiales continuos. Véanse, por ejemplo, las famosas copias múltiples que permiten poseer una “obra de arte” miniaturizada o reproducida con materiales de mala calidad que todo el mundo puede adquirir con el mínimo coste.

⁹ De hecho, a partir de los hallazgos antiguos, es posible encontrar funcionalidad y estética en los utensilios de uso común –como cuencos y jarrones– que, cumpliendo una función específica, tienen formas antropomórficas, pintadas, decoradas y modeladas con delicadeza. Los dos criterios duraron al menos hasta la era moderna, es decir, hasta el momento “in cui il rapporto tra ragione scientifica e ragione artistica –pur rimanendo aperta e fertile la dialettica tra questi temi della conoscenza– si vanno concettualizzando in modo chiaro per la prima volta” (De Seta, 1980: 999).

“arqueología”: “restos a los que pueda darse nombre, enumerarlos, compartirlos: será esa la consistencia del pasado” (2020:24).

El camino inverso hacia la búsqueda del sentido de los propios orígenes o de su orgulloso reconocimiento, filtrándose a través de los artefactos eleva así la palabra a gesto elemental de la existencia: todo es captado, comprendido, oído y nombrado; y la experiencia artística se carga con un carácter total tratando de agarrar lo efímero, ponderar la condición humana considerada en sí misma y en su valor social. La memoria hereditaria está encerrada en esa “sustancia del pasado” –a la que alude Campra– que los objetos concretan; en la imagen que se sitúa entre el recuerdo y la percepción, entre la memoria y el espíritu destacando los estrechos vínculos entre el mito, la historia y la novela. Es lo que se vislumbra en las narraciones analizadas, donde todo es el simulacro de su propio pasado, un santuario personal hecho de objetos transmitidos de padres a hijos –comprados por pura atracción o simple necesidad–, que se transforman, en cuanto patrimonio cultural tangible, en símbolos de un patrimonio cultural intangible. Todo eso estrecha la relación entre la casa y el museo¹⁰, porque tiempo personal y tiempo histórico se entrelazan en una sucesión cronológica¹¹. Sin embargo, cuando se observa el objeto y se fija la imagen en la conciencia, en el bergsonian tiempo subjetivo de la conciencia, entendido como “duración”, el tiempo se vuelve irreversible y se fragmenta en instantes únicos.

Las autoras argentinas continúan ofreciendo, en diferentes facetas, la visión de una sociedad analizada en los aspectos de la pragmática y la experiencia, siguiendo los pasos de la narrativa migrante del siglo pasado, esencialmente mimética; pero, al resaltar la opulencia alcanzada por los inmigrantes –ahora argentinos en todos los sentidos– y testimoniada por los lujosos objetos, envían un mensaje implícito.

Esto marca la diferencia con las obras anteriores, esencialmente verosímiles en disfrazar la invención, por lo que la realidad de la experiencia no se distingue de la de la ficción, tal y como teoriza Derrida (1990), convencido de que nada existe fuera del texto. La orgullosa exhibición de los importantes objetos recuerda a la familia y a todos aquellos que se adentran en el espacio privado. El coraje de generaciones enteras en las que inspirarse representa un empuje necesario para superar las dificultades del presente, que aplastan a diario a una sociedad bombardeada por problemas sociales, económicos e ideológicos. Para lograr este objetivo, como se ha destacado, las escritoras se mueven entre la materia concreta de las cosas y el espíritu implicado en la memoria, estimulado por el placer estético de los objetos cotidianos, transformados en productos de culto o de lujo, y en obras de arte refinadas y elegantes, llenas de valor simbólico.

¹⁰ No en vano, en Alejandría de Egipto, durante la época helenística, un edificio dedicado a las musas fue llamado “Museo”, nombre que se extiende a cualquier colección de obras de arte y ciencia. En la Enciclopedia italiana Treccani, se lee: “Questo nome fu rievocato nella Firenze del Quattrocento da Lorenzo il Magnifico con il suo Museo, collezione di codici e cimeli artistici, e da allora è stato adottato da tutto il mondo civile. Dagli stati ellenistici, l’uso passò alla Roma della fine della Repubblica e dell’impero, dove case patrizie e templi si riempirono di opere di arte greca, raccolte e amorosamente conservate e ammirate e dove si radunarono anche cimeli storici. Ma a Roma sorse per la prima volta l’idea che l’opera d’arte è un bene pubblico e che il suo godimento deve esser concesso a tutti” (1949: 114).

¹¹ Esta es una característica de los museos históricos que, surgidos en la segunda mitad del siglo XIX, tienen el doble propósito de educar a la gente sobre los acontecimientos del Risorgimento, al menos en Italia, y ofrecer nuevos campos de investigación.

Bibliografía

- ANFIBIA, s.f., *Nora Mazziotti* <https://www.revistaanfibia.com/autor/nora-mazziotti/> (29/07/2022).
- BAUDRILLARD, Jean. (1972) *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani (ed. orig.: *Le système des objets*, Gallimard, 1968).
- BERGSON, Henri L. (2001) *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, ed. di A. Pessina, Roma-Bari, Laterza (ed. or.: *Matière et mémoire*, Alcan, 1896).
- BUCAILLE, Richard y Jean-Marie PESEZ, (1978) "Cultura materiale", in Aa.Vv., 1980, *Enciclopedia*, vol. 4, Torino, Einaudi, 271-305.
- CALLIA, Raffaele; Maria Marta FARFAN y Franco PITTAU (2021) "La grande emigrazione italiana in Argentina: un peculiare modello di accoglienza", *Dialoghi Mediterranei* 51, settembre 2021: en línea: <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/la-grande-emigrazione-italiana-in-argentina-un-peculiare-modello-di-accoglienza/> (22/7/2022).
- CAMPANELLA, Juan José (2001) *El hijo de la novia*, 123'.
- CAMPRA, Rosalba (2020) *Archeologia provvisoria*, pref. de E. Martínez; trad. de C. Orlandi, Roma, Edizioni Ensemble.
- DERRIDA, Jacques (1990) *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi (ed. or.: *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967).
- ENCICLOPEDIA ITALIANA (1951) *Museo*, Roma-Istituto dell'enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani nel 1949, Istituto poligrafico dello Stato, vol. XXIV (Ristampa fotolitica del vol. XXIV pubblicato nel 1934): 113-123.
- DAL MASETTO, Antonio (1990) *Oscuramente fuerte es la vida*, Buenos Aires, Planeta.
- (1994) *La tierra incomparable*, Buenos Aires, Planeta.
- (2011) *Cita al lago Maggiore*, Buenos Aires, El Ateneo.
- DE MARTINO, Ernesto (2013) *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli.
- DE SETA, Cesare (1980) "Oggetto", in Aa.Vv., *Enciclopedia*, vol. 9, Torino, Einaudi, pp. 997-1019.
- GALBIANI, Alessandro y Letizia GIANFRANCESCHI (2020) "Italiani dell'Argentina: come e perché siamo andati e siamo rimasti nella «terra argentea»", *AMISTaDeS*: <https://www.amistades.info/post/italiani-dell-argentina-come-e-perch%C3%A9-siamo-andati-e-siamo-rimasti-nella-terra-argentea> (22/07/2022).
- HIGA, Virginia (2018) *Los sorrentinos*, Buenos Aires, Sigilo.
- LEVI-STRAUSS, Claude (2015) *Antropologia strutturale*, trad. di P. Caruso, Milano, Il Saggiatore (ed. orig.: *Anthropologie structurale*, 1958).
- LUKÁCS, György (1972) *Teoria del romanzo*, introd. di A. Asor Rosa, Roma, Newton Compton editori (ed. orig.: *Die theorie des romans*, Berlino, P. Cassirer, 1920).
- MAIDANA, Fabricia Alexandra (2022, 17 enero) "Nora Mazziotti, una autora con humor italiano, entrevista", *.ITMisiones*, en línea: <https://misiones.italiani.it/nora-mazziotti-una-autora-con-humor-italiano/> (09/09/2022).

MAGNANI, Ilaria. (2018) *Sulle orme del viandante. Scrittura ed erranza in Antonio Dal Masetto*, Roma, Nova Delphi Academia.

MARX, Karl (2016) *Il capitale*, ed. de E. Sbardello, trad. di R. Meyer, Ariccia (Roma), New Compton Editor (ed. orig.: *Das kapital, kritish der politisken ökonomie*, 1867).

MAZZIOTTI, Nora (2016) *Amores calabreses*, Buenos Aires, Paradiso.

POLETTI, Syria (1962) *Gente conmigo*, Buenos Aires, Losada.

REGAZZONI, Susanna (2022) *Italia/Argentina. Una storia condivisa. Il racconto*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari.

ROCA, A. (1998, 12 de julio) "Antonio Dal Masetto. Historia de vida", *La Nación*, 12 de julio de 1998, en línea: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/antonio-dal-masetto-br-historia-de-vida-nid212109/> (25/07/2022).

TENTONI, Valeria (2018, 17 de julio) "Virginia Higa: «Creo que voy a escribir siempre»", *Eterna cadencia*, blog en línea: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/virginia-higa-creo-que-voy-a-escribir-siempre.html> (29/07/2022).

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

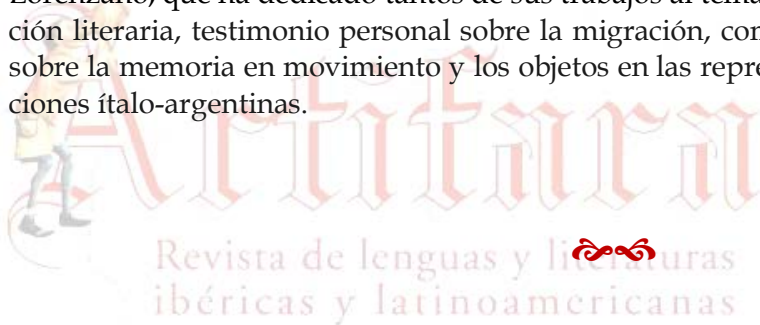


La palabra entrecortada

SANDRA LORENZANO
Universidad Autónoma de México

De manera extraordinaria respecto a las normas editoriales de *Artifara*, por deseo de las coordinadoras de este monográfico y en atención a su pertinencia respecto al tema central tratado en estas páginas y a la reconocida excelencia de su autora, la escritora argentino-mexicana Sandra Lorenzano, que ha dedicado tantos de sus trabajos al tema del exilio, publicamos su contribución literaria, testimonio personal sobre la migración, como cierre de los estudios científicos sobre la memoria en movimiento y los objetos en las representaciones literarias de las migraciones ítalo-argentinas.

La Redacción de *Artifara*



...el silencio disonante que deja en el aire
la palabra entrecortada.

María Zambrano¹

1. Busco marcas, vestigios de las lenguas rotas que habitan mis huesos. Sé que acompañan mi vergüenza ante el balbuceo. Ralentizo el habla. Por mí, por ellos: los del acento tatuado en la infancia. De todos modos, trastabillo, aunque no se note. El esfuerzo de que no se note. El esfuerzo de ser como todos los demás. ¿Quién quiere ser diferente a los dieciséis años?

Si digo que me quedé tartamuda, ¿me entienden? Cuando me piden que hable del exilio, la primera palabra en que pienso es pudor. Podría ser vergüenza. “Pena” se diría en México. Huella. Herida. ¿Vale acaso lo que pueda contar? ¿Para qué? ¿Para quién? Llegué siendo adolescente y quería ser como los otros. Me esforcé para conseguirlo. Me forcé. “Aprendimos no a hablar sino a balbucear”, escribió Osip Mandelstam. Balbuceo. Tartamudeo. Perdí la lengua en algún lugar de estos diez mil kilómetros que me separan del pasado. *Come gli antenati hanno perso la loro lingua.*

Tiempo después encontré a Juan Gelman (“Aquí yace un pájaro/ Una flor/ Un violín”) que encontró a Paul Celan –que había encontrado a su vez a Mandelstam– y que escribió en el Discurso de Bremen, “Accesible, próxima y no perdida permaneció, en medio de todas las pérdidas, sólo una cosa: la lengua. Sí, la lengua no se perdió a pesar de todo. Pero tuvo que pasar entonces a través de la propia falta de respuesta, a través de un terrible enmudecimiento, pasar a través de las múltiples tinieblas del discurso mortífero”.

Sólo la memoria del cuerpo y la palabra rota llegaron conmigo al país del exilio.

2. Quedan relatos, versos, memorias entrecortadas. “Bella Ciao” cantado a voz en cuello por los cuatro en el auto. Antes del quiebre, antes del tartamudeo, antes del dislocamiento. Mamá, papá y nosotros. Antes de las cenizas. ¿Hubo un después acaso?

Un punto en el mapa. El orgullo de la Magna Grecia. Dos puntos en el mapa: norte y sur. Sur y norte: colores, acentos. El abuelo casi analfabeto y comunista. El nonno amante de la ópera y cónsul de nada en mitad de la pampa. ¿Objetos? Ninguno. Rearmo una historia. Una

¹ María Zambrano en *Delirio y destino*

suma de voces perdidas, de silencios olvidados. "Callar es nuestra virtud. / Algún antepasado nuestro debe haber estado muy solo, / un gran hombre entre idiotas o un pobre loco, / para enseñar a los suyos tanto silencio" (Cesare Pavese).

3. Mamina, la más chiquita de sus hermanas, la del moño blanco sobre los bucles infantiles, arrancaba su imagen de las fotos familiares. No sé cuándo empezó a hacerlo, quizás poco después de cumplir sesenta años. Le daba horror pensar que esa figura de mujer mayor fuera la que quedara en el recuerdo de todos nosotros, sus nietos y bisnietos. Seguía siendo bella, pero ella no se daba cuenta. Y era divertida. Inventaba juegos, personajes, aventuras. La amábamos por eso. Y por sus "cajas de los recuerdos". Ordenadas dentro del placard estaban esas cajas de bombones (¿Corso? ¿Alguien guarda aún algo en cajas de bombones? ¿Existen las cajas de bombones?). Cada objeto tenía una historia: la foto del primer día de escuela de mi padre, una flor que había secado entre las páginas de un libro, un dedal de cerámica que le había hecho mi hermano, un guardapelo con los primeros rulos del tío Luis. Los objetos de la memoria. Eso de lo que ahora se habla tanto era para mí un viaje semanal. El anillo de compromiso que le había regalado mi abuelo estaba siempre junto a una foto en la que se los veía a los dos jóvenes y enamorados. Él, con su bata de médico recién recibido. Ella, la maestra más querida de la escuela, con su melena de un castaño rojizo que más adelante L'Oreal nunca pudo imitar. El anillo lo llevo yo en el dedo cordial desde hace años. Fue mi herencia. Es lo que tiene el vivir lejos. "Tomá, esto lo guardamos para vos", me dijo mi papá o tal vez mi hermana. Primero me emocioné. Después estuve a punto de protestar, de preguntar qué había pasado con todas las otras cosas de Mamina, que quién se había quedado con las cajas de los recuerdos. Pero me contuve. Al final yo no había estado ahí. Es lo que tiene vivir lejos. Nunca estoy *ahí*.



También heredé su pasión por guardar, por armar "cajitas de la memoria", "baulitos de los afectos". ¿Qué salvarías en un naufragio?, pregunto en cada taller de escritura que doy.

¿Cuántas flores secas entre las páginas de un libro? ¿Qué salvamos nosotros del naufragio que fue el exilio?

¿Objetos? Ninguno. Una suma de voces perdidas, de silencios olvidados. Relatos, canciones. Palabras entrecortadas. *Lessico familiare*, Ginzburg *dixit*.

4. Tengo en una de las paredes de mi estudio una fotocopia del preámbulo de la constitución argentina:

Nos, los representantes del pueblo... con el objeto de constituir la unión nacional, afianzar la justicia, consolidar la paz interior, proveer a la defensa común, promover el bienestar general, y asegurar los beneficios de la libertad **para nosotros, para nuestra posteridad y para todos los hombres del mundo que quieran habitar en el suelo argentino...** ordenamos, decretamos y establecemos esta Constitución...

...“para nosotros, para nuestra posteridad y para todos los hombres del mundo...”. Esta frase representa la quimera que persiguieron mis abuelos y bisabuelos al subirse a los barcos que los alejaban de la pobreza y la violencia que enfrentaban en Europa (“Y fue por este río de sueñera y de barro/ que los barcos vinieron a fundarme la patria”, escribió Borges en uno de sus poemas más bellos); abuelos y bisabuelos, italianos y rusos (Odessa y Minsk eran Rusia, entonces), unos rubios y de ojos claros, otros morenos como buenos hijos del Mediterráneo. Unos hablaban ruso, hablaban yiddish, tocaban música, encendían velas los viernes por la noche y se sabían herederos de la cultura europea y de un libro que da raíces, los otros hablaban con los mil colores del italiano y habían visto pasar a fenicios y cartagineses, a griegos y romanos sin inmutarse. Pero la tierra estaba seca para unos y teñida de sangre para otros, y del otro lado del océano llegaban cartas del primo Salvatore, del tío Abraham que habían aprendido a recitar el preámbulo: “para todos los hombres del mundo que quieran habitar en el suelo argentino...”. Y se subieron a los barcos. Los más jóvenes mirando hacia ese nuevo mundo que tantas promesas encerraba; los mayores, mirando hacia la propia tierra, con el temor de la despedida definitiva. ¿Qué llevaban en los baúles? ¿Qué habían elegido traer consigo? ¿Qué es lo que elegimos guardar en las maletas al abandonar nuestro hogar? Yo llevo conmigo - de país en país, de casa en casa, de vida en vida - una copia del preámbulo de la constitución de una patria que ya no existe.

5. Dos días después de haber cumplido cincuenta y nueve años, y sin razón aparente, me caí en la mitad de la calle. Húmero roto y vendaje de Velpeau en una ciudad y una lengua que no eran mías. ¿O sí? Era en la lengua de aquellos que nos enseñaron *tanto silencio*. Sin la mano derecha no hay escritura. No hay voz. *Callar es nuestra virtud*. El cuerpo me lo recordaba. El cuerpo me recordaba esa mezcla de sangres que corre por mis venas. Mezcla de sangres y de cenizas. Mezcla de mares y pampa.

“La clavícula entendió antes que yo. / Ese pedazo de hueso / que protege mi corazón / entendió antes que yo”, escribió la querida poeta Ana Belén López. “La clavícula supo”, dice el último verso.

Mi húmero supo. Ese pedazo de hueso entendió antes que yo, aquello que tardé en poder decir:

Y un día lo único que quieres es parar la cabeza.

Stop! ¡Silencio!

Caminar a la orilla del mar y juntar caracoles
para escuchar en ellos el sonido de tu infancia,
vaivén balbuceante entre el deseo y las palabras.

O escribir desde la pura fragilidad:
como si no hubiera memoria.
Porque mis huesos
("los húmeros me he puesto a la mala", dijo Vallejo)
que cargan todos los nombres que ellos me dejaron,
sus decisiones,
sus pesadillas,
sus amores más escondidos,
son indignos eslabones de esta cadena:
quieren ser solamente huesos.

CODA

Ayer me hablaron de una mujer que cumplió 97 años. Sonríe sentada en el centro de su cama. Sólo conversa con una muñeca que le trajeron hace tiempo. La abraza. Le canta en el dulce xeneize con el que fue acunada. A sus hijas las saluda educadamente, como a visitas lejanas que irrumpen en el flujo de sus días.

"Me pregunto cuál será la lengua de mi senilidad, si en ella caigo, y en qué lengua moriré", escribió Sylvia Molloy

Instalada en la fragilidad que quizás el destino me tenga reservada (como a mi madre, como a mi abuela), mi deseo es quedar muda antes de que llegue ese último momento.

Pudor. Vergüenza. Pena.

Busco marcas, vestigios de las lenguas rotas que habitan mis huesos. Sé que acompañan mi vergüenza ante el balbuceo. Ralentizo el habla. Por mí, por ellos. Por Caloveto, por Génova. Por los viajes con apenas una valija de cartón en la tercera clase de un barco cualquiera. También por las mochilas subidas al lomo de la Bestia para atravesar esta otra patria / patria generosa y cruel. Por los acentos tatuados en la piel de la infancia.

Por las voces silenciadas, por las palabras entrecortadas que quisiera zurcir amorosamente. En el principio fue el verbo balbuceante. Fue la dulce ninna nanna que algún día nos cantaron: *Ninna nanna Ninna oh / Questa bimba a chi la do?*

Zurcir.

Amorosamente. *Ago e filo. Ricamo.*

La darò alla sua mamma che le canta la ninna nanna.





Artifara

Rivista di lingue e letterature
iberiche e latinoamericane

Contribuciones

“¡Le agarró la tanada!” Fraseología e(in)migrante en Argentina

VIRGINIA SCIUTTO
Università del Salento

Resumen

A partir de la segunda mitad del siglo XIX y hasta la primera mitad del siglo XX, como consecuencia de la inestabilidad política, económica y social de Europa, arribaron a la Argentina grandes contingentes migratorios de origen diverso. El objetivo de esta investigación consiste en determinar y analizar, desde un punto de vista lingüístico y diatópico, las unidades fraseológicas (UF) del español de Argentina que contienen en su estructura interna italianismos y lunfardismos, como testimonios vigentes del contacto lingüístico y cultural en el ámbito migratorio rioplatense. En particular, se estudia el proceso a través del cual elementos léxicos y/o fraseológicos fueron migrando y penetrando hasta llegar a integrarse en la lengua de la sociedad receptora, a través de diferentes vías como los préstamos, los calcos fraseológicos o las creaciones neológicas. Los datos que se estudian se obtuvieron mediante la elaboración de un corpus de 179 UF extraídas manualmente del *Diccionario fraseológico del habla argentina. Frases, dichos y locuciones* (DiFHA, 2010).

Palabras clave: e(in)migración, contacto lingüístico, fraseología, Italia, Argentina.

Abstract

From the second half of the 19th century until the first half of the 20th century, as a consequence of the political, economic and social instability in Europe, large migratory contingents of different origin arrived in Argentina. The objective of this research is to determine and analyze, from a linguistic and diatopic approach, the phraseological units (PU) of Argentine Spanish that contain Italianisms and Lunfardisms in their internal structure, as current testimonies of linguistic and cultural contact in the Río de la Plata migratory area. In particular, the process through which lexical and/or phraseological elements were migrating and penetrating until they became integrated into the language of the receiving society, through different ways such as loanwords, phraseological calques or neological creations is studied. The data studied were obtained by preparing a corpus of 222 PU manually extracted from the *Diccionario fraseológico del habla argentina. Frases, dichos y locuciones* (DiFHA, 2010).

Keywords: e(in)migration, language contact, phraseology, Italy, Argentina.



De tanto viajar las huellas se entrecruzan, los rastros se sumergen o se aniquilan y si se vuelve alguna vez, no va que viene con uno, inasible, el extranjero, y se instala en la casa natal.
(Saer, 1982: 148)

1. INTRODUCCIÓN

Si bien es cierto que en determinados momentos históricos de cada sociedad, en mayor o menor medida se producen movimientos migratorios, el “caso argentino” resulta ser particularmente interesante por varias razones, entre las que destaca, por un lado, el elevado



Virginia SCIUTTO, “«¡Le agarró la tanada!» Fraseología e(in)migrante en Argentina”, *Artifara* 23.2 (2023)
Contribuciones, pp. 209-228.

Recibido el 05/05/2023 + Aceptado el 04/07/2023

número de inmigrantes que llegó a dicho país entre finales del siglo XIX y principios del XX y que conformó la población en sus doscientos años de vida independiente y, por otro lado, la continuidad del proceso migratorio que, en el caso de Italia, comenzó antes de la unificación y se extendió hasta después de la Segunda Guerra Mundial, implicando, como nunca antes en ningún otro país, todo el arco regional. Este complejo fenómeno representa, además, un desplazamiento que acarrea una serie de cambios y transformaciones sociales, lingüísticas, culturales, demográficas y económicas.

En el presente trabajo nos referimos a la aproximación lingüística del fenómeno e(in)migratorio, destacando algunos de los resultados que se generaron a partir del contacto interlingüístico¹ entre las diferentes culturas que se instalaron en Argentina y que contribuyeron a la caracterización actual del español rioplatense. En particular, focalizamos nuestra atención en el aporte lingüístico y cultural de la colectividad italiana, analizando un corpus de UF que contienen en su estructura interna italianismos y lunfardismos; se indaga, pues, sobre el proceso a través del cual dichos elementos del lenguaje fueron migrando y penetrando hasta llegar a integrarse en la lengua de la sociedad receptora a través de los préstamos lingüísticos, los calcos fraseológicos o las creaciones neológicas.

Y es en función del corpus que hemos compilado y de la doble configuración de la condición en la que se encuentra el sujeto migrante durante el desplazamiento demográfico (emigrante e inmigrante a la vez), que hemos decidido utilizar para este estudio el término e(in)migración². En este sentido, cabe aclarar que, por lo general, todo proceso e(in)migratorio no acaba con la inserción de los nuevos llegados en la sociedad receptora, ya que como asevera Bravo Herrera (2014: 62): “[...] es a través de sus descendientes que el proceso de integración y desarraigo continúa signando el imaginario familiar colectivo”. La idea de e(in)migración, aclara más adelante la autora (62-63), “además de buscar condensar en un único término las diferentes perspectivas que confieren al fenómeno de desplazamiento demográfico, lingüístico y cultural su carácter poliédrico y de señalar la pluralidad de cuestiones [...] se propone concebir al fenómeno como un proceso continuo y dinámico”.

2. ARGENTINA COSMOPOLITA

El fenómeno de la e(in)migración europea de masas tuvo inicio en Argentina en el siglo XVIII con un crecimiento continuo y gradual hasta el 1880, que en poco tiempo convirtió al país en uno de los principales receptores de contingentes migratorios llegados de ultramar³. Alberdi, Sarmiento y todos los hombres que se aprestaban a dirigir el país tenían fe en la posibilidad de que miles de europeos “llegasen para poblar la pampa y enseñar a nuestros habitantes

¹ Es alentador observar que los estudios sobre el contacto de lenguas en general y del contacto del español con el italiano en particular hayan adquirido gran interés en la comunidad científica y que las investigaciones sobre el tema se hayan multiplicado a lo largo de los años. Asimismo, es de buen auspicio que hayan cobrado vitalidad las reuniones académicas especializadas en el tema que intentan hallar en el debate alguna luz que ilumine la explicación de la gran incógnita que supone conocer cómo se produce el cambio en situación de contacto de lenguas. Pero, por otro lado, es cierto que los modelos teóricos y epistemológicos siguen otorgando un tratamiento marginal a la situación de contacto dentro del campo de la investigación lingüística o como ha señalado Nicolai (2007: 12): “Contact factors are treated as epiphenomena and minimized in the ordinary theories and models which regard a ‘language’ as a unitary entity”, situación que lleva a considerar el contacto como una complicación de una situación más simple, que se considera normal o básica (Martínez, 2021).

² Según lo plantea Bravo Herrera (2002: 233), “el término e(in)migración pretende configurar las dos miradas o lugares de quienes vivencian el desplazamiento, el ‘abandono’ de la tierra natal en busca de nuevos horizontes. El término intenta, por tanto, reconstruir las perspectivas múltiples de quienes se van y sus descendientes, de quienes los despiden y los reciben, es decir, reunir en sí el horizonte marcado por el trayecto, por el viaje, el punto de partida y el de llegada y la asunción de la identidad rasgada en esos dos puntos”.

³ Las guerras civiles y la economía pastoril en la Argentina habían impedido la formación de una clase media, pero los objetivos de progreso de la república liberal no podían cumplirse sin su existencia; la e(in)migración colmó ese vacío (Gálvez, 2003: 16).

hábitos de trabajo, ahorro y respeto por la autoridad, que todavía no existía y cuya ausencia volvía a nuestro pueblo, a juicio de estos hombres, incapaz de gobernarse” (Luna, 2001: 122). Una idea de nación que, además, al sustituir los componentes indígenas y afrodescendientes con la llegada de millones de inmigrantes europeos, alimentaba el proyecto de “blanqueamiento” de la sociedad argentina (Geler, 2010).

Hacia la mitad del siglo XIX, Argentina abrió formalmente sus fronteras a los inmigrantes. Ya la Constitución Nacional de 1853 en su preámbulo garantizaba justicia, bienestar y libertad a todos los habitantes de la República Argentina y a “todos los hombres del mundo que quieran habitar en el suelo argentino” e impulsaba, principalmente, la inmigración europea. La idea de Alberdi (principal referencia intelectual de la Constitución de 1853), era crear una sociedad civil que garantizara a los ciudadanos la prosperidad, el trabajo, la educación, el traslado y la posibilidad de tener una propiedad; pero, tal como declara Luna (2001: 122) pretendía que fuese también “una sociedad donde no se votara, donde todavía no se eligiera”; es decir, imaginaba una “forma republicana manejada por un pequeño grupo de hombres esclarecidos –en el que se incluía, por supuesto– que podían llevar las cosas adelante justamente porque sabían cómo hacerlo”.

El primer Censo Nacional realizado en 1869 mostró que los extranjeros representaban el 12.1% de la población total y el 33% de dichos extranjeros estaba constituido por la colectividad italiana, seguida por la española y la francesa (Sáenz Quesada, 2001: 393). En 1876 fue promulgada la Ley de Inmigración y Colonización n° 817 - Ley Avellaneda y se adoptó oficialmente una política de incentivo a la inmigración europea. Gracias a los beneficios otorgados por esta Ley, los inmigrantes podían recibir ayuda y asistencia a su llegada y podían acceder a los programas de colonización de tierras públicas realizados por el gobierno argentino. Sin embargo, fue solo a partir de 1880 y hasta 1890, que Argentina llevó a cabo una efectiva política de atracción de inmigrantes a través de la creación de Oficinas de Propaganda en distintas ciudades europeas y de pasajes marítimos subsidiados (Devoto, 2003). El pico máximo de afluencia de inmigrantes se alcanzó en 1904 y ya en 1914 casi un tercio de la población argentina estaba formada por los de nacionalidad italiana⁴.

En esta oleada e(in)migratoria, los italianos presentaban una situación compleja en lo que respecta a su identidad y lenguaje. Constituían un contingente heterogéneo, tanto en lo socio-cultural, debido a que se identifican con subculturas regionales muy diversas entre sí antes que con un modelo itálico general; como en lo específicamente lingüístico, pues hablaban dialectos diferentes y la mayoría no dominaba el italiano estándar.

Con el estallido de la Primera Guerra Mundial la emigración masiva europea menguó y abrió paso a un período de fuerte emigración de los países limítrofes, especialmente de Bolivia, Paraguay, Uruguay, Chile, Brasil y Perú. A partir de ese momento, el peso de los limítrofes sobre el total de extranjeros aumentó considerablemente (Modolo, 2016: 206-208). Terminada la guerra, el gobierno argentino decidió modificar la política migratoria e introdujo restricciones según características específicas de los e(in)migrantes. De acuerdo con las investigaciones de Devoto (2003), la inmigración hacia Argentina disminuyó gradualmente a partir

⁴ La inmigración italiana, considerada en su conjunto, debe entenderse como un proceso de larga duración que sigue teniendo consecuencias de carácter social y cultural en el presente de los países de acogida (Blengino, 2005). En primer lugar, las migraciones en el Río de la Plata tuvieron, en general, un carácter más permanente, probablemente por el alto costo de los pasajes y la larga duración de la travesía. En segundo lugar, según Blengino (2005: 14), Argentina constituye un “caso ejemplar de inmigración italiana” por tres razones: 1) por la continuidad del fenómeno migratorio, que inició antes de la Unificación de Italia y continuó hasta los años sucesivos a la Segunda Guerra Mundial; 2) por la presencia en el territorio argentino de inmigrantes pertenecientes a diferentes áreas lingüísticas, o provenientes de todas las regiones de la península Itálica; 3) por la gran influencia que tuvo la inmigración italiana en diversos aspectos de la sociedad receptora, al ser la primera comunidad migratoria en Argentina.

de la primera mitad de los años treinta del novecientos, principalmente a causa del descenso de la oferta migratoria.

La enorme cantidad de contingentes migratorios llegados a la Argentina, que tenían que poblar y contribuir al desarrollo de las zonas desiertas y menos pobladas del país se concentraron, al contrario de las previsiones, en la región del litoral que era, evidentemente, la más rica y la más poblada y que gracias a ellos evolucionó precipitadamente. El crecimiento exagerado de la ciudad de Buenos Aires imponía soluciones de emergencia al problema del alojamiento; surgieron así en grandes cantidades los *conventillos*, viejas casas con reminiscencias de la arquitectura colonial, con un patio en el cual confluían diversas habitaciones y donde vivían familias de diferentes nacionalidades, forzadas a una convivencia difícil. El conventillo se convirtió, de esta manera, en un microcosmos que simbolizó el proceso de crecimiento de la Argentina, las contradicciones sociales y económicas de la gran ciudad y el proceso de asimilación y cambio de lengua de dichos e(in)migrantes. Italianos, españoles, albaneses, alemanes, suizos, ingleses, hebreos, rusos, polacos (por nombrar algunos), pero también argentinos de distintas provincias, se comunicaban –cada uno en su lengua o entremezclándolas– en esos espacios tan representativos de la gran e(in)migración.

3. LA INTEGRACIÓN LINGÜÍSTICA Y CULTURAL: CRIOLLOS E ITALIANOS EN BUENOS AIRES

Las antes citadas décadas de intensos movimientos migratorios desde Europa y desde los países limítrofes, produjeron en Argentina una modificación sustancial tanto cultural como lingüística (Cancellier, 1996: 4-5). Los e(in)migrantes italianos eran esencialmente dialectófonos (De Mauro, 1976: 53-63) y en la sociedad receptora se daban las condiciones para pasar a un uso mucho más frecuente del italiano. Existen básicamente dos variedades de italiano de la emigración: el italiano popular (D'Achille, 1994: 53-63), empleado en el extranjero por estudiantes universitarios, hijos de la pequeña burguesía emigrante; y el italiano estándar, reservado a una pequeña élite intelectual. A esta situación, hay que sumarle el hecho de que, en el extranjero, existe una mayor inseguridad lingüística que en situaciones italianas similares. Al llegar a la nueva patria, pocos inmigrantes italianos tenían conocimiento del italiano estándar y solían ser humillados, privados con la lengua de la más elemental y legítima posibilidad de comunicación. Este fue el precio que pagaron muchos de ellos en la fase de integración en la sociedad receptora:

[...] l'Italia lasciò partire gli emigranti con l'amara vergogna dell'inferiorità linguistica dovuta al dialetto, e il paese straniero gliela accentuò negando ogni utilità anche a quel poco italiano faticosamente racimolato. Poiché all'estero l'unico modello offerto era quello indigeno, la conoscenza della nuova lingua si impose subito come condizione necessaria non solo per la piena partecipazione alla vita civile, ma spesso anche per trovare lavoro e sopravvivere decorosamente. Il prezzo del rifiuto era l'emarginazione e l'alienazione. (Bettoni, 1993: 414)

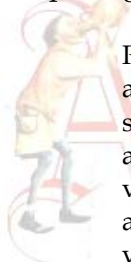
En particular, la presencia de los italianos (que alcanzó más de dos millones de personas llegadas a la Argentina antes de 1920 de diferentes regiones con sus distintas lenguas), determinó en ámbito lingüístico, por un lado, la creación de una lengua mixta de transición, denominada *cocoliche*⁵ –que se consagró en poco tiempo también como lenguaje literario– y, por otro lado, determinó la adopción de una cantidad ingente de términos itálicos en el habla popular de Buenos Aires, que dio origen a una jerga urbana, el *lunfardo*, que fue –y sigue siendo– estudiado intensamente por varios investigadores, entre los que destacamos a los

⁵ Para profundizar sobre las características del *cocoliche* remitimos, en particular, a los trabajos pioneros de Giovanni Meo Zilio (1955, 1956a, 1956b), Fontanella de Weinberg (1979, 1987), Lavandera (1984) y Cancellier (1996).

italianos Giovanni Meo Zilio y Ettore Rossi y a los argentinos Renata Donghi de Halperín, Beatriz Fontanella de Weinberg, José Gobello, Ángela Di Tullio y Óscar Conde. Ambas variedades lingüísticas cohabitaron en la zona del Río de la Plata.

La confluencia de las lenguas itálicas (septentrionales, centro-meridionales, italiano estándar, italiano jergal, etc.) de entre las que se alimentó la jerga urbana rioplatense, dio origen a formas lunfardas que se pueden atribuir tanto a unas como a otras (Conde, 2011), debido a que comparten la misma significación, como el caso de “*crepar* ‘morir’, que puede derivar [del italiano estándar] *crepare* o del napolitano *crèpà*” (Conde, 2016: 86).

Para aproximarnos a una definición de lunfardo, consideramos fundamental citar las palabras que Oscar Conde pronunció en una conferencia en la Universidad de Lomas de Zamora (2009) sobre la relación entre el cocoliche y el lunfardo, donde explicaba, en principio, lo que según él no es el lunfardo:



Por décadas –en un error del que ni siquiera Borges estuvo al margen– se consideró al lunfardo como un léxico de la delincuencia [...] El hecho de que el término *lunfardo* significara en su origen ‘ladrón’ llevó a conclusiones erróneas a los primeros que se acercaron a estudiar el fenómeno. Pero el lunfardo no es –ni lo fue nunca– un vocabulario delictivo [...]. Un artículo de Juan Piaggio de 1887 ya demuestra el error, al presentar a dos jóvenes humildes –pero no delincuentes–, chamuyendo en lunfa, y utilizando voces como *tano*, *chucho*, *batuque*, *morfi*, *escabiar* y *vento*, todas ellas perdurables hasta hoy.

Asimismo, Conde (2017: 2) precisa que lo que Lugones, Drago y Dellepiane consideraban como jerga de delincuentes es, en realidad, “un conjunto de palabras y expresiones utilizados por los sectores humildes”, a saber, por las personas que habitaban el suburbio o arrabal⁶ que “no es –aclara Conde– en el caso de la ciudad de Buenos Aires una categoría geográfica, sino más bien una categoría social”, personas entre las cuales hay que considerar un porcentaje de delincuentes. El mismo estudioso expone también las razones por las cuales tampoco se lo puede definir como un idioma, argumentando que está compuesto principalmente por sustantivos, adjetivos y verbos, pero carece de pronombres, preposiciones y conjunciones; además, la sintaxis y los procedimientos flexionales son los del castellano. Conde (2017: 2) define el lunfardo como:

[...] un repertorio léxico constituido por voces y expresiones populares de diversa procedencia utilizados en alternancia o abierta oposición a los del español estándar. Limitado en su origen a la región rioplatense (Buenos Aires, La Plata, Rosario o –incluso– Montevideo), desde hace décadas se halla difundido transversalmente a través de todas las capas sociales de la Argentina. Su vigencia –desde su surgimiento en los años 80 del siglo XIX con la inmigración llegada al puerto de Buenos Aires hasta la actualidad– puede medirse no solo en la penetración que sus vocablos y locuciones tienen hoy en otros argots iberoamericanos, sino también en la cantidad de neologismos que se le suman año a año, desde las hablas juveniles, hasta los aportes de jergas profesionales y ámbitos específicos (el deporte, la droga, la música, etcétera).

Una jerga que no es simplemente una manera de hablar o de comunicarse, una jerga que Enrique Santos Discépolo, célebre compositor de tangos, supo magistralmente describir como

⁶ Según Borges (1993 [1926]: 13), los “suburbios” o “arrabales” incluyen los barrios alejados de la zona céntrica de Buenos Aires, como Liniers, Saavedra, Núñez o Parque Patricios, pero también los corralones de las avenidas Entre Ríos o Las Heras, el paredón del cementerio de la Recoleta e incluso los numerosos conventillos del centro.

“[...] el brillo de la imagen popular [en] una nueva forma de la metáfora, [que] es el lenguaje propio de la canción”.

Resulta interesante notar que Di Tullio (2003) no se limita a señalar solamente la importancia de los italianismos en la conformación del lunfardo, sino que rescata su influencia también en la entonación y en la semántica. Conde (2016: 85), por su parte, deja claro que

la mayoría de estos términos fueron incorporándose al habla porteña en las esquinas, en los patios de los conventillos, en los cafés y fundamentalmente en las escuelas, donde los hijos de los inmigrantes se entremezclaron con los criollos e intercambiaron el léxico adquirido por cada uno en el ámbito familiar.

El multilingüismo generalizado de la zona del Río de la Plata entre 1880 y 1950 se resolvió, en la mayor parte de los casos, con la adopción de la lengua local. El fenómeno del cocoliche se fue atenuando en la segunda generación de e(in)migrantes, para desaparecer con la tercera⁷. El lunfardo, en cambio, impregnó poco a poco el habla cotidiana rioplatense de todos los estratos socioculturales del país y, en la actualidad, sigue manifestándose y evolucionando a través de diferentes procesos de formación del lunfardo⁸; en dichos procesos, tal como afirma González (2016: 55), “subyace una única operación conceptual: la metáfora”.

4. SOBRE LOS ESTUDIOS FRASEOLÓGICOS DEL ESPAÑOL DE ARGENTINA

4.1. Obras lexicográficas precursoras

El interés por los estudios fraseológicos en la Argentina⁹ tiene sus raíces en la mitad del siglo XIX (Sciutto, 2015). Según las investigaciones de Barcia (2010: 18), Esteban Echeverría explicaba y comentaba en algunos de sus manuscritos ciertas locuciones de uso argentino, así como también Juan María Gutiérrez recogía contados fraseologismos en sus dos *Listados de voces y frases de uso argentino* (uno de 1866 y otro de 1875) y en su *Archivo de Juan María Gutiérrez*. Cabe subrayar, que los diccionarios que se publican en Argentina entre los siglos XIX y XX, son de carácter prescriptivo, correctivo; esta conducta normativa –que se manifiesta en opúsculos y pequeños libros– la podríamos atribuir a la influencia de la inmigración europea de masas en el uso del español de Argentina, situación que preocupaba seriamente a los puristas¹⁰.

⁷ El carácter masivo de la e(in)migración impidió que los italianos se mantuvieran separados del resto de la comunidad. Las amplias oportunidades de ascenso social y acceso a la educación que encontraron en la sociedad receptora también jugaron un papel significativo. Dicha situación los llevó, por un lado, a esforzarse por hablar un español correcto y, por otro, a rechazar su lengua materna, identificada con las condiciones sociales y culturales inferiores en las que se encontraban sus antecesores europeos. Probablemente el factor de integración más importante que ofreció Argentina fue su sistema educativo que, a través de una amplia red de escuelas públicas y gratuitas (enseñanza primaria y secundaria), reunió a los miembros de las diversas comunidades, ofreciéndoles enseñanza en español, facilitándoles el proceso de asimilación lingüística.

⁸ En este sentido, González (2016: 50-51) dedica un apartado en su investigación al lunfardo en la actualidad en el cual subraya que “los argentinos utilizan diariamente un enorme caudal de palabras provenientes del lunfardo de los siglos XIX y XX” y aporta una serie de ejemplos léxicos. Cabe destacar, por otro lado, que La Academia Porteña del Lunfardo organizó, en septiembre de 2021, el 1^{er} Congreso Internacional de Lunfardo, en homenaje a José Gobello. En dicho congreso las exposiciones se centraron en varias temáticas como los préstamos de otras lenguas al léxico lunfardo, el lunfardo y la prensa gráfica, el lunfardo y el cine, el lunfardo y la perspectiva de género, el lunfardo en la música actual, el lunfardo y su evolución (desde el siglo XIX hasta la actualidad), etc.

⁹ Para un panorama cronológico de las principales obras lexicográficas y fraseológicas que han contribuido al nacimiento y desarrollo de la investigación fraseológica en la Argentina, remitimos a Sciutto (2015), apartado 3: “De la lexicografía a la fraseología en Argentina”.

¹⁰ Entre otros se destacan: el *Diccionario de barbarismos cotidianos* (1890) de Juan Seijas, el *Diccionario de barbarismos argentinos cotidianos* (1896) de Juan Augusto Turdera, *Voces y frases viciosas* (1903) de Enrique Teófilo Sánchez y *Notas al castellano en la Argentina* (1903) de don Ricardo Monner Sans.

Mención especial merece Lisandro Segovia, que se dedica al estudio lexicográfico en Argentina y publica en 1911 el *Diccionario de argentinismos, neologismos y barbarismos con un apéndice sobre voces extranjeras*, rico de vocablos y expresiones de uso en Argentina que no registra la 13ª edición del DRAE de 1899. Lo interesante es que Segovia hace referencia a las “Locuciones sustantivas y otras”, y a los “Refranes, frases, modismos y cláusulas”. Existe, además, un trabajo previo e inédito de Segovia de 1906 que había quedado en el anonimato y que Pedro Luis Barcia (2010: 24) logró sacar a la luz: *Las palabras castellanas por familias etimológicas*:

En rebuscas hechas en los archivos académicos, hace un par de años di con un copioso manuscrito que llamó mi atención. Se trata de un volumen de 325 páginas manuscritas, de tamaño oficio, envueltas en cubierta flexible, de cartoné morado, que ha perdido el lomo. El autor ha hecho encolar, y encuadernar a medias, las hojas, pero hay zonas con broches, lo que indica que fue incorporando hojas con nuevas anotaciones.

[...] Se trata de un diccionario fraseológico exclusivo: es decir, no de voces, sino de locuciones, frases hechas, muchas colocaciones y escaso material paremiológico.

Tal como propone Barcia, podemos considerar el diccionario de Segovia como el primer diccionario fraseológico hispanoamericano con un carácter total, es decir, no contrastivo¹¹. Segovia incorporará parte de este material lexicográfico y fraseológico al *Diccionario de argentinismos* publicado en 1911.

Habrà de pasar un siglo para que en Argentina se publique el *Diccionario Fraseológico de la Argentina* (DiFHA), compilado por Pedro Luis Barcia y Gabriela Pauer y editado por la Academia Argentina de letras y Emecé en 2010. El diccionario contiene alrededor de once mil artículos y unas quince mil acepciones y, según lo explicita el mismo autor en la introducción de *Diccionario* (Barcia, 2010: 31):

El DiFHA quiere ser un homenaje a la creatividad del pueblo argentino, en su manejo de la lengua común, el español. Es decir, en qué hemos sabido enriquecer el invalorable legado de la lengua heredada. Y es la prueba de que no hemos sido malos administradores de esa fortuna; por el contrario, la hemos acrecido.

Más aún, este manejo de frases de uso argentino es parte de nuestra biografía cultural.

4.2. Breve reseña de los estudios fraseológicos sobre el español de Argentina

Los estudios dedicados a la fraseología¹² diatópica del español están gozando actualmente de un período de gran interés por parte de varios estudiosos. En efecto, en los últimos años han proliferado las investigaciones académicas, las tesis doctorales, los congresos y los grupos de investigación centrados especialmente en el estudio fraseológico y paremiológico de las diferentes variedades diatópicas del español.

No pretendemos en esta sede describir todas y cada una de estas publicaciones, actividades y proyectos, pero sí nos interesa, para los fines de esta contribución, mencionar algunos de los trabajos que consideramos fundamentales para tener en cuenta como base para seguir

¹¹ Segovia especifica: “Además de refranes y adagios, he consignado las frases hechas así como los modismos que el Diccionario de la Academia no trae y están en uso entre nosotros”. [...] “Yo no incluyo ningún refrán, frase o modismo que esté en el Diccionario de la Academia, a no ser por inadvertencia” (626-627) *apud* Barcia (2010: 26). Es importante notar, además, que el autor señala diatópicamente con una “E” los refranes y modismos que provienen de España.

¹² Nos referiremos aquí al concepto de fraseología en sentido amplio, considerando las colocaciones, locuciones, fórmulas rutinarias y paremias.

investigando en el ámbito de la variación fraseológica, especialmente los relacionados con el español de Argentina.

En 1993, Zamora publica un trabajo de corte contrastivo entre las UF del español bonaerense y las UF del español peninsular. Pauer (2008) aborda, desde una perspectiva comparativa entre Argentina y Uruguay, un estudio fraseológico que pone de relieve las semejanzas y las divergencias; la misma autora (2012) estudia las locuciones y frases gastronómicas del español rioplatense. Cuadrado Rey, en su tesis doctoral (2016), se focaliza principalmente en la recolección y análisis de UF argentinas ausentes en los diccionarios de uso y en su traducción al alemán y, en 2018, propone un esquema variacional a partir de la base de datos Frasytram. Posteriormente (2020a), analiza las UF de la variedad argentina con componentes léxicos italianos, relacionadas con el campo semántico *carácter-forma de ser*. La autora publica, además, un trabajo focalizado en los neologismos fraseológicos (2020b) basándose en fuentes lexicográficas y orales, obtenidas a través de encuestas. Merecen atención, además, las investigaciones de Navarro Brotons & Cuadrado Rey (2016) y de Mogorrón Huerta (2014a, 2014b, 2015a, 2015b, 2018), que se focalizan en las variantes mexicanas, argentinas y españolas. Sciutto, por su parte, inicia los estudios dedicados a la fraseología del español de Argentina con una tesis doctoral defendida en 2005 (y publicada como monografía en 2006), ocupándose de los somatismos de dicha variedad; posteriormente se centra en la elaboración de trabajos fraseológicos contrastivos español-italiano (2005), así como también de historiografía fraseológica argentina (2015). Investiga, además, sobre los cuantificadores (2017a), las locuciones denominativas (2017b) y le siguen una serie de trabajos fraseológicos basados en la teoría de la metáfora conceptual centrados en los animales (2018), las plantas (2019), la música rioplatense (2020), las expresiones metafóricas bélicas que emergen en relatos orales de partidos de fútbol en español y en italiano (2021) recogidas en un corpus elaborado *ad hoc*, evidenciando similitudes y diferencias según la particularidad cultural de cada lengua y el ámbito de uso; en uno de sus últimos estudios, aborda el análisis metafórico de la deshumanización y del insulto en el español de Argentina desde una perspectiva lingüístico-fraseológica (2022) y recientemente, ha colaborado con Asensio Ferreiro (2022) en la coordinación de un número monográfico que presenta una serie de estudios diatópicos sobre la fraseología y la paremiología, así como sobre la fraseodidáctica y la paremioididáctica.

Por otro lado, merecen atención los volúmenes coordinados respectivamente por Pérez-Bortolón y Rueda de Twentyman-Montes *Andar entre metáforas* (2016) y *Metáforas, de la cognición al texto* (2016), de la Universidad de Córdoba (Argentina). En el ámbito de la traducción y la lingüística de corpus, Novodvorski (2017a) realiza un estudio contrastivo de un corpus periodístico paralelo y comparable en español y portugués centrándose en las tramas políticas. Dicho estudio consiste en la búsqueda por equivalentes en traducción, de unidades fraseológicas con marcas de argentinismos, a través del empleo de programas computacionales para el análisis léxico. El mismo año publica otro artículo basado en corpus paralelo (2017b) de películas argentinas y su traducción al portugués de Brasil. Sucesivamente, Novodvorski y Lima (2020), buscan identificar diferentes tipos de UF en torno al vocablo tabú 'cagar' presente en cinco películas argentinas y analizan las traducciones del español argentino al portugués de Brasil de los subtítulos de dichas películas. Novodvorski y Bevilacqua (2021) presentan, además, los resultados de un análisis contrastivo de términos especializados y UF del español rioplatense del ámbito del fútbol en procesos de metaforización con el dominio metafórico de la política; Novodvorski analiza también (2022) el sufijo -azo en UF del español de Argentina y del portugués en un corpus periodístico.

El estudio de Ariolfo y Mariottini (2022), se centra en la presencia de léxico de origen italiano en el *Diccionario de la Lengua de la Argentina* (DiLA), que registra exclusivamente las palabras y acepciones propias de la variedad local; además, comparan el léxico y expresiones marcadas como italianismos en el DiLA con los préstamos léxicos recogidos en estudios

anteriores por otros autores para identificar la presencia y el uso de neoitalianismos no detectados previamente. Zaccone (2021), en cambio, se centra en el análisis descriptivo de los italianismos presentes en las UF del español de Uruguay y Argentina recopiladas en trabajos previos por otros investigadores, así como en la relación de equivalencia entre estas y las formas originales, mostrando cómo los cambios y las transformaciones sociales y culturales pueden influir en las expresiones idiomáticas, dando lugar a nuevas formas en algunos casos.

A la luz de todos estos trabajos que van conformando un importante caudal bibliográfico, entendemos que sería necesario clasificar los temas ya abordados para individualizar, orientar y coordinar las posibles líneas de investigación futuras. Por ejemplo, consideramos fundamental en esta fase la realización de trabajos de comparación intralingüística del español basados en corpus extensos, como el que está llevando adelante el profesor Mogorrón Huerta con su equipo de investigación FRASYTRAM, en la compilación de un corpus que supera las 40.000 entradas, de las que más de 15.500 pertenecen al español diatópico hispanoamericano.

5. CORPUS Y METODOLOGÍA

Los datos que se estudian a continuación se obtuvieron mediante la elaboración de un corpus de UF¹³ del español hablado en Argentina extraídas del *Diccionario fraseológico del habla argentina. Frases, dichos y locuciones* (DiFHA, 2010). El corpus consta de una serie de datos heterogéneos que hemos subdividido en siete subcorpus caracterizados por pertenecer, por un lado, a diferentes campos semánticos, a saber: cuantificadores (930 UF), animales (694 UF), plantas (246 UF), música (133 UF) y colores (45 UF); y, por otro lado, por contener en su estructura interna italianismos léxicos (45 UF), como *hacer gamba*, *saberla lunga* y lunfardismos (134 UF) provenientes del italiano y/o de sus dialectos, como *no tener yeca*, *tomarse el espicante*. De los 2.226 fraseologismos documentados, tomaremos en consideración estos últimos dos subcorpus de italianismos y lunfardismos que suman un total de 179 UF.

El DiFHA, meramente fraseológico, incluye UF que cumplen funciones sustantivas, adjetivas, adverbiales, interjectivas, así como también frases proverbiales. Excluye, en cambio, refranes, lexemas complejos y colocaciones. Se caracteriza por ser contrastivo, pues las unidades que contiene no se usan en España, distinción para la que se apoya en los diccionarios fraseológicos del español, en particular en el *Diccionario fraseológico documentado del español actual* (2004) de Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos, así como también en los diccionarios españoles de género. Contiene también UF compartidas con otros países de la región hispanorrioplatense (Uruguay y Paraguay) y otras comunes a otros países hispanoamericanos. La microestructura del diccionario aporta datos referidos a los lexicógrafos que se han ocupado de cada una de las entradas y varios artículos contienen observaciones con anotaciones sobre el origen de la UF (de tipo histórico, costumbrista, profesional, etc.). Este diccionario dialectal registra UF de uso cotidiano general y también de uso regional.

Con el fin de respaldar el origen de los componentes italianos en las unidades fraseológicas argentinas, hemos realizado consultas en diversos diccionarios de la lengua italiana. Entre estos diccionarios se encuentran el Pianigiani (1907), Cortelazzo & Zolli (1999), De Mauro (2000) y el *Vocabolario Treccani online*. Además, para los términos lunfardos, hemos consultado los diccionarios de Gobello (1999), Gobello & Oliveri (2005) y Conde (1998).

Cabe aclarar que, debido al foco de esta investigación, no hemos contemplado el análisis de las UF metafóricas estudiadas bajo la teoría de la metáfora conceptual, que también justifica los procesos de formación de UF, ya que se trata de una operación esencial para hablar de una

¹³ Entendemos por unidad fraseológica combinaciones estables formadas por dos o más palabras y cuyo límite se sitúa en la oración compuesta. Tienen una frecuencia alta de aparición en la lengua y se caracterizan por la institucionalización, la estabilidad y la idiomatidad (Corpas Pastor, 1996).

cosa en términos de otra, proyectando ciertos dominios conceptuales sobre otros. Dichos aspectos serán abordados en un próximo trabajo.

6. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

El fenómeno de la interferencia lingüística puede estudiarse desde un punto de vista estrictamente lingüístico considerando los préstamos, las interferencias y los calcos en el léxico, la fraseología y la gramática. El análisis de dichos fenómenos está influenciado y condicionado, además, por la situación sociolingüística en la que se produce el contacto entre lenguas, debido a que toda vez que dos lenguas comparten un mismo espacio (geográfico o virtual), no gozan del mismo prestigio ni del mismo poder político, no se emplean en las mismas situaciones ni en las mismas condiciones y tampoco poseen la misma cantidad de hablantes. Son precisamente estas diferencias las que determinan tanto la frecuencia y las características de los préstamos y de los calcos, como la evolución de las lenguas. En este sentido, Gusmani (2003: 9) considera que

[...] dovremmo chiamare prestito qualsiasi fenomeno d'interferenza, connesso cioè al contatto e col reciproco influsso di lingue diverse, ove per 'lingue' si dovrebbero intendere non solo quelle letterarie, nazionali a così via, ma anche quelle individuali, proprie di ciascun parlante. Infatti l'arricchimento di una qualsiasi tradizione linguistica sotto l'influsso di un'altra costituisce un caso di prestito.

La influencia lingüística es sólo un aspecto de los fenómenos derivados del contacto interlingüístico, es decir, las consecuencias que se determinan en el uso de una lengua secundaria por la influencia de las estructuras de la lengua primaria del hablante. Por ello, vale la pena detenernos en algunas consideraciones preliminares.

Las lenguas en contacto son aquellas que se utilizan alternativamente por las mismas personas y el lugar de contacto lo constituyen, pues, los sujetos que las utilizan, dando lugar al bilingüismo y al plurilingüismo (Moreno Fernández, 1988: 257); en nuestro caso, el contacto del español rioplatense con el italiano estándar y los diferentes dialectos de la península itálica. Los fenómenos de interferencia se producen, consecuentemente, por la derivación de las normas de ambas lenguas, de expresiones que aparecen en el habla de los individuos involucrados en la comunicación y que son el resultado de un contacto lingüístico (Weinreich, 1974: 3-4).

El patrimonio léxico y fraseológico de una lengua se enriquece con la formación de nuevas palabras y estructuras fraseológicas a través de elementos de la propia lengua, o con la importación de nuevas palabras o frases de otras lenguas (Gusmani, 2003). Como señala D'Achille (2010), el fenómeno del préstamo, común a todas las lenguas, se debe a factores extralingüísticos, de hecho, está ligado a factores tales como las relaciones culturales, intercambios económicos, invasiones militares, acontecimientos sociopolíticos, migraciones, etc., por lo que es evidente que la transferencia lexical y fraseológica de una lengua a otra será tanto más viable y frecuente, cuanto más estrechas sean las relaciones entre las comunidades lingüísticas.

Es de tener en cuenta que el término *préstamo* despierta imágenes que no siempre se adhieren a la realidad de los hechos. Esta designación, en efecto, nos lleva a creer que, de las dos lenguas implicadas en el fenómeno de la interferencia, una cede y la otra toma algún elemento de la primera. Según lo plantea Gusmani (2003: 13), la primera no cede ningún elemento, sino que se limita a proporcionar el *modelo* en el que se inspirará otra tradición lingüística para crear un elemento nuevo, que incorporará a su patrimonio lingüístico, como sucedió en el caso de los diferentes dialectos italianos en contacto con el español rioplatense.

A partir del corpus de UF del español de Argentina conformado por italianismos y lunfardismos, analizamos las siguientes categorías de UF, a saber: a) Préstamos fraseológicos (formales y semánticos), b) Calcos fraseológicos (formales y semánticos), c) Neologismos

fraseológicos, d) UF que contienen italianismos léxicos. Las UF están ilustradas en cuadros en donde aparece su definición, las fuentes y observaciones, así como también su análisis fraseológico.

6.1. Préstamos fraseológicos

UF: <i>dolce far niente</i>		
Definición	Fuentes y observaciones	Análisis
DiFHA: <i>loc. sust. coloq.</i> Ocio grato, inactividad placentera.	El DiFHA señala que proviene del italiano ‘dulce hacer nada’. [Nota: el diccionario no registra la UF original italiana (<i>dolce far niente</i>), sino una traducción literal al español de la misma].	Préstamo fraseológico formal, estructuralmente perfecto y semántico de una UF italiana [<i>dolce far niente</i>]. Cabe aclarar que la UF argentina mantiene, además del nivel formal y semántico, también el fonológico de la UF italiana.

UF: <i>a piacere</i>		
Definición	Fuentes y observaciones	Análisis
DiFHA: <i>loc. adv. coloq.</i> A gusto de uno.	El DiFHA anota que proviene del italiano <i>a piacere</i> , a gusto o placer.	Préstamo fraseológico formal, estructuralmente perfecto y semántico de una UF italiana [<i>a piacere</i>]. Como en el ejemplo anterior, la UF mantiene el nivel formal, semántico y fonológico de la UF italiana.

UF: <i>al dente</i>		
Definición	Fuentes y observaciones	Análisis
DiFHA: <i>loc. adv. coloq.</i> A punto.	Referido al arroz o los fideos (DiFHA)	Préstamo fraseológico formal, estructuralmente perfecto y semántico de una UF italiana [<i>al dente</i>].

UF: <i>facha bruta</i>		
Definición	Fuentes y observaciones	Análisis
DiFHA: <i>loc. sust. coloq.</i> Aspecto desagradable.	Por una parte, el DiFHA indica que proviene del italiano <i>faccia brutta</i> ‘cara fea’. Por otra, De Mauro no registra en su diccionario dicha locución, sino la de <i>brutta faccia</i> . Gobello (1999), en cambio registra la UF indicándola como <i>lunfarda</i> : Catadura desagradable. También Conde (1998) lo registra con la misma acepción.	Préstamo fraseológico alterado, estructuralmente imperfecto (inversión de los componentes internos de la frase), pero semánticamente perfecto de una UF italiana [<i>brutta faccia</i>]. La UF considerada contiene voces italianas españolizadas de acuerdo con las correspondencias ortográficas del sistema del español de Argentina, con el intento de aproximarse (mantener) al nivel fonológico de la UF italiana (<i>faccia</i> → <i>facha</i> ; <i>brutta</i> → <i>bruta</i>). Esto nos permite hipotetizar una transmisión de la UF de carácter principalmente oral.

6.2. Calcos fraseológicos

También los calcos¹⁴, que son una forma específica de préstamos, actúan como motor de renovación y de enriquecimiento del caudal léxico y fraseológico de las lenguas al acuñar una palabra o UF a la lengua propia, imitando el significado y/o sintaxis original. Para nuestro análisis de UF nos apoyaremos en la definición de calco fraseológico de Martí Solano (2017: 1):

El calco fraseológico consiste en la traducción, palabra por palabra, de una expresión extranjera o, en menor medida, en una adaptación léxico-sintáctica para que ésta sea conforme al genio del idioma y a su propio sistema lingüístico. La expresión resultante, en algunos casos, puede desarrollar un nuevo sentido extraño al idioma donante, adquirir connotaciones meliorativas o peyorativas e incluso cambiar de categoría gramatical.

Los calcos pueden ser estructurales o semánticos¹⁵; los primeros, también llamados formales, se dan principalmente en palabras compuestas o frases cuya estructura se reproduce en el idioma receptor. El calco semántico, en cambio, se produce cuando una palabra o frase, ya existente en la lengua receptora, adquiere un nuevo significado por influencia del significado de la palabra correspondiente en la lengua extranjera.

En el análisis de nuestro corpus, encontramos UF argentinas con voces o frases italianas que reproducen la estructura o el sentido de una UF italiana –o de alguno de sus elementos–, como en los siguientes ejemplos:

UF: <i>romperse la esquena</i>		
Definición	Fuentes y observaciones	Análisis
DiFHA: <i>loc. vb. lunf.</i> Trabajar sin descanso y con mucho esfuerzo.	Conde (1998) registra <i>esquena</i> con el significado de 'espalda' como primera acepción y 'pereza' como segunda. (Del gen. <i>schenna</i> : espalda -y no, como podría suponerse, del esp. <i>esquena</i> : espinazo de los vertebrados-; en la segunda acepción Es regresión de <i>esquenún</i> : haragán, perezoso, vago).	Calco fraseológico formal, estructuralmente perfecto y semántico de una UF italiana [ruŋ'pi:se a 'skɛŋ'a]. La UF considerada contiene una voz <i>lunfarda</i> de origen dialectal italiano, proveniente del genovés 'skɛŋ'a 'espalda'.

¹⁴ Según Gusmani (2003: 217-218), es costumbre agrupar, bajo el común denominador de "calco", un conjunto de hechos de diversa naturaleza ya sea en el sentido de que reflejan distintos grados de interferencia lingüística como en el sentido de que el procedimiento a través del cual se desarrolla la actividad creadora del hablante no es, en absoluto, el mismo. De aquí la exigencia que han tenido muchos especialistas a partir de principios del Novecientos (K. Sandfeld Jensen, O. Weise, W. Betz, E Haugen, U Weinreich y K. Schumann, entre los más significativos), de aislar los diferentes fenómenos para someterlos a su análisis.

¹⁵ Una de las contribuciones más relevantes de Gusmani a la taxonomía y al marco teórico de la interlingüística consiste en la definición del estatuto del calco articulado en la doble tipología de "calco estructural" y "semántico". El binomio terminológico invocado por el autor ha puesto orden a toda una serie de propuestas desiguales y se ha convertido en un referente paradigmático cada vez que reflexionamos sobre la ordenación de los hechos que atañen a las relaciones interlingüísticas.

UF: <i>andar como ánima en pena</i>		
Definición	Fuentes y observaciones	Análisis
DiFHA: <i>loc. vb. coloq.</i> Referido a una persona, estar sin ánimo, triste, sufriente.	El DiFHA propone también la variante <i>andar como alma en pena</i> y De Mauro registra <i>anima in pena</i> como <i>loc.s.f.</i> , ‘persona inquieta, atormentada: essere, sembrare un’anima in pena’.	Calco fraseológico formal, estructuralmente perfecto y semántico de una UF italiana [<i>andare come anima in pena</i>] La UF considerada contiene una voz italiana <i>anima</i> ‘alma’.

UF: [ser] <i>un secreto de polichinela</i>		
Definición	Fuentes y observaciones	Análisis
DiFHA: <i>loc. vb. coloq.</i> Ser un secreto conocido por todos.	De Mauro registra <i>segreto di Pulcinella</i> (<i>loc.s.m.</i>) <i>scherz.</i> , ‘notizia o fatto che, pur dovendo restare nascosto, è in realtà a conoscenza di tutti’.	Calco fraseológico formal, estructuralmente perfecto y semántico de una UF italiana [<i>essere un segreto di Pulcinella</i>]. La UF considerada contiene el nombre propio de un personaje teatral de la Comedia del arte italiana (<i>Pulcinella</i>), alterado como <i>polichinela</i> , probablemente debido al fenómeno del cocoliche.

6.3. Neologismos fraseológicos

Una de las principales manifestaciones de la vitalidad de una lengua es la neología, que representa el proceso de formación de nuevas unidades léxicas. Según García Yebra (1985: 109), el producto de dicho proceso se define *neologismo*, es decir, “voces nuevas a partir de elementos preexistentes, mediante la necesaria adaptación semántica, o creaciones totalmente nuevas”. En cuanto a los neologismos fraseológicos, es decir, a la formación de frases nuevas presentes en una lengua, analizamos a continuación un ejemplo del corpus en donde la UF argentina cobra un nuevo sentido, extraño al idioma donante, adquiriendo connotaciones peyorativas:

UF: <i>hacer facha</i>		
Definición	Fuentes y observaciones	Análisis
DiFHA: <i>loc. vb. coloq.</i> 1. Exhibir la propia figura o exhibir algo que llame la atención. 2. Presumir, exhibirse con ánimo de fanfarronear.	Conde (1998), señala en la acepción 3 <i>Hacer facha</i> , que significa ostentar elegancia. Del ital. <i>faccia</i> : rostro; <i>faccia brutta</i> : cara fea; <i>faccia tosta</i> : caradura, desvergonzado.	Calco fraseológico formal, estructuralmente perfecto, de una UF italiana [<i>fare faccia</i>]; semánticamente alterado, debido a que adquirió connotaciones peyorativas. La UF considerada contiene una voz italiana española <i>facha</i> , de <i>faccia</i> (cara). En italiano la UF original <i>fare faccia</i> es definida por el vocabulario Treccani como: <i>contrastare, resistere</i> (contrastar, resistir) con acepción positiva. Esto nos permite registrar un alejamiento del sentido que se le da a la UF argentina.

En el caso siguiente es interesante notar la direccionalidad del proceso de formación del calco fraseológico; en nuestro caso, la lengua migratoria de los hablantes itálofonos ejerce la función

de “mediación interna” (Orioles, 1992: 120-121 *apud* Bombi, 2003: 114) al sistema lingüístico del español de Argentina, por la asimilación de una UF italianizada:

UF: <i>hacer gamba</i>		
Definición	Fuentes y observaciones	Análisis
DiFHA: <i>loc. vb. coloq.</i> 1. Hacer compañía. 2. Hacer el aguante.	Conde (1998) registra <i>gamba</i> : 1. Pierna. 2. Bilete de cien pesos. Entre los fraseologismos con <i>gamba</i> recoge: <i>hacer (la) gamba a alguien</i> : acompañarlo y <i>ser gamba</i> : ser buen compañero o amigo. (Del italiano <i>gamba</i> : pierna, en la primera acepción; la segunda proviene del italiano jergal <i>gamba</i> : cien liras).	Institucionalización en el habla de los argentinos de una UF que denominamos ‘ <i>de contacto</i> ’ [<i>hacer gamba</i>] producida en la comunidad migrante de italófonos como calco fraseológico formal, estructuralmente perfecto de la original UF argentina [<i>hacer pata</i>], manteniendo el mismo sentido. La UF considerada contiene la voz italiana <i>gamba</i> (pierna, pata). La inexistencia de la UF italiana ‘ <i>fare gamba</i> ’ nos confirma que estamos frente a un neologismo fraseológico, producido a través de un proceso interno de mediación.

6.4. UF que contienen italianismos léxicos

A continuación, presentamos algunos ejemplos de UF argentinas que contienen en su estructura interna voces lunfardas, formadas por elementos del italiano o de alguno de sus dialectos:

UF: <i>hacer un escrache</i>		
Definición	Fuentes y observaciones	Análisis
DiFHA: <i>loc. vb. lunf.</i> denuncia popular que se hace contra personas o instituciones denunciadas por no respetar los derechos humanos, por corrupción u otro tipo de delitos, que se realiza con sentadas, pintadas, cánticos, etcétera frente a su domicilio.	Gobello (1999) recoge la voz <i>escracho</i> . <i>Lunf.</i> 1. Fotografía de una persona, principalmente de su rostro. 2. Cara, rostro –dicho por lo general despectivamente. 3. Persona fea y desagradable. 4. Estafa que solía perpetrarse mediante un extracto de lotería adulterado. Tal vez del argótico <i>escrache</i> : pasaporte, papel. Conde (1998) registra <i>escracho</i> con idénticas acepciones y también <i>escrachar</i> : retratar, fotografiar a alguien, sin habilidad y contra su voluntad.	Estamos frente a una UF del español de Argentina que contiene en su estructura interna un lunfardismo [<i>escrache</i>]. Comparando las definiciones de los diccionarios lunfardos de Gobello y Conde, es evidente la resignificación que tuvo el término (<i>escracho</i>) en la formación de la UF (<i>hacer un escrache</i>).

UF: <i>agarrarle (a alguien) la tanada</i>		
Definición	Fuentes y observaciones	Análisis
DiFHA: <i>Loc. Vb. coloq.</i> 1) Ponerse iracundo. 2) Decir o hacer algo grosero.	Conde (1998) registra <i>tanada</i> como ‘grupo o conjunto de tanos’, así como también las UF <i>agarrarle</i> o <i>subirle a uno la</i>	Estamos frente a una UF del español de Argentina que contiene en su estructura interna un lunfardismo [<i>tanada</i>], que viene

	<p><i>tanada</i>: ‘enfurecerse’. Gobello (1999), en cambio, no lo registra. El DiLA (2019) refiere: 1) f. coloq.. 2) Coloq. Desp. Conjunto de italianos.</p>	<p>de <i>tano</i>. Dicha palabra es una aféresis de <i>napolitano</i>. Las varias acepciones registradas por los diccionarios están connotadas por el carácter despectivo atribuido a las acciones o al carácter de los italianos. En particular, se estigmatizan de forma despreciativa algunos rasgos de manifestaciones emotivas características de los migrantes italianos de principios del siglo XX, sobre todo napolitanos. En italiano existe una UF de sentido semántico similar, la expresión [<i>fare una sceneggiata (napoletana)</i>] donde se estigmatiza el exceso de énfasis de la manifestación de sentimientos.</p>
--	--	---

7. CONCLUSIONES

A la luz del análisis realizado, evidenciamos la necesidad de extender la investigación de los fenómenos léxicos de contacto e interferencia lingüística ocurridos en la zona del Río de la Plata a la fraseología. Esto implica una definición de la escala de análisis, el de la frase, que tiene sus propias dimensiones y métodos de performatividad.

Para nuestro estudio, decidimos limitar la selección de las UF de los repertorios lexicográficos considerados para la construcción de nuestro subcorpus a las UF que contienen solamente italianismos o lunfardismos formales, elección dictada por razones de necesidad debido a las grandes dimensiones de los fenómenos considerados.

El análisis ha demostrado la complejidad de los fenómenos de contacto lingüístico en cuestión, destacando cómo la direccionalidad de los flujos entre un código ‘donante’ y otro ‘receptor’ es a menudo inadecuada para describirlos. En efecto, los procesos de mediación dentro de la comunidad de contacto se han hecho evidentes. Es por ello que hemos propuesto la definición de ‘UF de contacto’ para aquellas unidades que se legitiman como composiciones de mediación y que, a través de un proceso de estabilización, ingresan al uso del habla rioplatense.

También se pudo destacar cómo los distintos medios de transmisión han determinado un destino diferente, formal y semántico, de las numerosas UF registradas. Aquellas que han tenido una transmisión escrita y, en algunos casos, literaria, como el italiano estándar, han mantenido una mayor fidelidad formal y semántica con la UF de origen. Por otro lado, es diferente la suerte de muchas UF de los distintos dialectos italianos (genovés, lombardo, napolitano, etc.), que al ser transmitidos oralmente y al no tener una tradición de correspondencia ortográfica estable de su sistema fonético, han sufrido procesos de adaptación diferentes.

Finalmente, notamos la gran productividad de neologismos fraseológicos, consecuencia del contacto lingüístico con las comunidades migrantes de origen italiano, relacionado con un cuadro de creciente complejidad social con los dinamismos migratorios que han afectado el área del Río de la Plata desde la segunda mitad del siglo XIX.

Futuras investigaciones también permitirán el análisis de los calcos semánticos del italiano que utilizan los recursos de la lengua receptora, en este caso a través de lexemas o neologismos del español de Argentina.

Bibliografía

- ARIOLFO, Rosana y Laura MARIOTTINI (2022) “Préstamos léxicos del italiano en el Diccionario de la Lengua de la Argentina (2019)”, *Cultura Latinoamericana* 2022/2, pp. 20-34.
- BARCIA, Pedro Luis y Gabriela PAUER (2010) *Diccionario fraseológico del habla argentina (frases, dichos y locuciones)*, Buenos Aires, Emecé.
- BETTONI, Camilla (1993) “Italiano fuori d’Italia” en Antonio Sobrero, ed., *Introduzione all’italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, III, Bari, Laterza, pp. 151-189.
- BLENGINO, Vanni (2005) *La Babele nella ‘pampa’. L’emigrante italiano nell’immaginario argentino*. Reggio Emilia, Diabasis.
- BORGES, Jorge Luis (1993 [1926]) “Invectiva contra el arrabalero” en *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, pp. 121-126.
- BOMBI, Raffaella (2003) “Anglicismi come banco di prova dell’interferenza linguistica” en Anna Vera Sullam Calimani, ed., *Italiano e inglese a confronto*, Florencia, Franco Cesati Editore, pp. 99-123.
- BRAVO HERRERA, Fernanda Elisa (2002) “Viajes y fronteras en torno a la e(in)migración”, *Cuadernos de Humanidades* 12, pp. 234-244.
- (2014) “E(in)migración italiana en la Argentina y conflictos lingüísticos. Representaciones literarias y variaciones en las dos orillas”, *Revista del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericana* 19.1, pp. 60-85.
- CANCELLIER, Antonella (1996) *Lenguas en contacto. Italiano y español en el Río de la Plata*, Padova, Unipress.
- CONDE, Oscar (1998) *Diccionario etimológico del lunfardo*, Buenos Aires, Bitácora.
- (2009) *El lunfardo y el cocoliche*. Conferencia pronunciada el 3 de abril en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, disponible en: *Español de América*, blog del Grupo 3, Depto. de Filología Hispánica, Universidad de Barcelona, <https://espanoldeamerica.wordpress.com/2012/05/17/cocoliche-y-lunfardo-3/> (24 de noviembre de 2022)
- (2011) *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*, Buenos Aires, Taurus.
- (2016) “La pervivencia de los italianismos en el español rioplatense”, *Gramma* 27, pp. 83-89.
- (2017) “Aportes al estudio del lunfardo: acreencias y deudas de la investigación lingüística argentina”, *Signo y Señal* 32, pp. 1-20.
- CORPAS PASTOR, Gloria (1996) *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos.
- CORTELAZZO, Manlio y Paolo ZOLLI (1999) *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Bologna, Zanichelli.
- CUADRADO REY, Analía (2016) *Base de datos de UF del español de Argentina: propuesta de traducción al alemán* [tesis doctoral], Alicante, Universidad de Alicante.
- (2018) “La variación fraseológica en el español hablado en Argentina: propuesta de clasificación” en Pedro Mogorrón Huerta, y Juan Antonio Albaladejo- Martínez, eds., *Fraseología, Diatopía y Traducción. Phraseology, Diatopic Variation and Translation*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 334-352.

- CUADRADO REY, Analía (2020a) “El italiano en la fraseología actual del español hablado en Argentina” en Elena Dal Maso, ed., *De aquí a Lima. Estudios fraseológicos del español de España e Hispanoamérica*, Venezia, Ca’ Foscari (Ven Palabras, 3), pp. 119-138.
- (2020b) “Neologismos fraseológicos en el español hablado en Argentina: los procedimientos de creación” en Pedro Mogorrón Huerta, y Analía Cuadrado Rey, ed., *ELUA: Fraseología y variaciones (socio)lingüísticas y diatópicas*, Anexo VII, pp. 129-143. <https://doi.org/10.14198/ELUA2020.ANEXO7.08>.
- DEVOTO, Fernando (2003) *Historia de la inmigración en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana.
- D’ACHILLE, Paolo (1994) “L’italiano dei semicolti” en Luca Serianni y Tullio De Mauro, *Storia della lingua italiana*, Torino, Einaudi, pp. 41-79.
- (2010) *L’italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino.
- DE MAURO, Tullio (1976) *Storia linguistica dell’Italia unita*, I, Roma-Bari, Laterza.
- (2000) *Grande dizionario italiano dell’uso*, Torino, UTET.
- DI TULLIO, Ángela (2003) *Políticas lingüísticas e inmigración*, Buenos Aires, Eudeba.
- FONTANELLA DE WEINBERG, María Beatriz (1979) *La asimilación lingüística de los inmigrantes. Mantenimiento y cambio de lengua en el suroeste bonaerense*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.
- (1987) *El español bonaerense. Cuatro siglos de evolución lingüística*, Buenos Aires, Hachete.
- GÁLVEZ, Lucía (2003) *Historias de inmigración. Testimonios de pasión, amor y arraigo en tierra argentina (1850-1950)*, Buenos Aires, Norma.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1985) *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor*, Madrid, Real Academia Española.
- GELER, Lea (2010) *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*, Rosario, Prohistoria/ TEIAA.
- GOBELLO, José (1999) *Nuevo diccionario lunfardo*, Buenos Aires, Corregidor.
- GOBELLO, José y Marcelo OLIVERI (2005) *Novísimo diccionario lunfardo*, Buenos Aires, Corregidor.
- GONZÁLEZ, Daniela Soledad (2016) “Una aproximación a las bases metafóricas del lunfardo”, *Artifara* 16, pp. 47-57.
- GUSMANI, Sergio (2003) *Saggi sull’interferenza linguistica*, Firenze, Le Lettere.
- HALPERÍN DONGHI, Teresa (1998) *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Sudamericana.
- LAVANDERA, Beatriz (1984) *Variación y significado*, Buenos Aires, Hachete.
- LUNA, Félix (2001) *Breve historia de los argentinos*, Buenos Aires, Planeta.
- MARTÍ SOLANO, Ramón (2017) “El ‘estado del arte’ de los calcos fraseológicos en español” en Carmen Mellado Blanco, Katrin Berty, Inés Olza, eds., *Discurso repetido y fraseología textual (español y español-alemán)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 209-228, <https://hal-unilim.archives-ouvertes.fr/hal-01174463> (13 de enero de 2023).
- MARTÍNEZ, Angelita (2021) “Contacto de lenguas. Los límites de la teoría” en Azucena Palacios y María Sánchez Paraíso, eds., *Dinámicas lingüísticas de las situaciones de contacto*, Berlín /

- Boston, De Gruyter, accesible en <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110701364/html> (26 de diciembre de 2023).
- MEO ZILIO, Giovanni (1955) "Contaminazioni morfologiche nel cocoliche rioplatense", *Lingua Nostra* XVI, pp. 112-117.
- (1956a) "Fenomeni stilistici nel cocoliche rioplatense", *Lingua Nostra* XVII, pp. 88-91.
- (1956b) "Interferenze sintattiche nel cocoliche rioplatense", *Lingua Nostra* XVII, pp. 54-59.
- MOGORRÓN HUERTA, Pedro (2014a) "Locuciones verbales, traducción y pérdida de equivalencia" en Vanda Duarte, Carine Tschann, eds., *Fraseología y paremiología: enfoques y aplicaciones*, Madrid, Centro Virtual Cervantes, pp. 79-96.
- (2014b) "Las expresiones fijas diatópicas argentinas y mexicanas" en María Isabel González Rey, ed., *Didáctica y traducción de las unidades fraseológicas*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 77-94.
- (2015a) "Comprensión, competencia fraseológica y creatividad de las expresiones fijas con sus variantes diatópicas, ejemplos en francés y en español" en Pedro Mogorrón Huerta y Fernando Navarro Domínguez, eds., *Fraseología, didáctica y traducción*, Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 137-60.
- (2015b) "La variation dans les Construction Verbales Figées de l'espagnol d'Amérique" *Linguisticae Investigationes* 38.2, pp. 276-300.
- (2018) "Unidades fraseológicas, diatopía y polisemia" en Catrin Berty, Carmen Mellado Blanco e Inés Olza, eds., *Fraseología y variedades diatópicas*, Pamplona, Eunsa, pp. 83-110.
- MODOLO, Vanina (2016) "Análisis histórico-demográfico de la inmigración en la Argentina del Centenario al Bicentenario" *Papeles de población* 89, pp. 201-222.
- MORENO FERNÁNDEZ, Francisco (1988) *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*, Barcelona, Ariel.
- NAVARRO-BROTONS, Lucía y Analía CUADRADO-REY (2016) "Las locuciones verbales somáticas españolas y sus variantes diatópicas argentinas y mexicanas" en Pedro Mogorrón Huerta, Analía Cuadrado-Rey, Lucía Navarro-Brotóns e Iván Martínez Blasco, eds., *Fraseología, variaciones y traducción*, Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 223-236.
- NICOLAI, Robert (2007) "Language contact: A blind spot", *Things Linguistic. Journal of Language Contact* 1, pp. 11-21.
- NOVODVORSKI, Ariel (2017a) "A equivalência tradutória de argentinismos: um estudo contrastivo léxico-fraseológico em corpus jornalístico de matérias políticas", *Domínios de lingu@gem* 11, pp. 1.628-1.648.
- (2017b) "Estudo de fraseologia contrastiva em corpus paralelo de filmes argentinos" en Cláudia Zavaglia, Angélica Karim Garcia Simão, ed., *Reflexões, tendências e novos rumos dos estudos fraseoparemiológicos*, v. 1, São José do Rio Preto - SP, Unesp, pp. 72-87.
- NOVODVORSKI, Ariel y Fernanda RAVAZZI LIMA (2020) "Fraseologia com léxico tabu: uma análise contrastiva em corpus paralelo espanhol/português de legendas de filmes argentinos", *Caracol* 19, p. 172-199.
- NOVODVORSKI, Ariel y Cleci Regina BEVILACQUA (2021) "De marcar la cancha a una canchereada na metaforização da política pelo futebol: análise de unidades fraseológicas

- especializadas em corpus jornalístico argentino”, *Revista de Estudos da Linguagem* 29.2, pp. 1191-1228.
- NOVODVORSKI, Ariel (2022) “O sufixo -AZO em unidades léxico-fraseológicas: uma análise contrastiva espanhol/português em corpus jornalístico”, *Revista Nebrija de Linguística Aplicada a la Enseñanza de Lenguas* 16.32, pp. 58-75.
- PAUER, María Gabriela (2008) “Fraseología lingüística en el ámbito hispanorrioplatense: modismos que reflejan una identidad común y divergente”, *Estudios académicos* 46, pp. 313-27.
- (2012) “En torno a cuestiones fraseológicas de la Argentina: locuciones y frases gastro-nómicas del español rioplatense”, en Tomás Eduardo Jiménez Juliá *et al.*, eds., *Cum corde et in nova grammatica. Estudios ofrecidos a Guillermo Rojo*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 633-640.
- PÉREZ, Elena del Carmen y Mariela BORTOLÓN, ed. (2016) *Andar entre metáforas*, Buenos Aires, Comunicarte.
- PIANIGIANI, Ottorino (1907) *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, <https://www.etimo.it/?pag=hom>.
- RUEDA DE TWENTYMAN, Nelly y Mariana MONTES, eds. (2016) *Metáforas, de la cognición al texto*, Buenos Aires, Comunicarte.
- SÁENZ QUESADA, María (2001) *La Argentina. Historia del país y de su gente*, Buenos Aires, Sudamericana.
- SAER, Juan José (1982) “*Biografía de Higinio Gómez*”; “*En el extranjero*”, “*La dispersión*”. *Argumentos* (1969-1965) y *La mayor*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- SCIUTTO, Virginia (2005) “Unidades fraseológicas: un análisis contrastivo de los somatismos del español de Argentina y del italiano” en *AISPI, Actas XXII*, Palermo, Centro Virtual Cervantes, pp. 503-518.
- (2006) *Elementos somáticos en la fraseología del español de Argentina*, Roma, Aracne.
- (2015) “Apuntes historiográficos de la fraseología española. La variedad argentina”, *Lingue e Linguaggi* 15, pp. 285-303.
- (2017a) “Fraseología numérica en el lenguaje de los argentinos: De ‘no valer un cinco’ a ‘ser el number uan’”, en Roberta D’Alessandro, Giuliana Iannàccaro, Diana Passino e Anna María Thornton, eds., *Di tutti i colori. Studi linguistici per Maria Grossmann*, Utrecht University Repository, pp. 319-333.
- (2017b) “Locuciones denominativas en un corpus de la variedad argentina del español”, *Lingue e Linguaggi* 23, pp. 291-305.
- (2018) “Metáforas zoomorfas en el español de Argentina”, *E-Aesla* 4, pp. 418-427.
- (2019) “Fuiste alpiste y me importa un comino. Las plantas en el repertorio lingüístico-fraseológico del español de Argentina”, en Stefania Maci y Michele Sala, eds., *Representing and Redefining specialised knowledge*, Bergamo, CERLIS, the Research Centre on Specialised Languages of the University of Bergamo (CERLIS Series), pp. 281-308.
- (2020) “Andá a cantarle a Gardel. La música en la fraseología lingüística del habla rioplatense”, en Iride Valenti, ed., *Lessicalizzazioni “complesse”. Ricerche e teoresi /*

Lexicalizaciones "complejas". Investigación y teorías / Lexicalisations "complexes". Recherches et théorisations, Roma, Aracne, pp. 533 - 547.

SCIUTTO, Virginia (2021) "Sobre las metáforas bélicas y el fútbol. Un análisis comparativo de las crónicas italianas y españolas", *Agon* 29, pp.105 - 122.

—— (2022) "De aparatos, mamotretos y gorilones. Fraseología de la deshumanización en lenguaje de los argentinos" en Ariel Novodvorski y Cleci R. Bevilacqua, eds., *Fraseología: enfoques contrastivos e especializados*, Uberlandia, Edufu, pp. 221 - 246.

SCIUTTO, Virginia y M.^a Dolores ASENSIO FERREIRO, eds. (2022) *Fraseología y Paremiología: diatopía, variación, fraseodidáctica y paremioididáctica*, *Revista Nebrija de Lingüística Aplicada a la Enseñanza de Lengua* 32.

TRECCANI, Vocabolario Treccani online, <http://www.treccani.it/vocabolario/>

WEINREICH, Uriel (1974) *Lingue in contatto*, Torino, Boringhieri.

ZACCONE, Maria Carmela (2021) "Italianismi nelle unità fraseologiche in Argentina e Uruguay: un'analisi descrittiva", *Artifara* 21.2, pp. 385-401.

ZAMORA, Francisco (1993) "Expresiones fraseológicas en una variedad del español estándar", *Anuario de lingüística hispánica* 9, pp. 347-57.



De *El vado* (1948) a *Le nuvole non sono passate* (1957): prácticas de reescrituras y traducciones en la obra de Ramón J. Sender

ANGELA MORO
Università di Pisa

Resumen

El artículo se dedica a ahondar en la práctica de la reescritura en la obra de Ramón J. Sender tomando como punto de arranque la novela corta *El vado* (1948) y como punto de llegada la desconocida traducción italiana *Le nuvole non sono passate* (1957), al cuidado de Francesco Tentori. Además de la refundición de *El vado* en un capítulo de *El verdugo afable* (1952) que lleva a cabo el propio Sender, se reconstruyen las circunstancias de producción de las sucesivas versiones traducidas, respectivamente al inglés y al italiano, a partir de dicho episodio de *El verdugo afable*: *The Clouds Did Not Pass* (1954 y 1957, de traducción anónima) y *Le nuvole non sono passate* (1957), que Tentori traduce del inglés. Concluye el trabajo un cotejo de los textos involucrados en este enredado y hasta ahora inexplorado recorrido.

Palabras clave: Ramón J. Sender, *El vado*, *El verdugo afable*, *The Clouds Did Not Pass*, *Le nuvole non sono passate*, Francesco Tentori, Paul Tabori, Florence Hall Sender, traducción literaria, Exilio republicano español de 1939.

Abstract

This article delves into the practice of rewriting in the oeuvre of Ramón J. Sender, taking the short novel *El vado* (1948) as a point of departure and the undetected Italian translation *Le nuvole non sono passate* (1957), translated by Francesco Tentori, as a point of arrival. Besides Sender's own recasting of *El vado* into a chapter of *El verdugo afable* (1952), we will reconstruct the genesis of its subsequent English and Italian translations: *The Clouds Did Not Pass* (1954 and 1957, translated anonymously) and *Le nuvole non sono passate* (1957), which Tentori translates from the English rendition. The paper ends with a collation of the texts involved in this tangled and hitherto unexplored journey.

Key words: Ramón J. Sender, *El vado*, *El verdugo afable*, *The Clouds Did Not Pass*, *Le nuvole non sono passate*, Francesco Tentori, Paul Tabori, Florence Hall Sender, Literary translation, Spanish Republican exile of 1939.



1. NUBES QUE PASAN DESPACIO

En las zarzas del camino,
el pañuelo se ha dejado,
las aves pasan de prisa,
las nubes pasan despacio... (Sender, 2010a: 136)¹

Lo que precede es un fragmento del romance de Paco el del Molino, el protagonista de *Réquiem por un campesino español* (1960), célebre novela de Ramón J. Sender ambientada en una innombrada Guerra Civil. La historia descansa en la visión retrospectiva del párroco mosén Millán, quien se dispone a celebrar una misa para el alma de Paco el del Molino, héroe de la narración, que había fallecido el año anterior a raíz de una delación del mismo cura a los falangistas llegados al pueblo en los albores del conflicto. Este romance popular sobre la figura de Paco, su vida y su trágica ejecución, es mientras tanto desgranado por el monaguillo que espera en la sacristía el comienzo de la función.

Según ya notaba Mainer (1989: 207), la falta de toponomástica específica de un entorno rural presuntamente aragonés, el núcleo diegético sobre el tema de la delación de una persona querida, un estribillo con matices obsesivos y el complejo de culpabilidad “obstinada en confesarse y, a la vez, en ocultarse” (Mainer, 1989: 198) emparentan *Réquiem por un campesino español* con *El vado*. Si bien en *El vado* se halla claramente el germen de las vivencias de Paco el del Molino y de Mosén Millán, discrepamos de lo que opina Martínez de Pisón (2021: 12) sobre el hecho de que *El vado* sería “un bosquejo algo desaliñado y a medio hacer, una composición literaria no acabada de cuajar”, cuyo cumplimento sería *Réquiem por un campesino español*. Se trata, en efecto, de un texto autónomo y nada ingenuo, en el cual la sensación de que algo “no acaba de cuajar” se debe a su atmósfera húmeda incluso en sentido metafórico, que se vaporiza en la neblina de un paisaje indefinido, pero que lleva las sigilosas cicatrices de la contienda².

Validación de lo expuesto se halla en las palabras de Francesco Tentori, traductor al italiano del texto, quien, en su escueto diagnóstico sobre la producción literaria de Sender, no renuncia a poner de realce la confluencia temática entre *El vado* y *Réquiem por un campesino español*, que en aquella altura se titulaba todavía *Mosén Millán*:

Mosén Millán –lungo racconto o romanzo breve– narra la vicenda di un prete che per debolezza tradisce il giovane che ha battezzato e unito in matrimonio. Il racconto è dominato dalla presenza di un *romance* popolare che canta la storia del morto, ed è scritto con emozione semplice, sobria, diretta. Interessante trovare in esso l'elemento drammatico della delazione, che – diversamente giustificata – riappare in *Le nuvole non sono passate*. (Tentori, 1956: 6)

¹ Escrita en apenas una semana y destinada a formar parte de un volumen de novelas cortas que al final no cuajó, apareció por primera vez en México en 1953 bajo el título de *mosén Millán* en la colección Aquelarre, dirigida por el aragonés José Ramón Arana. Sucesivamente, en 1960, el título fue cambiado en *Réquiem por un campesino español* con vistas a publicar una edición bilingüe, en inglés y español (Nueva York, Las Américas). Sender cuenta a Francisco Carrasquer que “*mosén Millán* y *Réquiem* son lo mismo. Se le cambió el título al hacer la edición inglesa porque en inglés eso de *Mosén Millán* no suena a nada” (Vived Mairal, 2002: 450). En 1961 salió en Buenos Aires con el mismo título por la Editorial Proyección. La edición sucesiva, fechada en 1968 (México, Editores Mexicanos Unidos), lleva un título ligeramente distinto: *Réquiem para un campesino español*. El volumen, con el título restaurado de *Réquiem por un campesino español*, no sale en España hasta 1974 (Barcelona, Destino). Además, en 1964 se publica otra edición de *Mosén Millán*, para el uso didáctico, al cuidado de Robert M. Duncan (Boston, D. C. Heath and Company), con un prólogo del mismo Sender. Citamos por la edición de 2010 al cuidado de Antonio A. Gómez Yebra. De esta entramada historia editorial, cabe destacar, en particular, la propensión del autor hacia la reelaboración de su material narrativo también desde una perspectiva traductora.

² Con la finalidad de poner de manifiesto el material común entre ambas narraciones, en 2010, *El vado* fue publicado junto con *Réquiem por un campesino español* (*Réquiem pour un paysan español & Le gué*) por la editorial francesa Attila, en traducción de Jean-Pierre Ressayat. Cf. Sender, 2010b.

Nuestro análisis se desprende del último verso mencionado en el romance: supuestamente, “las nubes pasan despacio” era un sintagma caro a Sender, por sus connotaciones paisajísticas y sus implicaciones simbólicas³. *The Clouds Did Not Pass* (1954) y *Le nuvole non sono passate* (1957) son los títulos de las traducciones –respectivamente inglesa e italiana– de una versión resumida y modificada de *El vado* (1948), que el autor vierte en un capítulo de su novela *El verdugo afable* (1952b). A continuación, se alumbrará el papel de *El vado* como generador de otros textos, tanto de producción endógena (la refundición en *El verdugo afable*) como exógena (las traducciones que de dicha refundición proceden).

2. LA BREVE JOYITA DE 1948

De *El vado* se había perdido noticia y debemos a José-Carlos Mainer la exhumación del olvido, solo en 1989, de esta “breve joyita de 1948” (Mainer, 1989: 197). En 2001, con motivo del centenario del nacimiento del autor, *El vado* es publicado en una edición trilingüe –castellano, catalán y aragonés– al cuidado de José Domingo Dueñas (Sender, 2001). A este respecto, cabe detenerse en la colección en la cual el texto fue publicado, puesto que la misma morfología del soporte editorial nos otorga información sobre las razones de un periplo de refundiciones y reelaboraciones particularmente convulsionado.

La novela corta aparece por primera vez de forma suelta en el número 8 de la segunda serie de la colección ‘La Novela Española’, que consta de 25 ejemplares totales divididos en dos series. Dicha colección, editada en Toulouse con carácter quincenal por la recién creada Librairie des Éditions Espagnoles⁴, era dirigida por el periodista madrileño cenetista y colaborador de la prensa anarquista de la preguerra Antonio Fernández Escobés⁵ y destinada a los españoles desterrados en Francia⁶, con miras a no calificarse de “publicación de partido, sino una revista cultural” (Risco, 1976: 127). ‘La Novela Española’ “supuso la materialización del deseo compartido de mantener viva la cultura española entre la diáspora” (Campillo Galmés, 2020: 201). En sus entregas se matizan los deslindes entre cultura alta y baja, cohesionando así a los refugiados por medio del fomento y del cultivo de una cultura transversal del exilio. Se trata, de hecho, de una “colección popular de novela, que no es lo mismo que una colección de novela popular” (Larraz, 2020: web), en la cual se desgrana el discurso identitario –de corte claramente antifascista– del colectivo de exiliados republicanos, gracias a la reiteración de prácticas editoriales previas a la Guerra y difundidas sobre todo entre círculos de anarquistas y socialistas. Los textos incluidos constituyen un ejemplo de una fértil simbiosis entre las obras clásicas –*Rinconete y Cortadillo* de Cervantes inaugura simbólicamente el primer número– y algunos escritores exiliados contemporáneos, tal como era Ramón J. Sender. *El vado*, en efecto, se enmarca entre la entrega 7, en la que se reproducía el cuento de Eugenio Noel *El allegretto*

³ Hay que señalar otra mención del sintagma en la novela corta *La porta grande*, perteneciente a las *Tres novelas teresianas*. La protagonista Teresa, desde su celda, “veía tejados y nubes. Las nubes pasaban y también se iban, todo se iba a alguna parte. El viento, las nubes, las horas, la juventud, la amistad, la vida” (Sender, 1967: 20). También aquí este elemento de la naturaleza se carga de matices existenciales en la vida de una joven mujer.

⁴ La colección “La Novela Española” inició su andadura en el mes de mayo de 1947, por iniciativa del impresor y profesor de esperanto Josep Salvador Puignau, quien, como muchos refugiados, tomó la vía del exilio en febrero de 1939. En 1946, Salvador Puignau fundó con el exiliado Antonio Soriano y el francés Louis Solères la Librairie des Éditions Espagnoles. En el siguiente enlace, disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, se pueden consultar algunas publicaciones de la editorial, con un especial enfoque en la colección “La Novela Española”: <https://cvc.cervantes.es/literatura/lee/coleccion/default.htm>. 2023.03.11.

⁵ Para un análisis detallado de la figura de Antonio Fernández Escobés, cf. Montiel Rayo, 2016.

⁶ Como es bien sabido, la ciudad de Toulouse era, por aquel entonces, la capital del exilio republicano de 1939. Sobre el rol que Toulouse desempeñó no solo como lugar de acogida de los refugiados, sino como centro propulsor de una intensa y heterogénea labor editorial de la comunidad exiliada, véase, por lo menos, el volumen al cuidado de Alted y Domergue, 2003.

de la *Sinfonía VII* y la número 9, dedicada al primer libro de *La vida del Buscón*, de Quevedo. Asimismo, es menester señalar que las novelas cortas publicadas por primera vez en la colección destacan por el planteamiento ideológico de sus autores, antiestalinistas y en prevalencia anarquistas, y por la predominancia del tema bélico y exílico. Veremos que esta postura política caracteriza también el marco en el que encontraron cabida editorial las traducciones de la obra, que nos proporcionan información sobre la recepción de Sender en el mundo italiano y anglófono de los años Cincuenta del pasado siglo.

3. "YO PASÉ EL VADO Y EL FORADO, PERO LAS NUBES NO PUDIERON PASAR LA SIERRA"

Tanto las nubes como el vado –fulcros de los títulos de las traducciones y del texto originario– cobran una carga simbólica en la narración del trastorno psíquico de Lucía, una joven campesina obsesionada por haber provocado, con su delación, la muerte del hombre amado secretamente, marido de su hermana Joaquina y probablemente perseguido por motivos políticos. La obstinación de la joven en querer confesar el pecado a la hermana queda varias veces abortada debido a los rumores de la naturaleza; a saber, el viento y el agua del vado donde las dos están lavando la ropa. La parvedad en el bosquejo del paisaje, que se compone de unas nubes cambiantes, de una lejana ermita, de campos solitarios, del río, de unas pocas casas de barro, de la sierra y de un viento pertinaz, responde a la "calculada sinécdoque de paisaje [...]. Sinécdoques fugaces que, sin embargo, funcionan en estrecho subrayado simbólico de la acción humana" (Mainer, 1989: 199), tejiendo con ella "misteriosos hilillos de casualidad" (Mainer, 1989: 199). La ambientación, aunque exenta de referencias topográficas precisas y, por ende, vertebrada por rasgos universales, en opinión de Dueñas (2001: 27), coincide con el enclave de Alcolea de Cinca, en particular por la presencia del río caudaloso que precisa la creación de un vado para hacer la colada e impedir que la ropa se escurra arrastrada por la corriente.

Justo al comienzo, la atmósfera aparece tersa y despejada:

La mañana era clara con nubes altas y sol intermitente que parecía apagarse y encenderse con el viento. Este era tan fuerte que los pájaros no se atrevían a volar y caminaban por el suelo al amparo de las tapias de adobe de los huertos. (Sender, 1948: 3)

Conforme progresa el relato, asistimos al lento deterioro de esta atmósfera, así como a la enunciación de la profecía, embebida de antigua sabiduría campesina, sobre las nubes; profecía que atesora la clave hermenéutica del texto:

Volvía a su puesto cuando vio que las nubes ocultaban el sol en el espacio que abarcaba su vista. Pero por entre el conglomerado de nubes se abría una pequeña claraboya y se filtraba por ella un rayo dorado que bajaba sobre el cementerio [...]. Su hermana hablaba. Decía que aquel día el viento del sur era tibio. Un viento abochornado que iba empujando las nubes a las montañas.
- Mi suegra dice que si las nubes no pasan la sierra, volverán a bajar y habrá nieve. (Sender, 1948: 12)

Podemos plantear un doble vector interno al texto, que queda reflejado en los dos enfoques, nada aleatorios, del título original y de su circulación bajo forma de traducción; es decir, el vado y las nubes. El vado guarda en sí las marcas simbólicas de un lugar liminal entre vivos y muertos, entre la comunidad de aldeanos y la marginación de la mujer. "Icono de la diferencia y separación" (Pini, 2012: 73), permite acceder a la otra orilla del río, que la focalización interna en Lucía describe como una parte "otra", poblada de tinieblas y presencias

espectrales: “El río y el viento corrían con prisa a otra parte donde había quizá sombras terribles. Lucía tenía miedo a la noche” (Sender, 1948: 20). Hipóstasis de un irreversible desplazamiento, el vado, nada más cruzarlo, otorga a Lucía un ángulo de visión diferente sobre la aldea de la cual se siente rechazada:

Estaba de espaldas a las huertas y al pueblo. Era ya más de media mañana. No podía tolerar el tener a sus espaldas la colina lejana donde se alzaba el cementerio. Cuanto más pensaba en aquello más difícil se le hacía. Se levantó y alzando la canasta la apoyó en su cadera izquierda. Luego buscó el vado y pasó a pie seco por las llosas que emergían a cortos espacios. Ya en la orilla opuesta veía el pueblo y el cementerio. (Sender, 1948: 11)

Una de las últimas aserciones puestas en boca de Lucía, “yo pasé el vado y el forado, pero las nubes no pudieron pasar la sierra” (Sender, 1948: 31), articula la polarización entre estos elementos. Por un lado, el vado es el umbral que la protagonista atraviesa para ubicarse “más allá de cualquier percepción racional o convencional de las cosas” (Dueñas, 2001: 23); a saber, el lugar donde está su amado “y aunque parece difícil de entender, en ese lugar donde él está ahora se entienden todos los misterios” (Sender, 1948: 16). Por el otro, la travesía de las nubes acompaña el reducido cronotopo de la acción principal – de la madrugada al atardecer– y lo tiñe de toques líricos: “Las nubes rojas de poniente se reflejaban en el agua. –Parece– se dijo– que han volcado un brasero encendido en el río y las brasas bajan, bajan sin apagarse” (Sender, 1948: 19). Además, cumplen con el refrán popular y, no habiendo pasado la sierra, se amontonan sobre la aldea y hacen nevar. La nieve cierra el último apartado de la novela corta, separado incluso gráficamente de los otros por tres asteriscos y caracterizado por la omnisciencia de la voz narradora. Lucía, a las primeras luces del día, se levanta desnuda, descuelga la guadaña que había visto colgada en la cocina y, reproduciendo la escena erótica que había vivido con su futuro cuñado en el campo y de la que brota la pasión⁷, empieza a segar la nieve recién caída, en una escena que Ressayre (2003: 44) ha definido incongruente por su belleza absoluta:

En el medio de la nieve su desnudez tenía un raro prestigio. Comenzó a segar erguida, tranquila, lenta, atenta al roce musical de la ancha hoja de acero con la nieve que se alzaba como el ala de un cisne. (Sender, 1948: 31)

4. HISTORIAS DE REFUNDICIONES

La crítica ha variamente puesto el foco en la tónica senderiana a reescribir, reelaborar y proyectar sus obras en la narrativa más madura bajo el signo de la reducción⁸. Este trasvase abarca, en especial, los textos breves, cuya modulación es más ágil. Ya Meregalli (1985: 158-159) asumía que

La producción breve de Sender resulta particularmente laberíntica. [...] Más de una vez los aspectos más novedosos los he descubierto en la narrativa breve de Sender, menos conocida que las novelas. [...]. Probablemente es un grave error crítico, que deriva en parte de aquel estado de confusión de que hablaba, considerar los cuentos menos que las novelas, así como es demasiado esquemática la preferencia apriorista

⁷ “Le dio a ella la dalle y situándose detrás o contra su costado ponía las manos sobre ella y se gaban juntos. Avanzaban muy lentamente. Ella sentía en su cuerpo el calor de él y se resistía a avanzar para que el contacto fuera más estrecho. Percibió en su cuello el aliento acelerado de él, que soltaba la dalle y la abrazaba buscándole los senos” (Sender, 1948: 7).

⁸ Cf. también Adam, 1960; Lekpa, 2001; Esteve Juárez, 2005: 23; Moga Romero, 2006 y Martínez de Pisón, 2014: 289.

hacia lo que en inglés se llama novel y la desconfianza hacia lo que en la misma lengua se llama romance. [...] El estudio de las narraciones cortas me parece una de las direcciones más prometedoras de la futura crítica senderiana.

Además, es el mismo Sender quien, en una entrevista a Peñuelas (1970: 102), pone de manifiesto su *usus scribendi*, oficio que el oscense lleva a cabo a través de un proceso que se rige sobre una operación sustractiva, más que aditiva:



lo que hago es trabajar de manera más cómoda. Escribo unas cien páginas más de las necesarias en cada una de mis novelas, porque prefiero tachar a añadir. Yo sé que sobra algo, pero no me cuido mucho de la composición y al final sé que quitando una página aquí, tres allá, media página en otro lugar, y tal, queda mejor. Es decir, prefiero que la prosa o la emoción sea overflowing y que luego se ajuste sin dificultad a mis gustos.

Estas aserciones comulgan con las de King (1976a: 292): “In a sense, as have other great authors, Sender has written only one novel but he has written it thus far in thirty-two or more versions, each revealing a different angle of reality”. En este sentido, los textos generados de *El vado* constituyen un ejemplo paradigmático de la reutilización de motivos narrativos que corroboran la tendencia del quehacer senderiano a privilegiar la condensación, práctica que las traducciones prolongan.

En 1994 Salguero Rodríguez aborda el cotejo de *El vado* con la refundición de una versión compendiada y con algunos cambios en el capítulo decimotercero de la primera edición de *El verdugo afable* (1952), más precisamente entre las páginas 364 y 375⁹. Tal como mantiene Salguero Rodríguez (1994: 267), la historia de Lucía en *El verdugo afable* no se cuenta desde una perspectiva ubicada fuera del tiempo y del espacio, como ocurre en *El vado*; por el contrario, los hechos se desarrollan en la aldea del protagonista Ramiro en un tiempo preciso: invierno de 1933, lo cual niega la relación causal entre la muerte del cuñado y la represión franquista de la inmediata posguerra. Este asesinato, por otra parte, se produce tres años antes de la acción en lugar de los dos años a los que apuntaba la analepsis de *El vado*; según afirma Pini (2017: 51-52), la presunta locura de Lucía queda despegada de la coyuntura bélica precisamente para volverse constante y universal. Además, Lucía aparece como prima y criada de Ramiro; es decir, plenamente enmarcada en el esquema de los actantes de la diégesis. Asimismo, cabe apuntar que, en la novela, la trayectoria de Lucía se concluye con una normalización y una supresión incluso del recuerdo de su delirio: Ramiro refrena la escena de locura en la nieve, que cierra *El vado*, cubriendo a la campesina con una manta:

Fue Ramiro quien bajó cautelosamente con una manta en los brazos. Pudo acercarse a Lucía por la espalda y a un mismo tiempo cubrirla y sujetarla con los brazos. Lucía se agitaba y cuando soltó la dalle [sic!], Ramiro consiguió envolverla en la manta y levantarla en vilo. Lucía agitaba las piernas desnudas, mordía el brazo de Ramiro a través de la manta, pero no decía una palabra. Pocos días después dispuso el médico que la llevaran a un manicomio y la aldea volvió a quedar en calma [...]. En la casa no se hablaba de Lucía [...]. La memoria de todos aquellos incidentes se diluía en un silencio pudoroso. (Sender, 1952b: 375-376)¹⁰

⁹ Sender no agrega una explícita mención a *El vado* tampoco al contestar a la pregunta de Peñuelas (1970: 123) sobre los «trozos de otras obras» incluidos en *El verdugo afable*, acerca de los que declara que “son parte de la confusa experiencia vital, documentales más o menos, y encajan en el marco total”. Las obras que sí se citan son *Casas Viejas* (1933), *Orden Público* (1931) y *La noche de las cien cabezas* (1934).

¹⁰ Citamos por la primera edición de *El verdugo afable*, fechada 1952 (Santiago de Chile: Nacimiento).

El engarce de *El vado* en *El verdugo afable* es una operación “meditada y encajada, tanto en sus mínimos detalles como en el significado total” (Salguero Rodríguez, 1994: 274); en efecto, las múltiples amputaciones responden a un principio de síntesis, de poda estilística, de tachadura de imprecisiones semánticas y de domesticación paulatina de los elementos sobrenaturales, obsesivos y neuróticos. Emblemático, a este respecto, es el diálogo que las dos hermanas entretienen en el vado del río nada más aparecerle a Lucía el espectro del difunto. Si en *El vado* Lucía repite un verso de un estribillo infantil que sella la imposibilidad de confesar la culpa, en *El verdugo* Lucía admite de manera explícita que el fantasma es el del marido de Joaquina:

Lucía clavaba las uñas en el hombro de su hermana, pero en lo que decía mostraba una calma y una flojedad extrañas:

-¿No oyes?

-¿Qué? -preguntaba Joaquina.

Tratando en vano de imitar el rumor del río, Lucía, cuyos dientes castañeteaban - estaba completamente mojada- iba diciendo.

-Moscarda, tú hablarás, pero no lo dirás nunca, nunca...

-¿Por qué dices eso?

-¿No lo oyes? - repetía Lucía señalando un lugar en la orilla del río: -Se ha ido, pero no ha cruzado el vado. Está ahí, ahí mismo. (Sender, 1948: 22)

Lucía clavaba las uñas en el hombro de su hermana, pero al hablar mostraba una calma completa.

-¿No lo ves?

-¿A quién?

-A tu marido. (Sender, 1952b: 371)

El estudio de Salguero Rodríguez es rematado con una sagaz predicción: “Pensemos que el texto de *El verdugo afable* será de nuevo corregido para posteriores ediciones; así, se reducirá algún polisíndeton de la página 365 y se introducirán algunas correcciones ortográficas” (1994: 275). A continuación, veremos que la historia incrustada en dicha novela volverá efectivamente a circular de forma suelta en dos traducciones, inglesa e italiana.

5. UN LABERINTO DE TRADUCCIONES ENTRE LAS ORILLAS DEL ATLÁNTICO

5.1 *The Clouds Did Not Pass*

El vado es fechado en Nueva York en febrero de 1948 y va dedicado a Florence Hall, hija de un hispanista, con la que Sender se había casado el 12 de agosto de 1943 en Las Vegas. Hall desempeña un papel medular en la difusión de la obra del aragonés, puesto que con frecuencia era ella quien se ocupaba de traducir sus textos al inglés. En su obra traductora resaltamos *The Affable Hangman* (1954), traducción de *El verdugo afable* (1952), publicado en Londres por la editorial Johnatan Cape¹¹. En la misma fecha y en la misma ciudad sale también una antología al cuidado del novelista y periodista húngaro Paul Tabori¹². El volumen, *The Pen in Exile*, publicado por el International P.E.N. Club Centre for Writers in Exile¹³, recopila cuentos,

¹¹ Las sucesivas ediciones de *The Affable Hangman*, cuya traducción corre a cargo de Florence Hall, tienen que ver otra vez con las ciudades de Nueva York y Londres: son la de 1963 (Nueva York, Las Américas) y la de 1964 (Londres, Alvin Redman).

¹² De origen judío, Paul Tabori (Budapest, 1908-Londres, 1974), cuyo padre fue matado en Auschwitz y cuya madre logró refugiarse en Budapest, siempre manifestó un vivo interés hacia los intelectuales desterrados: testimonio de esto se encuentra en su libro *The Anatomy of Exile. A Semantic and Historical Study* (1972), en el que la condición del exilio es abordada desde un amplio abanico de perspectivas filosóficas, sociales, literarias y jurídicas.

¹³ Fundado en 1921 en Londres por Catherine Amy Downson Scott, The International P.E.N. Club Centre for Writers in Exile se ocupa, incluso en la actualidad y a través de sus centros en más de 100 Países, de respaldar la

poemas y ensayos de un abanico de intelectuales de catorce diferentes nacionalidades acomunados por el destierro. Entre ellos, figura un cuento de Sender, *The Clouds Did Not Pass*, de traducción anónima. Con todo, hemos notado que el texto se corresponde, con algunas ligeras variaciones en las que nos detendremos, al capítulo decimotavo de la primera edición de *El verdugo afable*. A la luz de lo expuesto, cabe asumir con alto índice de probabilidad que la autoría de la traducción *The Clouds Did Not Pass* deba atribuirse a la misma Florence Hall, cuya labor traductora fue dirigida hacia una novela y la extrapolación de un pasaje que conformara un relato autónomo en la antología de Tabori.

The Affable Hangman presenta una versión aún más compendiada de *El verdugo afable*, en la que todo el episodio del día en el vado se reduce al clímax de la locura de Lucía, ahora extemporánea y sin nexos causales con lo ocurrido el día anterior. Lucía se levanta “one morning” y, *ex nihilo*, descuelga la guadaña y sale desnuda en la plaza. Reproducimos aquí el comienzo del párrafo, extraído del capítulo 17, que, con excepción de algunos ajustes, coincide con el texto de *The Clouds Did Not Pass*¹⁴:

Revista de lenguas y literaturas

One morning Lucia, who almost never spoke, awakened, and in the early dawn saw the town covered with snow. The white earth looked dead under the sky. The smoke from the chimneys rose slowly in the still air. Leaving her bed, she walked naked, around the room. Then she opened the door and went down to the kitchen. Insensitive to the chill she sat down beside the cold hearth. Noticing the scythe on the wall she got up, took it down, and stared at the blade. Then with the scythe on her shoulder she went out into the street, treading the snow. In the middle of the plaza she looked around. No one was about. Amidst the snow her nudity had the whiteness of warm wax under the gloomy sky.

‘The clouds couldn’t cross the sierra,’ she murmured.

Measuring her movements to the rhythm of the scythe, she ‘mowed the snow’. In the windows of the houses around the plaza peasant faces clustered. She went on ‘mowing the snow’ beneath a sky that could almost be touched with the hands. The twisted gargoyles on the eaves, and coats of arms of heraldic stone, were crowned with cotton. Grave and serene, Lucia slowly continued mowing the snow, which rose like the wing of a swan at the touch of the steel blade. Behind their windows the peasants crossed themselves, not daring to intervene. (Sender, 1963b: 281-282)

La traducción destinada a *The Pen in Exile* prueba que Sender, de alguna forma y a pesar de incorporarlo en *El verdugo afable*, siguió considerando la historia de *El vado* una pieza autónoma de su amplio mosaico literario. Esta imbricada circulación de textos permitiría matizar entonces las declaraciones de Mainer (1989: 194, 208) y de Dueñas (2001: 14) sobre el olvido al que el mismo Sender había condenado esta obra, entregándola a un sello editorial de poca relevancia y –ahí radica la diferencia– no ocupándose de su sucesiva difusión en otros lugares. Se pregunta con clarividencia Mainer (1989: 206): “¿Cómo ni siquiera ha sido *El vado* objeto de una de esas reutilizaciones o refundiciones en las que Sender ha sido tanto pródigo?”. La circulación de traducciones dispararía, por lo tanto, su pregunta.


En la introducción a la antología, *The Making of a Book*, Tabori (1954: 7) declara que el volumen, editado con el fin de dar a conocer los autores desterrados al público lector de habla anglófona,

libertad de expresión de los escritores que puedan sufrir circunstancias de persecución, encarcelamiento, expatrio, destierro y censura; así como del fomento del valor de la literatura más allá de todas las fronteras geográficas y políticas. Sobre los exordios del Club, véase Wilford 1979.

¹⁴ Citamos por la edición de 1963 (Nueva York, Las Américas).

is, by any standards, a unique book. Between its covers there are stories, poems and essays by writers of fourteen nationalities –a miniature United Nations where political differences and national controversies have been forgotten in the common cause. It is a book that was not edited but *grew* organically from the need to present the work of exiled writers to the Western world.

En el apartado biográfico final (Tabori, 1954: 226), Sender es perfilado a través de sus hitos biográficos y literarios:



Ramón Sender was born at Alcolea de Cinca in Aragon, Spain. He attended Madrid University and served in the ill-fated Moroccan campaign of 1922-23. Later he became a journalist and took an active part in the anti-monarchical movement that led to the establishment of the republic. His brilliant first novel, *Earmarked to Hell*, became an instant success. In 1933 he visited Paris, Berlin and Moscow. He served for two years as an officer in the Loyalist army. His wife was killed because of her republican sympathies. On the fall of the republic he escaped to France and has, since 1942, lived in the United States as a professor at the University of New Mexico. Sender's works include plays (*The Secret*, *The Key*), short stories, essays, criticism and several novels of which *Seven Red Sundays* is perhaps the most famous.

Los desterrados españoles que aparecen, además de Sender, son Arturo Barea¹⁵, Antonio de Soto, Esteban Salazar Chapela y Salvador de Madariaga¹⁶, exiliados en Gran Bretaña, y Josep Carner. La nómina de autores es significativa, puesto que podemos subrayar una común matriz claramente antifranquista y, además, anticomunista con una vertiente, por lo menos en el caso de Ramón J. Sender, relativamente anárquica¹⁷. Por consiguiente, a pesar de su rechazo de cualquier posicionamiento político (Wilford, 1979: 100), la inevitable intervención en la esfera política en la que el Club procuraba ejercer su influencia, lo llevó hacia posturas centristas y liberales (Doherty, 2011)¹⁸.

The Clouds Did Not Pass volvió a aparecer en 1957 en *New Mexico Quarterly*, la revista de la University of New Mexico, activa entre 1931 y 1968 y de cuyo comité científico Sender formó parte, al haber sido contratado por dicha universidad desde 1947 hasta 1963¹⁹. Esta reedición de *The Clouds Did Not Pass* es idéntica a la londinense, con excepción del subtítulo, de

¹⁵ Arturo Barea, al igual que Sender y Silone, publicó en los *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*.

¹⁶ Comenta Dueñas (2020: 158-160) que Madariaga figuró como uno de los presidentes de honor del Congreso por la Libertad de la Cultura. El Congreso era el principal fruto de la ofensiva intelectual estadounidense en los tiempos de la Guerra Fría y destinatario de subvenciones económicas de la CIA, tal como la Asamblea del Congreso asumió públicamente en mayo de 1967. Cf. también Glondys 2012. Claramente, eso no implica de forma automática que todos sus colaboradores estuviesen al tanto del respaldo de la CIA que, sobre todo en las primeras fases, se producía de manera ocultada e indirecta.

¹⁷ Sobre la controvertida relación de Sender con el PCE, su acercamiento a la C.N.T y a la F.A.I. y el uso de su figura de intelectual por la propaganda de Estados Unidos durante la Guerra Fría véase, por lo menos, las mismas declaraciones de Sender (Peñuelas, 1970: 93-98); Vived Mairal, 1992; Pini, 1990, 1994 y Dueñas, 2020. Este último inscribe la debatida posición política de Sender en una trayectoria plural "como expresión personal de un proceso ideológico de amplias dimensiones, que condujo a no pocos escritores a una suerte de reconsideración profunda de su obra, ya que vieron caducar de modo vertiginoso, tras la guerra de España y la segunda guerra mundial, los estímulos para la creación que habían prevalecto durante los años treinta" (Dueñas, 2020: 165).

¹⁸ Valga como ejemplo Iglesias (2003), quien critica duramente las tendencias conservadoras del segundo P.E.N. Club madrileño.

¹⁹ El autor publica con discreta regularidad en el trimestral. Aparte de *The Clouds Did Not Pass*, encuentran acogida en las páginas de *New Mexico Quarterly* los ensayos sobre personajes artísticos y literarios "Faustian Germany and Thomas Mann" (Sender, 1949), "Freedom and Constraint in André Gide" (Sender, 1950a), "Manuel De Falla and His Essential City" (Sender, 1952a) y "Posthumous Baroja" (Sender, 1960a); la novela corta *Delgadina* (Sender, 1960b); las piezas de teatro *The House of Lot* (Sender, 1950b) y *The Wind* (Sender, 1963a).

resonancia lorquiana, que se le añade –“A story of women in Spain” (Sender, 1957b: 17)²⁰– y de dos dibujos en monocromo que representan a una pareja tumbada en un medallón parcialmente rasgado (Sender, 1957b: 17) y un ser híbrido, con piernas humanas y cuerpo entre animal y vegetal (Sender, 1957b: 22), que bien podrían servir de écfasis de la historia de amor frustrada y de los desvaríos oníricos de Lucía. En el apartado de presentación del número de la revista, tras anunciar “A Ramón Sender story of Modern Spain” (University of New Mexico Press, 1957: 3), se agradece a Mrs. Harriet S. Cosgrove la puesta a disposición de su colección de reproducciones de antiguos decorados de cerámica del pueblo Mimbres²¹, acerca de los cuales se comenta que “the Editors were stuck by the singular appropriateness of these thousand-year-old sketched in present-day situations” (University of New Mexico Press, 1957: 4). Tampoco aquí se explicita el nombre del traductor de *The Clouds Did Not Pass*. Sin embargo, el texto va acompañado de un perfil biobibliográfico de su autor, en el que se recuerdan las principales traducciones de sus obras en el marco académico estadounidense, así como la antología londinense de donde se extrae el relato:

Revista de lenguas y literaturas

Ramón José Sender has achieved an enviable international reputation through the translation of his works into several languages. Among his many books known in the United States are *The King and Queen*, *The Sphere*, *Dark Wedding*, and *Seven Red Sundays*. His three-part autobiographical novel, *Before Noon*, is being published by University of New Mexico Press. An American citizen since 1946, he is a Professor of Modern Languages at UNM. *The Clouds Did Not Pass* appeared first in *The Pen in Exile*, an anthology published in London by the International P.E.N. Club Centre for Writers in Exile. (University of New Mexico Press, 1957: 17)

Ahora bien, las dos mayores y más acreditadas guías bibliográficas senderianas, elaboradas respectivamente por Charles King y Elizabeth Espadas, indexan la traducción inglesa en la antología *The Pen in Exile* y su reedición en la revista *New Mexico Quarterly*. King (1976b: 51-52, 58), que a la altura de 1976 aún no podía conocer *El vado*, registra la presencia de *The Clouds Did Not Pass* en la antología al cuidado de Tabori y su posterior reproducción en *New Mexico Quarterly*. La escueta sinopsis de la trama cuenta: “A Spanish peasant woman goes beserk on the third anniversary of the assassination of her brother-in-law whom she had betrayed to the Civil Guard” (King, 1976b: 51-52). Sin embargo, y como ya hemos explicado, habrá que esperar a que Salguero Rodríguez, en 1994, descubra la dilución de *El vado* en *El verdugo afable* (Salguero Rodríguez, 1994). Por otro lado, a pesar de que recoja oportunamente las ediciones de *El vado* y las de *The Clouds Did Not Pass*, Espadas (2003: 22, 37) no parece darse cuenta de que el segundo texto constituye, con algunas variaciones, la traducción del primero. A estas dos exhaustivas recopilaciones, habría que añadir una nota de Trippett (1995: 229, nota 13). Al ahondar en *Réquiem por un campesino español*, Trippett destaca el embrión de la delación de mosén Millán en *El verdugo afable* y cita, entre las “posteriores versiones revisadas” en las que la denuncia pasa a ser “un caso de psicología individual” exenta de toda dimensión política, *The Clouds Did Not Pass*, en su versión londinense de 1954. Con todo, no se hace referencia al texto fuente, que es *El vado*, y que explica la extrapolación de este determinado episodio de la más amplia novela.

²⁰ En efecto, el subtítulo de *La casa de Bernarda Alba*, “drama de mujeres en los pueblos de España”, podría aplicarse perfectamente a la trágica historia de Lucía y Joaquina. No es baladí que Mainer (1989: 208), sin conocer esta traducción, tilde *El vado* de “drama rural lorquiano”.

²¹ Perteneciente a la llamada cultura Mogollón, los Mimbres eran un pueblo indígena autóctono del Valle Mimbres, en el suroeste de Nuevo México, culturalmente activo entre los años 1000 a.C. y 1130 d.C.

5.2 *Le nuvole non sono passate*

Totalmente desconocida por la crítica y ausente de los repertorios bibliográficos es la traducción italiana²² *Le nuvole non sono passate*, al cuidado de Francesco Tentori²³ y publicada en mayo de 1957 en el número 5 del periódico *Tempo presente*, por aquel entonces dirigido por Nicola Chiaromonte e Ignazio Silone. Es el propio Tentori quien aclara la filiación del texto, anunciando que su trabajo ha sido llevado a cabo basándose en la versión inglesa: el 30 de diciembre de 1956, en *La fiera letteraria*, sale el artículo “Una lettera dal deserto del Nuovo Messico. Ramón Sender lo scrittore di *Cronaca dell'alba*”, en el cual Tentori declara que

Nelle pagine migliori, il realismo si mescola e si fonde con l'accento lirico e la vita trova una sua interpretazione fantastica e commossa. Mi è sembrato significativo, in questa direzione, il racconto *Le nuvole non sono passate* –apparso nel volume *The pen in exile* (Pen Club, Londra, 1954), che raccoglie scritti di esiliati di tutti i paesi–, e l'ho tradotto per *Tempo presente*. (Tentori, 1956: 6)

Tentori escribe esta *lettera* desde Nuevo México a raíz de su estancia en Albuquerque a lo largo del año académico 1956-1957, gracias a la concesión de una beca estadounidense para impartir clases de literatura hispanoamericana²⁴. Allí

sotto un sole d'agosto, un pomeriggio d'ottobre, sono andato a trovare il romanziere spagnolo Ramón J. Sender [...]. La sua storia è quella di centinaia di intellettuali spagnoli, esuli volontari alla fine della guerra civile. Anni di speranze e di amarezze trascorsi a Parigi e in Messico; poi gli Stati Uniti. Questo aragonese perduto, ma non troppo, in un mondo nuovo e nell'essenza straniero, non ha mai cessato di vivere in Spagna. (Tentori, 1956: 6)

El fondo Francesco Tentori Montalto, custodiado en el *Archivio Contemporaneo* ‘Alessandro Bonsanti’ del *Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux* en Florencia (ACGV), cuenta con una bibliografía mecanografiada por él mismo (“FTM V 1.5 dal 1975 al 1994 carte n. 30 + fascicoli originali”). La primera sección, que recoge los artículos (signatura 5.2, p. 2), incluye la mención “30 dicembre 1956: Ramón [tilde añadida en bolígrafo azul] Sender (*Lettera da Albuquerque*)”. Sin embargo y sorprendentemente, en la cuarta sección, “versioni” (signatura 5.2, p. 4), del listado de artículos traducidos para *Tempo presente* falta *Le nuvole non sono passate*, que debería colocarse entre la traducción de marzo de 1957 (“n. 3, Jorge Luis Borges: *La ricerca di Averroè*”) y la de septiembre-octubre del mismo año (“n. 9-10, Wilcock: *Vulcano*”)²⁵. Esta ausencia quizá nos permita inferir que el encuentro con el autor oscense quedó bastante aislado en el recorrido de Tentori como traductor²⁶. Pese a lo dicho, nos atrevemos a conjeturar que la visita en la “casa [che] trabocca di visioni castigliane, levantine, andaluse” (Tentori 1956,

²² No traemos a colación aquí, por tratarse de un texto considerablemente posterior a las décadas examinadas y por basarse en la *princeps* de 1948, la traducción italiana *Il guado*, de Emanuela Bianchin, recogida en la antología al cuidado de Federica Cappelli (en Cappelli, 2008: 144-174).


²³ Hispanista, poeta y traductor, Francesco Tentori Montalto (Roma, 1924-Roma, 1995) se formó en Florencia bajo el magisterio de Mario Luzi y trabajó para importantes editoriales italianas (Bompiani, Einaudi y Feltrinelli, entre otras). Entre sus relaciones epistolares, destaquemos las entretnejidas con Jorge Luis Borges, Luis Cernuda, Rosa Chacel y Jorge Guillén.

²⁴ Tal como se expone en el inventario del fondo Francesco Tentori Montalto, al cuidado de Ambra Spaccasassi (2016: 2). El inventario está disponible para la consulta en línea: https://www.vieusseux.it/inventari/Tentori_Montalto.pdf. 2023.05.23.

²⁵ Cf. también Spaccasassi, 2016: 60.

²⁶ Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda y César Vallejo son los autores principales hacia los que Tentori apuntó su labor traductora. *The Clouds Did Not Pass* es el único texto de Sender que Tentori tradujo.

6) dejó rastro en su actividad poética²⁷. De su lectura y de su trasposición a su idioma materno, Tentori hubo de retener la sugerente imagen de las nubes y del viento –pivotes semánticos del relato– y la atmósfera de un paisaje despojado, marcado por la soledad y el olvido. Este conjunto evocativo es vertido en el poema “Nubes sobre el alma, cielo”, de *Diario de Nuevo México (1956-1957)*, sección en lengua española incluida en el poemario *Nulla è reale* (1964), editado por Vallecchi en la colección de poesía contemporánea ‘Le Ginestre’, dirigida por Carlo Betocchi y Mario Luzi²⁸.



Nubes sobre el alma, cielo
inmóvil, vacío, ceniza,
país desnudo, señales
en la soledad del aire.

Voces lejanas, preguntas,
nombres, transcurren sin eco,
el grito se torna polvo,
las imágenes olvido.

Un viento ciego, inclemente,
estremece el día, la vida,
derriba sueños y trae
nubes sobre el alma, nubes. (Tentori, 1964: 51)²⁹

Con el objetivo de procurar desenredar la urdimbre de relaciones e influencias que llevó a Tentori a traducir un texto aparecido en una antología del P.E.N. Club, podemos acudir a Stonor Saunders (2000: 225-230) quien, en su elocuente capítulo “Pen Friends”, ha puesto de manifiesto los entrelazos de The International P.E.N. Club Centre con el Congreso por la Libertad de la Cultura y, finalmente, con algunas maniobras de la CIA. El P.E.N. se definía independiente, puesto que su estatuto rehusaba involucrarse en cuestiones políticas internas a Estados o partidos. Sin embargo, en palabras de Stonor Saunders (2000: 227),

the CIA made every effort to turn PEN into a vehicle for American government interests. And the Congress for Cultural Freedom was the designated tool [...]. The Congress had liaised successfully with PEN's Secretary, David Carver. When news reached Josselson in 1956 that the Communists planned 'to make a big push' at the PEN conference in Japan the next year, he easily persuaded Carver that the Congress's 'top battery' (listed as 'Silone, Koestler, Spender, Milosz etc.') should be brought out in opposition.

Tempo presente albergaba en sus páginas a comunistas disidentes, anticomunistas y antifascistas, incluso con rasgos anárquicos. Su estreno data de abril de 1956 y surgió, de hecho, en las filas de las publicaciones homólogas vinculadas al Congreso por la Libertad de la Cultura (Panizza, 2011), más precisamente en la primera ola de revistas (Jannello, 2021), de

²⁷ En esta estela se coloca la introducción a *Nulla è reale*, en la cual leemos que “Francesco Tentori, nato a Roma nel 1924, in una nota biografica piena di discrezione, confida al suo lettore che il soggiorno di alcuni anni a Madrid, a Santiago di Compostela, a Firenze e nel Nuovo Messico, in solitudine, ha lasciato più tracce e più profonde in lui di quanto abbia fatto la sua città di origine e di residenza” (en Tentori, 1964: 9).

²⁸ Mario Luzi fue el mentor de Tentori en Florencia. Se debe seguramente a él la iniciación de Tentori a la traducción también desde el inglés.

²⁹ Hay que añadir que Tentori tradujo posteriormente al italiano el poema, bajo el título “Nubi sull'anima, cielo” (Tentori, 1974: 134), en *Nuovo Messico. Diario e ricordo (1956 - 1974)*, suplemento de la revista *L'albero*. Advierte Tentori (1974: 129): “raccolgo qui una parte dei versi che, scritti nel Nuovo Messico in spagnolo, in tale lingua apparvero in *Nulla è reale* (Vallecchi, 1964), accompagnati - avvertivo - da non più di una 'trascrizione' italiana”.

cara a la forja de una red intelectual euroatlántica³⁰. En la contraportada de cada número se lee: “*Tempo presente* è una rivista internazionale di informazione e discussione fondata sul principio della libertà di critica. Essa intende promuovere il riesame dei modi di pensare correnti mettendoli a confronto con la realtà del mondo attuale”. La revista remató su actividad en diciembre de 1968. Silone (1968: 2), en el último número, se despide de su público lector con el siguiente *Commiato*: “Questa rivista ha potuto essere pubblicata grazie all’aiuto finanziario dell’Associazione internazionale per la libertà della cultura e della Fondazione Ford”. La misma Fundación Ford, en 1966, respaldó económicamente el P.E.N. Club estadounidense (Stonor Saunders, 2000: 229).

Al hilo de esta encrucijada, recordemos que tanto Sender como Silone, junto con otros escritores occidentales que se alejaron del comunismo ortodoxo (Dueñas, 2020: 165), publicaron en *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*³¹. Silone y Chiaromonte formaron parte del Comité Ejecutivo del Congreso, cuyos presidentes honorarios eran el ya mentado Salvador de Madariaga, Benedetto Croce y Bertrand Russell. Ambos exiliados antifascistas³², sus fundadores –Silone y Chiaromonte– por medio de *Tempo presente* se proponían impulsar una lectura crítica de los sucesos actuales, anclada en los hechos concretos, más allá de las especulaciones ideológicas³³.

Estimamos que esta convergencia explique, por lo menos parcialmente, la inclusión del nombre de Sender en el canon de la revista, cuyo perfil biobibliográfico se esboza en la sección sobre los colaboradores del número en el que se enmarca *Le nuvole non sono passate*:

Ramón J. Sender è uno dei maggiori scrittori spagnoli contemporanei. Aragonese di nascita, esordì come giornalista nella redazione del Sol e partecipò alla Guerra Civile. Esule dopo la vittoria di Franco, ha vissuto a lungo in Francia e nel Messico e risiede ora negli Stati Uniti, dove insegna letteratura spagnola all’Università del Nuovo Messico. La maggior parte dei suoi romanzi sono stati tradotti in inglese e in altre lingue; in italiano è uscito Cronaca all’alba (Longanesi, 1948) e sta per uscire Sette domeniche rosse presso Einaudi. Il racconto di Sender che pubblichiamo in questo numero è stato tradotto per noi da Francesco Tentori. (*Tempo presente*, 1957: 426)

6. ENTRE CLOUDS Y NUVOLE: ANÁLISIS DE LAS TRADUCCIONES

El texto de *The Clouds Did Not Pass*, a su vez base de la traducción italiana, se ciñe al desarrollo narrativo de *El verdugo afable* en su *princeps* en castellano de 1952 y únicamente comparte con *The Affable Hangman* el pasaje sobre la escena de Lucía en medio de la nieve que ya hemos comentado. Antes que nada, conviene poner en tela de juicio la falta de toda mención al personaje de Ramiro, que, en el plan narratológico, actuaba de asidero en la incrustación de las vivencias de Lucía en el material más diluido y articulado de la novela.

Por ejemplo, el siniestro canto de una lechuza se describe así en *El verdugo afable*:

Después Lucía oyó una lechuza. No sabía si había sido a la izquierda o a la derecha. Las lechuzas vivían en los cementerios y se pasaban las noches mirando las cruces

³⁰ Stonor Saunders (2000: 133) indica que la revista consiguió dinero mediante las Fundaciones Florence y Hoblitzelle, recipientes de la CIA para la subvención indirecta de las publicaciones vinculadas al Congreso.

³¹ Aznar Soler (1997) profundiza en el conocido artículo de Sender, contemporáneo a los hechos que nos ocupan aquí: “El puente imposible” (1954), aportación lúcida y disidente contra la política editorial de la revista.

³² Silone permaneció varios años en Suiza; Chiaromonte, tras combatir en el frente republicano en la Guerra Civil española, se fue a Nueva York. En lo que se refiere a su biografía, hace falta referirse al recién publicado volumen en la colección I Meridiani Mondadori, cf. Manica, 2021.

³³ Sobre *Tiempo presente* véanse también los estudios al cuidado de Fofi; Giacomini; Nonno, 2000 y el de Donno, 1978.

blancas. Tampoco dormían. Cuando trabajaba en casa de Ramiro en el Tomillar y regresaba al oscurecer a la aldea siempre oía en el camino una lechuza.
Terminó de lavar. (Sender, 1952b: 370)

En cambio, en *The Clouds Did Not Pass* el mismo episodio se reduce a:

Then Lucía heard an owl. She did not know if it was on the left or on the right. Owls lived in the cemeteries and spent the night gazing at the white crosses. They did not sleep, either.
She finished washing. (Sender, 1954b: 130)

Y en *Le nuvole non sono passate*:

Poi udì una civetta. Non sapeva se si trovasse alla sua destra o alla sua sinistra. Le civette vivevano nei cimiteri e passavano la notte fissando le croci bianche. Esse neppure dormivano.
Aveva finito di lavare. (Sender, 1957a: 383)³⁴

Como es obvio, tampoco en *El vado* aparecía Ramiro, si bien la entera escena queda más pormenorizada y con toques folclóricos y sobrenaturales que entroncan con las creencias del pueblo. Nótese también el uso del imperfecto en lugar del pretérito perfecto en 'terminar', coherente con la pátina fabulística de la primera versión del relato:

Lucía oyó cerca el canto breve y silbado de una lechuza. No sabía si había sido a la derecha o a la izquierda, pero quedaba vibrando en el aire. Las lechuzas vivían en los cementerios y se pasaban las noches mirando las cruces blancas. Tampoco dormían. Otra vez oyó el silbido repetido dos veces.
- Ahora - se dijo - ha sido detrás de mí.
La idea de una lechuza llegando del cementerio la inquietaba. Para tranquilizarse se dijo que quizás aquel búho no venía del cementerio de su pueblo, sino del otro. Su hermana había tenido siempre miedo a las lechuzas que se beben el aceite de las lámparas y miran a los campesinos que duermen en las eras.
Terminaba de lavar. (Sender, 1948: 20)

La supresión de Ramiro y de las de las deixis referidas a él parece una operación muy puntual y rápida en otros tantos pasajes y atestiguan, por parte del traductor, un tercer nivel de reelaboración textual con respecto a *El vado* y *El verdugo afable*:

Era seguro que habría nieve. Pero su hermana decía algo y ella no la oía. Estaba pensando que la camisa que lavaba era de Ramiro.
Lucía daba la espalda a un camino que conducía a la aldea del otro lado del río. (*El verdugo afable*: 366-367)

It was sure to snow.
Lucía's back was turned to a road leading to the village on the other side of the river.
(*The Clouds Did Not Pass*: 127)

³⁴ De aquí en adelante y para agilizar el análisis contrastivo entre las diferentes versiones del texto, pondremos entre paréntesis el título de cada obra con el correspondiente número de página. Solo cuando la fuente esté mencionada claramente se indican las páginas entre paréntesis. Nos basamos en la edición de 1948 de *El vado* (Sender, 1948); en la 1952 de *El verdugo afable* (Sender, 1952b); en la de 1954 de *The Clouds Did Not Pass* (Sender, 1954b); en la única publicación de *Le nuvole non sono passate* (Sender, 1957a) y en la reimpresión del texto londinense para *New Mexico Quarterly* (Sender, 1957b). En las citas se mantuvieron las comillas -simples y dobles- y las cursivas de cada original.

La neve era sicura.

Lucia voltava le spalle alla strada che conduceva al villaggio dell'altra riva. (*Le nuvole non sono passate*: 381)

Las luces de la aldea le parecían a Lucía luces de fiesta. Joaquina la hizo entrar en su propia casa para evitar el ir hasta el centro de la aldea donde estaban sus padres y donde vivía también Ramiro. Le quitó la ropa y cuando fue a ponerle otra seca ella se negó. (*El verdugo afable*: 372)

The lights of the village looked like festival lights to Lucía. To avoid going through the centre of the village where their parents lived, Joaquina took her home with her. She undressed her, but when Joaquina went to put dry clothes on her, Lucía refused. (*The Clouds Did Not Pass*: 131)

Le luci del paese sembravano luci festive a Lucia. Per non attraversare il centro, dove abitavano i loro genitori, Joaquina la portò a casa con sé. Lì la spogliò, ma quando volle rivestirla di panni asciutti, Lucia rifiutò. (*Le nuvole non sono passate*: 383)

-Antes debes tranquilizarte. Allí está Ramiro. ¿Qué dirá Ramiro si te ve así? [...]. Por el camino Lucía miraba con recelo las esquinas y hablaba de la aparición del día anterior. Al llegar a la puerta de los Delaput se resistió a entrar diciendo que su madre quería matarla. Ramiro, que las sintió llegar y había percibido que sucedía algo extraño, se encerró en su cuarto.

Lucía contemplaba el patio. (*El verdugo afable*: 373)

"You must calm down first" [...]. Along the way Lucía looked suspiciously at the corners and spoke of the apparition of the day before. When they reached her parents' door she resisted entering, saying that her mother wanted to kill her. Lucía looked at the patio. (*The Clouds Did Not Pass*: 132)

"Devi calmarti prima" [...]. Lungo la via, Lucia guardava con timore i cantoni e parlava dell'apparizione del giorno prima. Quando furono davanti alla porta dei genitori rifiutò di entrare, dicendo che sua madre voleva ucciderla. Una volta dentro, guardava il patio. (*Le nuvole non sono passate*: 385)

Al oscurecer la llevaron a su cuarto. Toda la noche estuvo gimiendo. Ramiro la escuchaba y tampoco pudo dormir. Joaquina se quedó levantada. (*El verdugo afable*: 374)

Lately they took her to her room. All night long she moaned. Joaquina stayed up. (*The Clouds Did Not Pass*: 132)

La portarono nella sua stanza. Si lamentò tutta la notte; Joaquina la vegliava. (*Le nuvole non sono passate*: 385)

Supone un reto para la traducción la trasposición de las palabras entrecortadas de las hermanas en el diálogo en el vado, emblema de la incomunicabilidad. Cuando Joaquina insta a Lucía a comer, porque ya pasó la hora, los fragmentos de sílabas reproducen los respectivos términos en cada idioma ("time for dinner" y "ora di pranzare"):

-Nos hemos dejado pasar la...

El viento se llevó el resto de la frase, pero se oyeron algunas sílabas hacia el final: ...lida, el...mida. (*El verdugo afable*: 368)

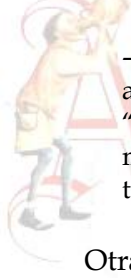
"It's past time for..."

The wind carried off the rest of the sentence, but some syllables toward the end were audible..."ime...for...ner". (*The Clouds Did Not Pass*: 129)

“È ora di...”

Il vento si portò via il resto della frase; non si udirono che sillabe staccate:
“...ra...di...are”. (*Le nuvole non sono passate*: 382)

Obsérvese que, en este caso, el texto en español resulta ambiguo en la fragmentación de las palabras; para desentrañar el sentido de las sílabas hace falta volver al texto de *El vado*, en el que se entiende que “lida, el...mida” no son solo palabras efectivas de Joaquina, sino intentos de decodificación de Lucía:



-Nos hemos dejado pasar ...el viento se llevó la mitad de la frase pero se oyeron algunas sílabas hacia el final: - lida... el mida ... [...]. No era seguro que hubiera dicho “lida” ni “mida”. Lucía miró a su hermana y cuando la vió [*sic!*] sacar de la canasta medio pan, abrirlo en dos mitades y mostrar algo amarillento -queso o quizá una tortilla o tal vez ambos- comprendió que le había dicho “la comida”. (*El vado*: 17-18)

Otra emisión de voz de Joaquina, esta vez totalmente indescifrable, lleva en la traducción inglesa una errata (la sustitución de la vocal final en “barte”), que Tentori copia en su versión:

-“A...barte...lagarento...quida”. (*El verdugo afable*: 370)

-A...barta...lagarento...quida. (*The Clouds Did Not Pass*: 129)

-“A...barta...lagarento...quida”. (*Le nuvole non sono passate*: 383)

Es reseñable la decisión de mantener en español, sea en el texto inglés que en el italiano (respectivamente 130 y 383), el habla “sin sentido” del río: “Arrasarás, arrasarás” (*El verdugo afable*: 370). Asimismo, se mantienen en el idioma originario, señaladas entre comillas en inglés y en cursiva en italiano “las pardinas” (*El verdugo afable*: 365) y se añade una breve didascalia que aclare su significado para el lector extranjero: “a small property with an old house in ruins” (*The Clouds Did Not Pass*: 127), “una piccola proprietà con una vecchia casa in rovina” (*Le nuvole non sono passate*: 380). En cambio, el mayormente conocido préstamo “patio” se conserva en inglés (132) y en italiano (385, en cursiva) sin necesidad de aportar explicaciones complementarias.

Otro punto de interés radica en el abuelo de Lucía, que “barrunta” (Mainer, 1989: 204) la pasión de la joven y que, a diferencia de *El vado* donde la profecía sobre las nubes es pronunciada por la suegra (12), es el depositario del proverbio, posiblemente por ser un personaje más destacado en la diégesis:

Lucía había oído decir a su abuelo que en invierno cuando las nubes de tormenta no pasaban la sierra y volvían sobre el pueblo era seguro que había nieve. (*El verdugo afable*: 366)

Lucía had heard her grandfather say that in winter, when the storm clouds did not pass the mountain range and turned back over the village, it was sure to snow. (*The Clouds Did Not Pass*: 127)

Lucia aveva udito il nonno dire che in inverno, quando le nuvole da temporale non passano la barriera dei monti e tornano sul paese, la neve è sicura. (*Le nuvole non sono passate*: 381)

Además, es el abuelo quien solía cantar a la pequeña Lucía un misterioso estribillo, que protagonizará una alucinación onírica de la joven tras el día en el vado.

El alcalde de Manila
lamperolina, lamperolana
tenía una hija moscarda
ju...ju. (*El verdugo afable*: 368)

"The mayor of Manilla
lamperolina, lamperolana,
had a daughter 'moscarda'
hoo, hoo". (*The Clouds Did Not Pass*: 128)

Il sindaco di Manila
lamperolina, lamperolana
aveva una figlia moscarda,
oh, oh! (*Le nuvole non sono passate*: 382)

Señalamos que Tentori enmienda, probablemente *sua sponte*, la errata en "Manilla", que aparece con doble consonante también en el texto de *New Mexico Quarterly* (20).

Si el último verso se amolda a las costumbres onomatopéyicas de cada idioma, el segundo ("lamperolina, lamperolana") preserva los elementos fónicamente provechosos para el estribillo, así como el tercero no traduce "moscarda" en aras del entramado semántico 'entomológico' del relato. En efecto, más adelante la "moscarda" es puesta en relación con los delatores del pueblo, llamados "*soplones* y *abispones* [*¡sic!*]" (*El verdugo afable*: 368), que la versión inglesa mantiene en cursiva y entre comillas con la habitual explicación "*soplones*" – puffs of wind – and "*avispones*" (*The Clouds Did Not Pass*: 128) y que la italiana traduce como "*soffioni e vesponi*" (*Le nuvole non sono passate*: 382), quizás debido a la mayor confluencia fónica y léxica entre italiano y español. Asimismo, "moscarda" reaparece en las palabras que el río sugiere a Lucía, como posibilidad de identificación en el insecto y, en consecuencia, estigma de su culpabilidad:

Al chocar el agua con un grupo de piedras que emergía del centro del lecho del río, decía: *mosca...mosca...* y aguzando el oído Lucía oía: *moscarda*. (*El verdugo afable*: 369)

The water, lapping against a heap of rocks jutting out of the middle of the river, said: "*Mosca...mosca...*" and listening closely she thought she heard "*moscarda*". (*The Clouds Did Not Pass*: 129)

L'acqua, urtando contro le rocce che emergevano in mezzo al fiume, diceva: "*Mosca...mosca*" e ascoltando meglio le parve di udire "*Moscarda*". (*Le nuvole non sono passate*: 382)

Según auspiciaba Salguero Rodríguez (1994: 275), y como ya adelantamos, efectivamente las traducciones pulen el cacofónico polisíndeton que acompaña el monólogo interior de Lucía acerca de la envidia y de los celos al ver los signos de pasión que su amado había dejado sobre el cuerpo de su hermana. Es este el momento en el que Joaquina durmiente revela el escondite:

Recordaba Lucía: "Fue muy fácil. Una noche vino mi hermana a dormir a mi cuarto y mientras se desnudaba le vi en el cuello y en los pechos las huellas violadas que le dejaba su marido. Aquellas huellas me pertenecían a mí y no a ella. Ella me las robaba y después venía a mi cuarto a que las viera. Y ella dormía y hablaba entre dientes; dormida y decía: está en el horno. Está escondido en el horno". (*El verdugo afable*: 365)

Lucía was remembering: "It was very easy. My sister came to sleep in my room one night and as she undressed I saw the violet coloured marks that her husband had

left on her neck, on her breasts. Those marks belonged to me, not to her. She had stolen them from me, and then came to my room so I would see them. And she slept, muttering in her sleep: 'In the oven. He's in the oven'''. (*The Clouds Did Not Pass*: 126)

Lucia ricordava: "È stato facile. Una notte mia sorella venne a dormire nella mia stanza e mentre si spogliava vidi i segni viola che suo marito le aveva lasciati sulla gola e sul seno. Quei segni appartenevano a me, non a lei. Me li aveva rubati e poi era venuta nella mia stanza perché li vedessi. Dormiva, mormorando nel sonno: 'Nel forno, è nascosto nel forno'''. (*Le nuvole non sono passate*: 380)³⁵

Salguero Rodríguez (1994: 264, 273) nos informa de que, poco antes de la redacción de *El vado*, Sender había estado trabajando para la Metro-Goldwyn-Mayer, aunque no quisiera que su papel como colaborador se expusiera en pantalla, y de esta "insistencia pelicular" queda rastro no solo en los ademanes de Lucía que el estudioso detecta; a saber, el acto de enseñar las manos como culpables del homicidio, sino también en las traducciones. Ambos textos introducen en el bosquejo del color del agua al atardecer una marca lírica que actúa casi de acotación cinematográfica:

El campo era de color gris plomizo menos el agua que brillaba. (*El verdugo afable*: 370)

The countryside was a leaden gray except for the water which shone as if it had light underneath. (*The Clouds Did Not Pass*: 30)

La campagna era di un grigio piombo; solo l'acqua brillava come se avesse dentro una fiamma. (*Le nuvole non sono passate*: 383)

De forma parecida, cuando Lucía contempla su rostro en el agua del río, ese "Era duro y blanco como el de una máscara de yeso" (*El verdugo afable*: 367), imagen que se reemplaza por la de una estatua, más plástica, inmediata y perspicua. Es así como el rostro de la muchacha se describe: "It was white and hard like a statue's" (*The Clouds Did Not Pass*: 128) y "Era bianco e morto come quello di una statua" (*Le nuvole non sono passate*: 381).

Nos cumple ahora sondear la peculiaridad de la traducción italiana que, acaso por cuestiones de economía editorial con respecto al espacio que le correspondía en *Tempo presente*, presenta leves cambios y está desprovista de algunos pormenores en los párrafos finales de la historia, a pesar del escrupuloso cuidado de Tentori en las otras secciones³⁶. Nos referimos a la secuencia que aborda el sueño de Lucía, casi un *pastiche* de iconografías surrealistas, tras la vuelta a la casa familiar. Este trance onírico representa la cumbre del extravío psíquico de la joven y conforma un retablo que trasciende el deslinde convencional entre pecado y expiación, entre amor y odio y entre vida y muerte, sugiriendo que en otros mundos y en otros lugares esas oposiciones sean compatibles (Pini, 2012: 72-73).

Lucía se ve en el vado de un río que ya no lleva agua y se encuentra delante de un "forado" (*El vado*: 30), voz aragonesa cambiada por "agujero" en *El verdugo afable* (374), cuya fuerza succionadora aspira piedras, hierbas, incluso un "perro muerto, arrastrándose sobre el suelo. El perro estaba tan seco como las plantas y las piedras y era el que había matado Ramiro

³⁵ Pini (2012: 73) entrevé en esta escena un potencial indicio de la locura de Lucía y, posiblemente, de que hubiese sido Joaquina la verdadera responsable de la delación. Las palabras que profiere en el sueño podrían ser las mismas que los verdugos le habían arrancado por medio de la tortura.

³⁶ Incluso la división en párrafos, quizá por las mismas razones editoriales, no recalca el texto continuo, de página completa, del original, sin que por eso quede afectada la inteligibilidad del relato. Tentori reparte muy inteligentemente el texto en cinco párrafos que se ciñen a otros tantos núcleos temáticos y temporales: el incipit, la llegada al vado de Joaquina, el estribillo del abuelo y las reflexiones que desencadena en Lucía, la vuelta a casa y el desenlace en el día de la nevada.

en el Tomillar” (*El verdugo afable*: 374) y que, al final, acaba tragándose incluso a ella misma. El texto inglés omite, como es habitual, la referencia al episodio de Ramiro. Aun así, Tentori suprime algunos segmentos textuales que no debió de considerar esenciales para entender el desenlace. De ahí que quite la coordinada adversativa sobre la inquietud de Lucía mirando el agujero:

Veía Lucía un agujero no mayor que los que suelen hacer los ratones, pero Lucía lo miraba con una atención inquieta. El agujero succionaba el aire con tanta fuerza que atraía las piedras pequeñas y se las tragaba. (*El verdugo afable*: 374)

Lucía saw a hole no bigger than a mouse-hole, but she stared at it uneasily. The hole was sucking the air with such force that it attracted small stones and swallowed them up. (*The Clouds Did Not Pass*: 132)

Lucia vide un buco grande quanto il foro della tana d’un topo. Il buco aspirava l’aria con tanta forza da attrarre e inghiottire piccole pietre e arbusti. (*Le nuvole non sono passate*: 385)

El perro muerto “arrastrándose por el suelo [...] estaba tan seco como las plantas y las piedras” (*El verdugo afable*: 374) o bien “being dragged along the ground [...] was dry as the plants and the stones” (*The Clouds Did Not Pass*: 132); sin embargo, la traducción italiana tacha el pasaje en el que se equipara la condición reseca del animal muerto con los otros elementos –“Era un cane morto, che veniva trascinato” (*Le nuvole non sono passate*: 385)– y que en las otras versiones modula una *gradatio* (objeto inanimado, ser inanimado y animal) cuyo último eslabón será el ser humano; es decir la misma Lucía.

La última escena es la única que queda intacta también en *The Affable Hangman* y que constituye el *punctum* del relato. En ella, auténtico logro del autor, el lirismo que mana del contraste entre el cuerpo desnudo de Lucía en el medio de la plaza nevada y el cielo plomizo, cubierto de las nubes que *non sono passate* y que, acorde a la profecía, han hecho nevar, se hilvana alrededor de una antítesis cromática y de una sinestesia térmica: la blancura tanto de la nieve helada como de su cuerpo “de cera caliente” (*El verdugo afable*: 374)³⁷. Tentori entrega la connotación de su cielo al adjetivo *spento*, literalmente ‘apagado’, que bien encaja en el sistema sémico de la figura retórica que contrapone un elemento abrasador con otro ya extinguido, recuerdo de aquella “fiamma” (*Le nuvole non sono passate*: 383) que antes brillaba en el agua.

En medio de la nieve su desnudez bajo el cielo hosco tenía una blancura de cera caliente. (*El verdugo afable*: 374)

Amidst the snow her nudity had the whiteness of warm wax under the gloomy sky. (*The Clouds Did Not Pass*: 132)

In mezzo alla neve, sotto il cielo spento, la sua nudità aveva la bellezza della cera calda. (*Le nuvole non sono passate*: 385)

Asimismo, Tentori descodifica la metáfora del algodón que corona las gárgolas de los aleros y los escudos

Había gárgolas torcidas en los aleros y escudos de piedra heráldica coronados de algodón. (*El verdugo afable*: 375)

³⁷ En *El vado*, la desnudez de Lucía bajo el cielo gris “tenía un raro prestigio” (33), expresión que Salguero Rodríguez (1994: 274) considera menos lograda que la de la cera caliente, más acorde también a la faceta pictórica de Sender.

There were twisted gargoyles on the eaves of the houses, and coats of arms of herladic stone crowned with cotton. (*The Clouds Did Not Pass*: 132-133)

Le grondaie, i camini, gli scudi di pietra delle case erano ammantati di bianco. (*Le nuvole non sono passate*: 385)

En este último pasaje Tentori no menciona las gárgolas, que en el arte gótico suelen representar a figuras de animales monstruosos o demoníacos, congruentes con el ensueño del Lucía, y cuyo nombre procede del ruido producido por el agua que ‘gorgotea’ al evacuar a través de ellas. En efecto, en *El vado* (32) se les otorga una descripción detallada: de ellas sale el agua que habla con Lucía y que la protagonista ya logra entender:

Eran gárgolas en forma de quimeras, por cuya boca torcida salía el agua hablando. Como en el río, Lucía entendía ese lenguaje y acomodaba al ritmo de la frase sus pasos de dalladora: «Moscarda, tú hablarás ... tú hablarás ... y no lo dirás nunca, nunca, nunca...»

El cuento acaba con la mirada plural de un coro: las caras de los aldeanos que se santiguan detrás de las ventanas mientras contemplan, inermes, el remate trágico y sublime de la historia de Lucía. Los campesinos de *El verdugo afable* “se santiguaban” (375); los de *The Clouds Did Not Pass* “crossed themselves” (133); en cambio, en la última línea de la traducción de Tentori leemos: “Dietro le finestre i paesani guardavano, non osando intervenire” (385). La ausencia del signo religioso diluye, por lo menos parcialmente, la atmósfera cargada de solemnidad de esta austera liturgia paisana.

El trabajo de Tentori es, en todo caso, de inestimable importancia y de elevada calidad. Por medio de su labor traductora, un cuento destinado al olvido pudo llegar a los lectores italianos y quedar en los recovecos de *Tempo presente* durante varios años, sin dejar de abrumarnos con su encanto.

7. A MODO DE COLOFÓN

Se pregunta Tentori (1992: 2) en un artículo sobre el ruido de las palabras que hay que preservar a la hora de disponerse a traducir, sin traicionar, a los autores extranjeros:

Ma si scelgono davvero i testi che ci si appresta a tradurre? Li abbiamo evocati noi, o ne siamo stati chiamati e attirati? Quanto in altri è sembrato ci aspettasse e ci provocasse all’assimilazione o al confronto, era già in noi -l’abbiamo creduto talvolta- o aveva in sé il potere di suscitare in noi il desiderio, il bisogno di farlo nostro, di prestargli la nostra voce, la nostra cadenza, che è interiore più e prima che sia resa udibile e visibile sulla pagina? [...] Esiste dunque, è esistito un Tentori-Machado, un Tentori-Jiménez, un Tentori-Cernuda?

Podemos atrevernos a afirmar que ciertamente ha existido un Tentori-Sender, además de una Hall-Sender. Las refundiciones, reescrituras, reelaboraciones y traducciones han plasmado cada vez un relato independiente e híbrido, reconfigurado según su entorno de llegada y, al mismo tiempo, interconectado con sus otras versiones. Al fin y al cabo, las ‘nubes que no pasan’ fueron un referente capaz de ejercer una asombrosa fuerza de atracción y de pasar, esta vez sí, toda frontera lingüística y geográfica.

Bibliografía

- ADAM, Carole (1960) "The Re-use of Identical Plot Material in Some of the Novels of Ramón Sender", *Hispania* XLIII.3, pp. 347-352.
- ALTED, Alicia y Lucienne DOMERGUE, eds. (2003) *El exilio republicano español en Toulouse, 1939-1999*, Madrid, UNED.
- AZNAR SOLER, Manuel (1997) "«El puente imposible»: el lugar de Sender en la polémica sobre el exilio español de 1939" en J.C. Ara Torralba, F. Gil Encabo, eds., *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender (Huesca, 3-7 de abril de 1995)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. 279-294.
- CAMPILLO GALMÉS, Javier (2020) "La imprenta resiliente: edición del exilio en Toulouse de 1945 a 1960", *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles* 22, pp. 195-203.
- CAPPELLI, Federica, ed. (2008) *Una farfalla sull'orlo dell'abisso. Racconti dall'esilio repubblicano spagnolo*, Pisa, ETS.
- DOHERTY, Megan (2011) "A 'Guardian to Literature and Its Cousins'. The Early Politics of the PEN Club", *Nederlandse Letterkunde* 16.3, pp. 132-151.
- DONNO, Antonio (1978) *La cultura americana nelle riviste italiane del Dopoguerra: "Tempo presente" (1956-1968)*, Lecce, Milella.
- DUEÑAS, José Domingo (2001) prólogo a R.J. Sender, *El vado*, Diputación de Zaragoza, Imprenta Provincial de Zaragoza, pp. 7-29.
- (2020) "Las letras occidentales en el marco de la Guerra Fría y el mcarthismo: el caso de Ramón J. Sender" en M. Rossi, ed., *La lingua transispanica del trauma. Violenza di Stato e narrazione tra Spagna e America Latina*, Padua, Cleup, pp. 155-187.
- ESPADAS, Elizabeth (2002) *A lo largo de una escritura. Ramón J. Sender: guía bibliográfica*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- ESTEVE JUÁREZ, Luis Antonio (2005) "Un tanto al margen. La narrativa breve de Ramón J. Sender". *Quimera: Revista de literatura* 252, pp. 42-46.
- FOFI, Goffredo; Vittorio GIACOPINI y Monica NONNO, eds., (2000) *Nicola Chiaromonte, Ignazio Silone. L'eredità di "Tempo presente"*, Roma, Fahrenheit 451.
- GLONDYS, Olga (2012) *La guerra fría cultural y el exilio republicano español*, Madrid, CSIC.
- IGLESIAS, Miguel A. (2003) "El segundo P.E.N. Club madrileño, una sociedad de intelectuales de derechas en la crisis de los treinta", *RILCE. Revista de Filología Hispánica* 19.1, pp. 87-108.
- JANNELLO, Karina (2021) "La guerra fría cultural en sus revistas. Programa para una cartografía", *Universum* XXXVI.1, pp. 131-151.
- KING, Charles (1976a) "Ramón J. Sender's Literary Evolution Re-examined" en C.L. Nelson, ed., *Studies in Language and Literature: Proceedings of the 23rd Mountain Interstate Foreign Language Conference*, Richmond, Eastern Kentucky University, pp. 289-293.
- (1976b) *Ramón J. Sender: An Annotated Bibliography, 1928-1974*, Metuchen, The Scarecrow Press.

- LARRAZ, Fernando (2020) "La Novela Española de Toulouse (1947-1948). Un catálogo de literatura antifascista", *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine. De 1808 au temps présent*, 25, <https://doi.org/10.4000/ccec.10880> (26 de mayo de 2023).
- LEKPA, Jean Bernard (2001) "Los principios estéticos de la narrativa de Ramón J. Sender (1930-1982)" en J.D. Dueñas, ed., *Sender y su tiempo, crónica de un siglo: actas del II Congreso sobre Ramón J. Sender: Huesca, 27-31 de marzo de 2001*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. 461-476.
- MAINER, José-Carlos (1989) "Noticia de una novela desconocida de Ramón J. Sender: El vado (1948)" en J.-C. Mainer, ed., *Letras aragonesas (siglos XIX y XX)*, Zaragoza, Oroel, pp. 193-208.
- MANICA, Raffaele, ed. (2021) *Nicola Chiaromonte. Lo spettatore critico. Politica, filosofia, letteratura*, Milano, I Meridiani Mondadori.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2014) "Marruecos en Sender", *Alazet. Revista de filología* 26; *Boletín Senderiano* 23, pp. 289-295.
- (2021) "La guerra sin nombre" prólogo a R.J. Sender, *Réquiem por un campesino español*, Barcelona, Destino, pp. 5-16.
- MEREGALLI, Franco (1985) "Sender en la literatura de su tiempo", *Revista de literatura* 94, pp. 151-163.
- MOGA ROMERO, Vicente (2006) "El imaginario de papel, el papel del imaginario. Un trampantojo oriental" en J.A. González-Alcantud, ed., *El orientalismo desde el Sur*, Barcelona, Anthropos, pp. 97-146.
- MONTIEL RAYO, Francisca (2016) "Semblanza de Antonio Fernández Escobés (¿-1949)", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanas (siglos XIX-XXI) - EDI-RED*, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxd2z9> (6 de mayo de 2023).
- PANIZZA, Cesare (2011) "Percorsi dell'anticomunismo democratico: Nicola Chiaromonte e il tempo della malafede", *Storia e problemi contemporanei* 57.2, pp. 55-72.
- PEÑUELAS, Marcelino C. (1970) *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, Magisterio Español.
- PINI, Donatella (1990) "La degradación de Sender, un montaje", *Alazet. Revista de filología* 2, pp. 145-149.
- (1994) *Ramón José Sender tra la guerra e l'esilio*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- (2012) "Desconfiar del personaje, escuchar el texto. Leyendo 'El vado' de Sender", *Ubi Sunt?*, 27, pp. 70-74.
- (2017) "La reescritura tentacular de Ramón J. Sender: *El verdugo afable*" en G. Bizzarri, J.M. Cuartas Restrepo, D. Pini, A. Vélez Posada, eds., *Reescritura, ¿lógicas de repetición?*, Medellín, EAFIT, pp. 34-64.
- RESSOT, Jean-Pierre (2003) *Apología de lo monstruoso. Una lectura de la obra de Ramón J. Sender*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- RISCO, Antonio (1976) "Las revistas culturales y literarias de los exiliados españoles en Francia" en J.L. Abellán, ed., *El exilio español de 1939*, III, Madrid, Taurus, pp. 93-150.

- SALGUERO RODRÍGUEZ, José María (1994) "Más reelaboraciones en *El verdugo afable* y el libro olvidado de Ramón J. Sender: *El vado*", *Alazet. Revista de filología* 6; *Boletín Senderiano* 4, pp. 162-275.
- SENDER, Ramón J. (1948) "El vado", *La Novela Española*, Toulouse, II, 8.
- (1949) "Faustian Germany and Thomas Mann", trad. anónima, *New Mexico Quarterly* XIX, 2, pp. 193-206.
- (1950a) "Freedom and Constraint in André Gide", trad. anónima, *New Mexico Quarterly* XX, 4, pp. 405-419.
- (1950b) "The House of Lot", trad. anónima, *New Mexico Quarterly* XX.1, pp. 27-40.
- (1952a) "Manuel De Falla and His Essential City", trad. anónima, *New Mexico Quarterly* XXII.2, pp. 131-141.
- (1952b) *El verdugo afable*, Santiago de Chile, Nascimento.
- (1954a) *The Affable Hangman*, trad. de F. Hall, Londres, Johnatan Cape.
- (1954b) "The Clouds Did Not Pass", trad. anónima, en P. Tabori, ed., *The Pen in Exile*, I, Londres, International P.E.N. Club Centre for Writers in Exile, pp. 126-133.
- (1957a) "Le nuvole non sono passate", trad. de F. Tentori, *Tempo presente* 5, mayo, pp. 380-385.
- (1957b) "The Clouds Did Not Pass", trad. anónima, *New Mexico Quarterly* XXVII.1, pp. 17-26.
- (1960a) "Posthumous Baroja", trad. anónima, *New Mexico Quarterly* XXX.1, pp. 6-10.
- (1960b) "Delgadina", trad. de M. Manley, *New Mexico Quarterly* XXX.3, pp. 226-261.
- (1963a) "The Wind", trad. de E. Randall, *New Mexico Quarterly* XXXIII.2, pp. 185-212.
- (1963b) *The Affable Hangman*, trad. de F. Hall, Nueva York, Las Américas.
- (1964) *The Affable Hangman*, trad. de F. Hall, Londres, Alvin Redman.
- (1967) *Tres novelas teresianas*, Barcelona, Destino.
- (2001) *El vado*, ed. de J.D. Dueñas, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza Colección Baltasar Gracián.
- (2010a) *Réquiem por un campesino español*, ed. de A.A. Gómez Yebra, Barcelona, Austral.
- (2010b) *Réquiem pour un paysan espagnol & Le gué*, trad. de J.-P. Ressay, París, Attila.
- SILONE, Ignazio (1968) "Commiato", *Tempo presente* 11, 2 diciembre, p. 2.
- SPACCASASSI, Ambra, ed. (2016) *Fondo Francesco Tentori Montalto. Inventario*, Florencia, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" Gabinetto G.P. Vieusseux, https://www.vieusseux.it/inventari/Tentori_Montalto.pdf (13 de mayo de 2023).
- STONOR SAUNDERS, Frances (2000) *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*, Nueva York, The New Press.
- TABORI, Paul (1954) "The Making of a Book" introducción a P. Tabori, ed., *The Pen in Exile*, Londres, International P.E.N. Club Centre for Writers in Exile, pp. 7-8.
- (1972) *The Anatomy of Exile. A Semantic and Historical Study*, Londres, Harrap.

- TENTORI, Francesco (1956) "Una lettera dal deserto del Nuovo Messico. Ramón Sender lo scrittore di «Cronaca dell'alba»", *La Fiera Letteraria*, 30 de diciembre, p. 6.
- (1964) *Nulla è reale*, Firenze, Vallecchi.
- (1974) "Nuovo Messico. Diario e ricordo (1956-1974)", *L'albero* 52, pp. 129-137.
- (1992) "C'è un "rumore nelle parole" da preservare quando si volgono in italiano i versi degli autori stranieri - Per tradurre e non tradire la poesia", *Il giornale*, 5 de abril, p. 2.
- TRIPPETT, Anthony (1995) "El desafío del párroco aldeano de Sender: Otra mirada a *Réquiem por un campesino español*", *Gramma y cal: Revista insular de filología* 1, pp. 223-236.
- UNIVERSITY OF NEW MEXICO PRESS (1957) "Front Matter", *New Mexico Quarterly* XXVII.1, pp. 1-4.
- VIVED MAIRAL, Jesús (1992) "La vida de Ramón J. Sender al hilo de su obra", *Alazet. Revista de filología* 4, pp. 231-270.
- (2002) *Ramón J. Sender. Biografía*, Madrid, Páginas de Espuma.
- WILFORD, Rick A. (1979) "The PEN Club, 1930-50", *Journal of Contemporary History* 14.1, pp. 99-116.



Las imágenes dinámicas de Roma y de Diocleciano en *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega

XIAOZHOU ZHOU
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

Este artículo analiza el funcionamiento de Roma y del personaje de Diocleciano como imágenes dinámicas en *Lo fingido verdadero*. La consideración de la ciudad y del personaje varía constantemente según las perspectivas y los diferentes niveles ficcionales, dentro de una estructura dramática muy compleja. Este hecho se relaciona con la interpretación del martirio de san Ginés por parte de los diferentes espectadores – los que se sitúan dentro de la comedia y el público general del corral – y con la percepción de la obra dentro de un género determinado.

Palabras clave: metateatro, niveles ficcionales, comedia hagiográfica, martirio.

Abstract

This article analyzes the functions of Rome and of the character of Diocletian as dynamic images in *Lo fingido verdadero*. The impressions of the city and the character vary constantly according to the perspectives and the different fictional levels, within a very complex dramatic structure. This fact is related to the interpretation of the martyrdom of Saint Genesius by the different spectators – those who are situated within the comedy and the public of the corral – and to the perception of the play within a particular genre.

Keywords: metatheater, fictional levels, hagiographic drama, martyrdom.



Lo fingido verdadero ha experimentado una clara revalorización dentro del corpus de Lope de Vega en los últimos cincuenta años. Como indica Luigi Giuliani (2017: 737), no es una de las comedias destacadas por Lope en el *Prólogo dialogístico* de la *Parte XVI*, en la que se publicó por primera vez la comedia (*Viuda de Alonso Martín*, 1621), y a la obra apenas se le prestó atención hasta bien entrado el siglo XX, cuando su complejidad metateatral ha despertado el interés de crítica y público y la ha convertido en la comedia hagiográfica de Lope más reconocida. Incluso alguien como David Castillejo (1984: 73) ha indicado que “este drama es la obra cumbre, el *Hamlet* de Lope [...]. Acaso sea su obra más importante”. A continuación exponemos las principales orientaciones que ha seguido la crítica en el estudio de la obra en los últimos años. Partimos, para ello, del guion determinado recientemente por Javier Rubiera¹, aunque con algunas variantes:

¹ “1) los estudiosos que prestan especial atención a la cuestión de la metateatralidad y los niveles de ficción en la obra; 2) los que tratan de entender los principios constructivos de la comedia en su conjunto y como obra hagiográfica; 3) los que se dedican a alguno de sus aspectos compositivos, siempre difícilmente separables de los problemas de la ficcionalidad y de la consideración del mundo como un escenario; 4) aquellos otros que la ponen en comparación con obras dramáticas que la han tenido como fuente o presentan fuertes analogías con ella; 5) los que consideran aspectos de estética y de teoría vinculados a la doctrina del *Arte nuevo de hacer comedias*, escrita por el mismo tiempo que el drama” (Rubiera, 2022:109).



1. Taxonomía de la obra (hibridez genérica).
2. Metateatralidad, tanto en el plano religioso como en el técnico (y a partir de la obra, reflexiones sobre el componente metateatral del *Arte nuevo*).
3. Representación teatral, interacción con el público y naturaleza del escenario teatral (y, a partir de la interpretación de la obra, interpretaciones del *Arte nuevo* desde la perspectiva de la representación).
4. Fuentes de la obra.
5. Análisis de los personajes.

Como ha mostrado Rubiera (2022), actualmente la gran mayoría de las investigaciones se han centrado en los puntos 2) y 3), que además están íntimamente relacionados, pues ambos se constituyen como vehículos para reflexionar sobre la naturaleza del teatro². Como ya notó el mismo estudioso en un trabajo anterior, “esta focalización en la cuestión metateatral ha provocado que otros aspectos muy relevantes no hayan recibido la merecida atención” (Rubiera, 2016:187). No obstante, todavía hoy nos encontramos características vinculadas a la teatralidad que no han sido estudiadas en profundidad: una de ellas es la creación de una imagen dinámica de la ciudad de Roma y de Diocleciano, que, como veremos, se muestran en un interesante juego de perspectivas gracias precisamente al componente metateatral. Victor Dixon (1991: 61) mencionó la transformación de Diocleciano a lo largo de la obra, pero no analizó su desarrollo. En mi opinión, resulta una faceta interesante para comprender mejor las reflexiones de Lope sobre el mundo del teatro, la construcción compleja de personajes mediante la implicación del público y la representación de la ciudad de Roma dentro de las comedias del Fénix.

1. LA METATEATRALIDAD COMO MARCO

Las investigaciones sobre metateatralidad realizadas sobre *Lo fingido verdadero* en los últimos 50 años se han centrado principalmente en dos aspectos: uno es el del *theatrum mundi* y el otro es de la estructura del teatro dentro del teatro. Son dos conceptos ampliamente conectados, que a menudo aparecen ligados dentro del mundo dramático. Como es sabido, el *theatrum mundi* tuvo un especial desarrollo durante el Barroco, y se expresó de diferentes formas. Su auge durante el siglo XVII en la literatura occidental no puede entenderse sin la influencia de las diferentes formas del pensamiento cristiano, que a partir de la alegoría platónica de la caverna desarrollaron metafóricamente la relación entre Dios y la humanidad, si bien algunas desde perspectivas más deterministas que otras. Ya hace casi medio siglo, Susan L. Fischer abordó la presencia del tópico en *Lo fingido verdadero*, y sugirió que “while *Lo fingido verdadero* is in part a dramatization of the medieval legacy of the Baroque age, it is also a representation of an anthropocentric concept of life in that age, with its peculiar psychological and ethical responses” (Fischer, 1976: 157). Asimismo, en su artículo también hizo hincapié en las implicaciones del concepto de representación, explicando que “not only has merged with reality but it has also illuminated the path toward reality, toward spiritual truth” (1976: 165).

El concepto de teatro dentro del teatro tiene, por su parte, una vertiente más práctica, de modo que no se detiene en desarrollar una idea filosófica sobre el mundo sino que se centra fundamentalmente en una reflexión sobre el propio hecho teatral. Carmen Hernández Valcárcel (1988:83), a propósito de la noción en el teatro de Lope, indica que se trata de una “valoración de la invención sobre la imitación de modelos, verosimilitud por encima de las reglas, y en definitiva, primacía de lo natural sobre lo artístico”. Por su parte, Elvezio Canonica

² En cuanto al punto 2), la bibliografía es numerosísima. Más allá de los trabajos citados a lo largo de este artículo, merece la pena el artículo de Simerka (2005), que ofrece una perspectiva comparada de la metateatralidad en *Lo fingido verdadero* y en *Le véritable Saint Genest* de Jean Rotrou, una comedia sobre el mismo santo. En cuanto al punto 3), véanse los trabajos de Pascua Mejía (2004), González Román (2009), Aszyk (2016) y Cattaneo (2008, 2010, 2011).

(2005: 132) sostiene que el teatro dentro del teatro duplica “la credibilidad de la ficción dramática”. Recientemente, Paul M. Johnson (2020) ha estudiado también las implicaciones de la comedia en la reflexión sobre la capacidad para representar emociones dentro del tablado en un momento de transformación de la profesión actoral. Y es que, como indica Guillermo Serés (2011: 110), en *Lo fingido verdadero* “Lope parece concretar, más que en ninguna de las precedentes, la equivalencia entre la vida y el teatro”.

A través de las aproximaciones anteriores, observamos que un elemento crucial al hablar de la metateatralidad es la imitación de la realidad. En *Lo fingido verdadero*, la reflexión sobre la imitación no solo se sitúa en la trama, sino también en la representación de los personajes y escenarios. En este sentido, en las siguientes páginas se analizará cómo Lope retrata las imágenes de Roma y de Diocleciano.

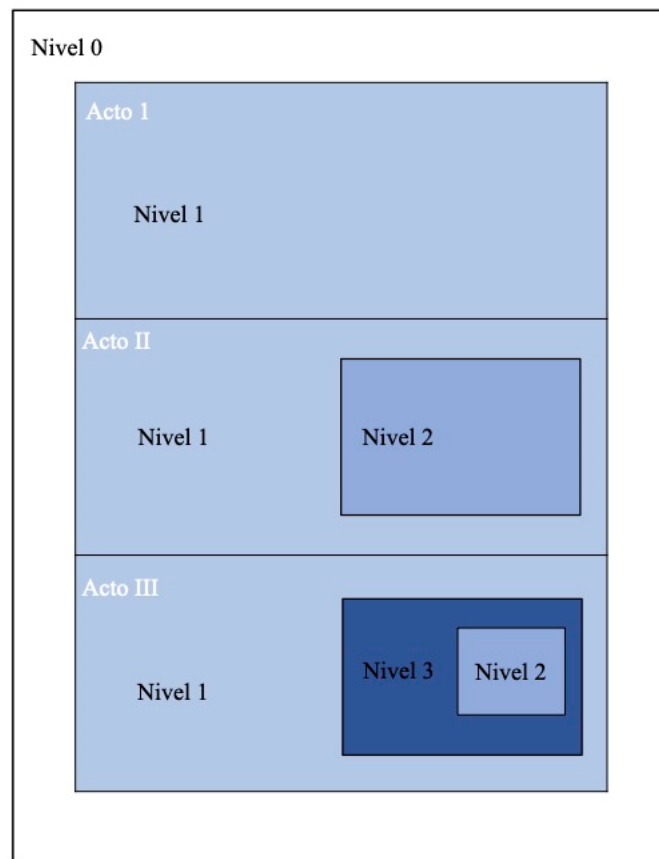
2. LA COMPLEJA ARQUITECTURA DE LA COMEDIA

Lo fingido verdadero no es el único drama historial hagiográfico de ambientación romana dentro del corpus de Lope de Vega. Ahora bien, en las otras cuatro obras de autoría fiable que pertenecen al mismo género —*El cardenal de Belén y vida de San Jerónimo*, *San Nicolás de Tolentino*, *San Segundo* y *Serafín humano*— la presencia de Roma es minoritaria³. Quizá la pieza más destacable en este sentido es *El cardenal de Belén*, donde, según ha analizado Dominique Reyre (2006: 873), la ciudad —que solo aparece al principio del segundo acto— adquiere la cualidad de un “desierto simbólico”. En el caso de *Lo fingido verdadero* el peso de Roma es muy diferente, pues Roma es el escenario principal de casi toda la obra. Solo el inicio se desarrolla en Mesopotamia, en la campaña de Aurelio Caro contra los persas. Precisamente en esta primera escena varios soldados, entre los que figura Diocleciano, se quejan de que la citada campaña provoca el alejamiento del emperador de la capital del Imperio, administrada de manera muy deficiente por Carino, hijo de Aurelio Caro. Tal y como ha notado Maria Grazia Profeti, esta es una escena que resulta fundamental en la construcción de una ambientación que remita a la antigüedad romana:

La noble materia de la Antigüedad clásica ahora constituye el fondo del triunfo de la santidad, precedida —en la dedicatoria a Tirso— por las citas de Ovidio, Horacio, Séneca, san Jerónimo y Marcial, opuestos a “Edipos y Tiestes”. Y las citas se repiten en el texto, pintando un mundo romano en decadencia, con un emperador empeñado en una campaña en Mesopotamia, para “rendir los Persas” mientras su hijo “Está hecho un Nerón de vituperios, / y un sátiro en la bodas de Hipodamia”. Cuatro soldados hablan entre sí, con citas de Júpiter, el Olimpo, Alejandro Magno, Semíramis, Alcides; no faltan vaticinios acerca de uno de los presentes, que se llama Diocleciano, y que por lo menos una parte del público identificaría como futuro emperador; el emperador en funciones morirá en el escenario, quemado por un rayo, mientras siguen las referencias a Júpiter, Hércules, Augusto, puro decorado verbal. (Profeti, 2017: 405)

Todo el resto de la obra se desarrolla en la ciudad del Tíber, que Lope retrata de una forma particular dentro de su dramaturgia. Junto con la figura del emperador Diocleciano, el dramaturgo no utiliza la Roma imperial como si fuera un telón de fondo estático, sino como un elemento de importancia a la hora de interpretar la comedia. La dinámica de las imágenes romanas no es arbitraria sino que se basa en la compleja estructura de la comedia. Tomando como punto de partida las consideraciones de María del Pilar Palomo (1987), quien analiza los diferentes niveles de público y representación, desarrollamos a continuación un esquema sobre la arquitectura dramática de *Lo fingido verdadero*:

³ Sobre la presencia de Roma y, en general, de Italia, en el teatro de Lope de Vega, véase Piqueras Flores (2020).



En este gráfico, el nivel 0 es el público del corral de comedias de la contemporaneidad de Lope, aunque este resulta extensible a cualquiera que asista a una representación de *Lo fingido verdadero*. El nivel 1 lo conforman Diocleciano y su séquito, el nivel 2 la compañía de Ginés y el nivel 3, que solo se aparece en el Acto III, lo constituyen los ángeles. Con este gráfico, vemos con bastante claridad cómo el concepto del teatro dentro del teatro funciona dentro de la obra. Estructuralmente, en dicho gráfico cada nivel actúa como espectador de su nivel adyacente. Anthony Johns Grubbs ha subrayado dentro de la obra de Lope “the desire to please the audience” (Grubbs, 2006: 354), y ciertamente el público era una parte fundamental dentro del engranaje del teatro de corral, dada su faceta de espectáculo comercial. Ahora bien, en *Lo fingido verdadero* el concepto de espectador está multiplicado, pues incluye no solo al público general – que está tras la cuarta pared – sino también a todos los distintos niveles de espectadores dentro del entramado metateatral. En consecuencia, el espectador del nivel 0 debe poner cada vez más atención dentro de la compleja fórmula ideada por Lope para la comedia.

La manera en la que el Fénix maneja el problema del espectador resulta extraordinaria dentro de las coordenadas de la primera comedia nueva. En lo que concierne a las imágenes de Roma y de Diocleciano, el Fénix hace que estas se transformen según el nivel adyacente del espectador. En el Acto I, las claves de la trama son la subida al trono del emperador y la muerte del tirano Carino; su nivel adyacente es el 0, es decir, el espectador del corral. En este contexto, las imágenes de Roma y Diocleciano encajan relativamente bien con lo esperado para un drama histórico del Siglo de Oro. La dramatización del camino de Diocleciano hacia el trono se desarrolla ligada a ciertas profecías. Como en otras ocasiones, Lope sigue aquí la *Historia imperial y cesárea* de Pedro Mexía (1547), que, como indica Giuliani (2017: 738), reelabora fuentes clásicas (la *Historia antigua* de Flabio Vopisco, la *Historia Romana* de Aurelio Víctor y la *Historia Eclesiástica* de Eusebio de Cesarea):

Cuando sea Emperador, yo os prometo de ser largo –díjole entonces la druida–, pues no lo digáis burlando, que cuando vos matáis un apro (como quien dijese en castellano un jabalí) vos seréis Emperador. [...] Y ahora el cabo como él vino a matar por su mano al profeto pretorio y suegro de Numeriano, el cual como dijimos, se llamaba Apro o jabalí, escriben que dijo entonces. [...] Y así tuvo por cumplida la adivinación de druida, y decía él que se había abajado él por su mano a matar al Arrio Apro, aunque era cosa indecente a su dignidad, por acabar de confirmar su imperio, cumpliendo el agüero. (Mexía, 1545: 230)

El primer acto puede considerarse como un drama histórico de hechos públicos convencional, que trata la caída en desgracia de un tirano. De hecho, pueden establecerse algunas analogías con *Roma abrasada*, centrada en la figura de Nerón. Como ha notado Antonio Sánchez Jiménez (2022: 316), ambas comparten incluso algún motivo, como “la ronda nocturna del poderoso desenfrenado”, que Lope volverá a utilizar años más tarde en *El castigo sin venganza*. En general, el enfoque se centra en representar la decadencia y corrupción de la ciudad de Roma, un aspecto que quiere transmitirse al público presente en el corral.

Las coordenadas cambian en el acto II, en el que la representación clave es el teatro dentro del teatro, cuyo espectador ya no es el nivel 0 –el público del Siglo de Oro– sino el nivel 1: Diocleciano y su séquito. En esta jornada ni Roma ni Diocleciano se retratan desde el punto de vista de un espectador del siglo XVII, sino desde la perspectiva de los ciudadanos romanos: la urbe no aparece como corrupta y decadente, sino como próspera. En cuanto a la imagen de Diocleciano, al menos en lo que se ciñe al segundo acto, no se retrata como un tirano, a pesar de que se trata del emperador que persiguió de manera más intensa a los cristianos⁴. Este rasgo ha sido notado ya por parte de la crítica. Según Victor Dixon (1999: 61), es un personaje que es “generoso hacia todos, [que] venera consistentemente a la Fortuna y a las deidades de su patria”. También Rubiera (2022: 117) señala que “Lope decide centrarse en la cara más amable de Diocleciano”.

Si analizamos esto con mayor detenimiento, podemos encontrar una razón para el retrato relativamente positivo del emperador en esta parte: la estructura dramática de la obra. La representación de la comedia dentro de la comedia –el aspecto clave de todo el acto II– está dirigida directamente a Diocleciano, como máxima autoridad del Imperio romano. Lope elige que todas las imágenes estén en consonancia con las percepciones de esa época, no con las del público del Siglo de Oro.

En el final de la comedia representada por Ginés, el protagonista no cumple totalmente lo que Diocleciano le pide, sino que interrumpe constantemente el ritmo normal de la representación e incluso pide al emperador que participe activamente en el espectáculo.

DIOCLECIANO	¿Es esto representar y a la invención conveniente, o quieres mostrar, Ginés, que con burlas semejantes nos haces representantes?
GINÉS	No, señor, muy cierto es que Octavio amaba a Marcela, y porque como a su autor me mostró su padre amor,

⁴ Al menos así se pensaba en el siglo XVII y, en general, hasta bien entrado el siglo XX. Solo en las últimas décadas parte de la historiografía moderna ha señalado que las persecuciones a cristianos pudieron ser mucho más limitadas de lo que han recogido las fuentes. Un buen punto de partida para el estudio historiográfico de Nerón puede encontrarse en el volumen coordinado por Buckley y Dinter (2013).

trazaron esta cautela;
de suerte que yo compuse
el engaño que me han hecho.
(Vega Carpio, 2017: vv. 2042-2050)

Ginés se permite jugar con los límites entre realidad y ficción en su respuesta al emperador. En unas coordenadas habituales en las que su interlocutor fuera un tirano, su comportamiento sería temerario, pues acarrearía inmediatamente la ira o incluso un castigo mayor. Sin embargo, Diocleciano se muestra sorprendentemente de buen humor e incluso está dispuesto a cooperar con Ginés para completar la representación:

DIOCLECIANO De la burla estoy contento,
y pues he representado
mi figura en vuestra historia,
no es razón que el tesorero
os pague.

GINÉS Por compañero
igual, lo tendré por gloria.

DIOCLECIANO: Pues no paséis adelante,
pero mañana volved
para que os haga merced,
pues hoy soy representante,
y advierte que quiero ver
cómo finges un cristiano.

(Vega Carpio, 2017: vv. 2066-2077)

En el acto III, sin embargo, los puntos de referencia vuelven a cambiar. Podemos dividir esta jornada en dos partes: la primera es el amplio pasaje de versos en alabanza de Roma que precede a la representación dentro de la presentación. Sobre el contenido de ese pasaje, especialmente en lo que concierne a la enumeración de las bestias raras y exóticas, Elena Di Pinto (1999: 200) argumenta que “las referencias animalísticas no tienen una importancia simbólica; en esta obra tenemos una serie de animales reales que forman parte de una mera *enumeratio* (no hay por lo tanto ninguna comparación, metáfora o simbolismo en este caso)”. En mi opinión, sin embargo, los versos pueden resultar más significativos si atendemos a la arquitectura de la obra. El espectador al que va dirigida la representación sigue siendo el nivel 1: es decir, Diocleciano y su séquito. La función de esta alabanza, además de ser enumerativa, es la de retratar una imagen de Roma próspera y poderosa, acorde con la percepción del propio emperador:

RUTILIO Animosos leontocomos,
que son, señor, los maestros
que gobiernan los leones,
dos traen de color negro,
que solo los hay en Siria,
pues los que en Italia vemos
siempre son de color rojo,
[...]
y un dragón que, asido al pecho,
de un elefante, le mata,
aunque no se alaba de ello,
porque cayendo sobre él,
mata al que le mata, muerto.
Estos y otros que no digo,

de varios remotos reinos,
trae Servilio a tus fiestas,
que aún pone el contarlos miedo.
(Vega Carpio, 2017: vv. 2139-45, 2228-2236)

La imagen entra en clara contradicción con la Roma corrupta de época diocleciana que está en la mente del espectador del Siglo de Oro, así como con la imagen que se retrata en el primer acto. Sin embargo, en el tramo final de la obra, que desarrolla el martirio de san Ginés, la imagen de la Roma imperial parece cambiar de nuevo. El espectador adyacente ya no es Diocleciano, tampoco es el espectador del Siglo de Oro, sino un tercer nivel, conformado por los ángeles. Este nivel de espectador –menos evidente que el resto– resulta esencial para comprender la suma de diferentes perspectivas desplegadas por Lope en *Lo fingido verdadero* acerca del Imperio⁵. Para el espectador cristiano contemporáneo a Ginés y Diocleciano, Roma es una ciudad pagana, que lidera una sociedad con rasgos claramente negativos, pero es también la representación del mayor poder terreno posible. Vista desde una perspectiva sobrenatural, según los principios de la teología cristiana, el poder romano queda extraordinariamente relativizado.

El retrato de Diocleciano resulta aún más interesante. En el Siglo de Oro las referencias a las torturas extremas ejercidas por el emperador a Ginés eran bien conocidas gracias a dos repertorios hagiográficos ampliamente difundidos: el *Flos sanctorum* de Antonio de Villegas⁶ y el de Pedro de Ribadeneyra. El público del corral asociaba el nombre del emperador a la brutalidad ejercida contra los cristianos, entre ellos el protagonista de la comedia. Sin embargo, *Lo fingido verdadero* no se centra en dramatizar los episodios de tortura, sino en la actitud de Ginés ante el martirio, con la que alcanza la santidad:

GINÉS	Bien has dicho; ya vengo y niego tus dioses, y adoro en Cristo, Dios vivo.
DIOCLECIANO	Pues yo te sentencio a muerte: mira qué breve jüicio; y acabará mi papel con que Léntulo y Sulpicio prendan y examinen luego a cuantos vienen contigo. Vamos, Camila, de aquí.
MAXIMIANO	Villano, ¿por qué has perdido la gracia del César?
GINÉS	Tengo la de Dios. [...] Voy al cielo a que me paguen, que de mi fe y esperanza y mi caridad notable, debo al cielo, y él me debe, estos tres particulares.

⁵ La representación de la esfera celestial como espacio dramático era un rasgo habitual en la comedia de santos. Véase al respecto Cirnigliario (2002).

⁶ Frente a la opinión clásica de Menéndez Pelayo, quien creyó que Lope utilizó el texto de Ribadeneyra, Rubiera (2016) sostiene que la fuente debió ser el *Flos sanctorum* de Villegas: “Mandole herir con varas, y apalea con palos delante de todo el pueblo, y llevar a la cárcel. Otro día mandó a un prefecto, llamado Plutiano, que le atormentase cruelmente, hasta que negase a Cristo. Pusiéronle en el ecúleo, desgarráronle los costados con uñas de hierro, pusiéronle en ellos hachas encendidas” (Villegas, 1595). En cualquier caso, el relato de Ribadeneyra es prácticamente calcado.

Mañana temprano espero
para la segunda parte.
(vv. 2885-2897, vv. 3115-3121)

Sánchez Jiménez (2022: 313) indica que en algunas obras ambientadas en Roma los cristianos “mantienen una moral elevada que se opone a la de los romanos”. Esta superioridad se hace más explícita a la hora de mostrar la violencia y la tortura, ya que muestran eficazmente la barbarie de una civilización persecutoria. Pero creo que en este caso el enfoque de Lope tiene más que ver con la idea de la teatralidad: subraya la idea de la vida como representación, y se centra en la figura de Ginés como representante. Según indica Giuliani (2017: 745):

La apoteosis final, con el bautizo ficcional y real a la vez que conduce al martirio, se prepara paulatinamente y con cuidado. Si en el primer acto la comedia que Carino le pide a Ginés se queda en un mero propósito, un proyecto que no se va a realizar por la muerte del Emperador, en el segundo acto sí asistimos a una representación.

En el tercer acto el desarrollo de lo metateatral alcanza el momento culminante. La aparición de espectadores en el ámbito de lo sobrenatural —el llamado nivel 3, representado por los ángeles— reinterpreta el martirio en sus coordenadas religiosas. Si desde el punto de vista humano el asesinato de Ginés es un acto de crueldad y barbarie, desde el punto de vista sagrado es la puerta abierta al cielo para el santo. De este modo, la interpretación depende siempre de la perspectiva del espectador: solo un espectador angélico puede comprender en su totalidad el significado del martirio. Lope, con la compleja estructura de *Lo fingido verdadero*, invita al espectador/lector a asumir este punto de vista, pero únicamente después de un camino que muestra cuáles pueden ser los diferentes posicionamientos. Esto explica por qué Lope construye la imagen de la Roma imperial y de Diocleciano de una manera paradójicamente positiva en algunos momentos de la comedia.

Además, Lope despliega en la obra una intensa reflexión sobre el ejercicio de la teatralidad, la idea de verosimilitud y, en fin, sobre la semejanza entre vida y teatro. En el acto I, el dramaturgo pone en boca de Carino por primera vez el aspecto nuclear del *theatrum mundi*:

Representé mi figura:
César fui, Roma; Rey era;
acabose la tragedia,
la muerte me desnudó,
sospecho que no duró
toda mi vida hora y media.
(Vega Carpio, 2017: vv. 640-645)

En el acto II, Diocleciano afirma de manera más explícita la necesidad de que el teatro sea verosímil, por encima de los preceptos clásicos, sintetizando esta idea como “gusto español”, opuesto a los rigoristas aristotélicos que se oponían a la fórmula teatral de la comedia nueva:

Dame una nueva fábula que tenga
más invención, aunque carezca de arte,
que tengo gusto de español en esto,
y como me le dé lo verosímil,
nunca reparo tanto en los preceptos,
antes me cansa su rigor, y he visto
que los que miran en guardar el arte,
nunca del natural alcanzan parte.
(Vega Carpio, 2017: vv. 1210-1217)

Estos versos, por un lado, se hacen eco del título *Lo fingido verdadero* y, por otro, remiten directamente a la idea sobre el teatro que el Fénix había desarrollado, por estas mismas fechas, en el *Arte nuevo de hacer comedias*. En cierto modo, la obra, y especialmente este largo pasaje del inicio del segundo acto en el que se tratan cuestiones teatrales, se convierte prácticamente en “la versión dramática de esa brillante pieza oratoria que es el *Arte nuevo*, una demostración práctica de aquella declaración teórica, una suerte de *exemplum* vivo en las tablas de la potencia del teatro” (Giuliani, 2017: 744-745). Ahora bien, en palabras de Urzula Aszky (2004: 164), “si en el *Arte nuevo* Lope se centra en la comedia como obra dramática, en *Lo fingido verdadero* presta más atención a la *comedia* como espectáculo”.

3. LA INTERACCIÓN DEL PÚBLICO

El sistema teatral consolidado en torno a la figura de Lope de Vega —esto es, la comedia nueva o arte nuevo— no puede entenderse sin su faceta comercial. A lo largo de todo el Barroco, pero especialmente en las décadas finales del siglo XVI y en las primeras del XVII, existía una tensión evidente entre la legitimación del teatro como género —que tenía su respaldo en la tradición grecolatina— y la fortaleza del público como ente demandante de un ocio pujante. La posición del Lope dramaturgo, especialmente en esta época, se inclina por favorecer los gustos de ese público de corral: “escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron, / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto” indica en el *Arte nuevo* (vv. 45-48). De hecho, para algunos críticos, el Fénix no se limita a crear un teatro que se adecúe al vulgo, sino que plantea maneras de explorar caminos nuevos. Así, Anthony Grubbs (2006: 343) argumenta con respecto a *Lo fingido verdadero* que “he trained his public, molding their dramatic expectations within the culture of early modern Spain and simultaneously affecting the culture practice of the time”. Este “entrenamiento” tiene que ver también con la participación del público dentro del teatro, o lo que llamamos interacción. Serés (2011: 113) afirma que en esta obra “la participación del espectador real es fundamental”, mientras que Rubiera (2016: 191) sostiene que es probable que *Lo fingido verdadero* se representara durante del Corpus Christi, es decir, dentro de una celebración que, por sus características, favorecía la interacción del público. Kevin J. Wetmore (2010: 204) indica en el mismo sentido que Lope “breaks the fourth wall and begins to give bread to the audience”.

Ciertamente, la interacción del público de nivel 1 (Diocleciano y su séquito) en la representación de la comedia de nivel 2 refleja las posibilidades de la ruptura de la cuarta pared. Además, gracias a sus múltiples niveles ficcionales, la obra consigue mezclar elementos de diferentes subgéneros teatrales, creando una hibridez que, según Rubiera, se vincula directamente con las expectativas del público barroco: “la libertad imaginativa de Lope se asienta, y se articula, sobre la variedad —de acciones, de situaciones y de personajes— como medio de representación de la realidad que satisfaga el gusto y las expectativas del público” (Rubiera, 2002: 133). Lope refuerza el sentido evasivo del espectáculo teatral, pues permite asumir al espectador una múltiple identidad. Ahora bien, el dramaturgo satisface las expectativas del público en cuanto a la *varietas* de la representación —común en la mentalidad barroca—, pero no lo hace en cuanto a las expectativas propias de las comedias de santos, tal y como resulta evidente en las representaciones de Diocleciano y de Roma. Si tenemos en cuenta que el emperador fue el principal persecutor de los cristianos y que Ginés es un santo que sufre torturas inhumanas, *Lo fingido verdadero* tendría que ser una obra que retratará al primero como un tirano claramente negativo y que sirviera para exaltar el sufrimiento del segundo, con un matiz casi catequético. Sin embargo, como hemos apuntado, no son pocos los momentos en que estos juicios apriorísticos se rompen. Así, Diocleciano puede ser un gobernante amable y generoso:

Maximiano, la Fortuna
levanta o baja a quien quiere:
unos deja, otros prefiere,
sin tener firmeza alguna.

[...]

Soldados y compañeros,
Maximiano, los dos fuimos;
juntos y amigos sufrimos
sed, hambre y trabajos fieros.

[...]

César te hago; no ignores
la paz de nuestros estados,
que como fuimos soldados
seremos emperadores.

[...]

Por la suprema deidad
de Júpiter soberano,
que quisiera que el Imperio
pudiera admitir mujer,
y que no debió de ser
conocerte sin misterio.

Lo que prometí soldado
te pagaré Emperador,
Camila, porque el valor
crece al paso del estado.

Lo que dije cumpliré;
pide el valor de tu pan.

(vv. 1045-1048, vv. 1058-1060, vv. 1073-1076, vv. 1159-1170)

Incluso Carino, que es probablemente el personaje más negativo de la obra, tiene una conciencia razonable antes de la muerte, en el parlamento en el que precisamente desarrolla el tópico del *theatrum mundi*:

Acabose la tragedia,
la muerte me desnudó,
sospecho que no duró
toda mi vida hora y media.

Poned aquestos vestidos
de un representante rey,
pues es tan común la ley
a cuantos fueran nacidos,
a donde mi sucesor
los vuelva luego a tomar,
porque ha de representar,
¡quiera el cielo que mejor!

(vv. 643-653)

Por último, como decíamos, la obra no se recrea en las torturas a san Ginés, que son parte fundamental de las fuentes que pudo manejar Lope. Estos cambios tienen implicaciones en la forma en la que el público recibe la comedia y la amolda a las categorías genéricas que –al menos intuitivamente– funcionaban en el acto de recepción. Aparentemente, la clasificación más apropiada para *Lo fingido verdadero* es la de drama religioso o comedia de santos. Sin embargo, la hibridez genérica resulta obvia y se constituye como uno de los rasgos peculiares de esta obra. Carmen Álvarez Lobato (2000: 143) argumenta que aparte de la trama religiosa hay

varias secundarias: “Una es de tipo histórico [...] otra es de tipo amoroso. [...] Incluso hay otra trama, del tipo de capa de espada”. Rubiera (2022: 103) va un poco más allá y habla de una “peculiar comedia hagiográfica” en la que “se combinan rasgos de drama histórico, comedia de capa y espada, comedia de enredo amoroso, tragedia y comedia de santos”. En mi opinión, la clave no reside tanto en analizar el conjunto de la comedia al completo, sino los rasgos genéricos de cada uno de los niveles de representación. Así, para el público general (nivel 0), que asiste al corral de comedias, la obra debería clasificarse como un drama histórico, fundamentalmente de tipo hagiográfico (aunque no solo), mientras que el resto de elementos –como los amorosos y los de capa y espada– forman parte del entramado metaficcional, y son importantes en las representaciones dentro de la representación, Es decir, no son decisivos a la hora de la caracterización genérica, sino que resultan elementos subsidiarios de la trama, aunque, evidentemente, también pueden verse como una concesión hacia los espectadores, por su gancho comercial. Por otra parte, la plena interpretación religiosa de la obra depende del nivel 3, es decir: se pide al público del corral que asuma el martirio de san Ginés desde una óptica celestial, no terrenal.

En conclusión, la arquitectura de *Lo fingido verdadero*, conformada por distintos niveles ficcionales, permite ofrecer diferentes perspectivas ligadas al papel que juegan los espectadores, sean estos *fingidos* (personajes) o *verdaderos* (público del corral). La imagen de Roma como entidad política es una muestra de esta diferenciación: las aparentes contradicciones en las representaciones del Imperio y de su gobierno desafían las expectativas del auditorio y se convierten en una muestra de la labor del público para interpretar la representación –y por añadidura, también la realidad. Los diferentes componentes genéricos utilizados por Lope se ordenan en torno a estos niveles ficcionales, de forma que permiten orientar la interpretación de la obra hacia su sentido religioso. De esta forma, *Lo fingido verdadero* se plantea como un itinerario ascendente, que va desde las preocupaciones puramente humanas, vinculadas al poder, del acto I, hasta la entrega de la vida del santo, en un final en el que la correspondencia entre vida y representación alcanza su culminación.

Bibliografía

- ÁLVAREZ LOBATO, Carmen (2000) “Lo sagrado y lo profano en *Lo fingido verdadero*” en Aurelio González, ed., *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, pp. 133-153.
- ASZYK, Urszula (2004) “Pon el teatro, y prevén/ lo necesario... Hacia una reconstrucción de la puesta en escena original de *Lo fingido verdadero*” en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, coords., *El corral de comedias. Espacio escénico, espacio dramático actas de las XXVII Jornadas de teatro clásico de Almagro. 6, 7, 8 de julio de 2004*, Castilla-La Mancha, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, pp. 159-180.
- (2016) “Teatro por dentro. Momentos clave de la historia del teatro español vistos a través de los textos dramáticos (De Lope de Vega a Federico García Lorca)” en María del Pilar Celma Valero, María Jesús Gómez del Castillo, Carmen Morán Rodríguez y Cecylia Tatoj, eds., *Actas del Coloquio de la AEPE 2016*, pp. 11-28, consultable en línea en https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/coloquio_2016/coloquio_2016_03.pdf (19/09/2023.)
- BUCKLEY, Emma y Martin T. DINTER, (2013) *A Companion to the Neronian Age*, London, Backwell.

- CANONICA, Elvezio (2005) "El teatro dentro del teatro: desde la verosimilitud hasta la identificación en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega" en Isabel Ibáñez, ed., *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, pp. 131-149.
- CATTANEO, María Teresa (2008) "Transformación de Ginés, actor y mártir" en Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, coords., *La comedia de santos coloquio internacional, Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006 : actas publicadas con la participación de la Casa de Velázquez*, Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha, pp.255-268.
- (2010) "La doctrina dramática en *Lo fingido verdadero* y su proyección europea" en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, coords., *El "Arte nuevo de hacer comedias" en su contexto europeo congreso internacional, Almagro, 29, 29 y 30 de enero de 2009*, Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 179-194.
- (2011) "El cambio de identidad en el juego de Lope de Vega" en María Luisa Lobato López coord., *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, pp. 175-188.
- CIRNIGLIARO, Noelia Sol (2002) "Del cielo a España viceversa: recorridos espaciales por las comedias de santos de Lope de Vega" en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, eds., *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002, 1*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 537-548.
- DIXON, Victor (1999) "Ya tienes la comedia prevenida... La imagen de la vida: *Lo fingido verdadero*", *Cuadernos de teatro clásico*, 11, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 53-72.
- FISCHER, Susan L. (1976) "Lope's *Lo fingido verdadero* and the Dramatization of the Theatrical Experience", *Revista hispánica moderna* 39.4, pp. 156-166.
- GIULIANI, Luigi (2017) "Edición, prólogo y anotación" en Florence d'Artois y Luigi Giuliani, coords., *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, Madrid, Gredos, pp. 737-890.
- GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen (2009) "Lo fingido (parece) verdadero: significado y uso del término perspectiva en los discursos sobre escenografía de los Siglos de Oro" en María Concepción de la Peña Velasco, Manuel Pérez Sánchez, María del Mar Albero Muñoz, María Teresa Marín Torres y Juan Miguel González Martínez, coords., *Congreso Internacional Imagen y Apariencia Universidad de Murcia, 19 - 21 noviembre 2008*, Murcia, Universidad de Murcia, consultable en línea en <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/43529/1/CongresoImagen99.pdf> (19/09/2023).
- GRUBBS, Anthony John (2006) "The dramatization of the *Arte Nuevo*, revisiting *Lo fingido verdadero*", *Bulletin of the Comediantes* 58.2, pp. 341-357.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, Carmen (1988) "Algunos aspectos del teatro dentro del teatro en Lope de Vega", *Anales de filología hispánica* 4, pp. 75-96.
- JOHNSON, Paul Michael (2020) "Feeling Certainty, Performing Sincerity: The Emotional Hermeneutics of Truth in Inquisitorial and Theatrical Practice" en Barbara Fuchs y Mercedes García-Arenal, eds., *The Quest for Certainty in Early Modern Europe: From Inquisition to Inquiry, 1550-1700*, Toronto, University of Toronto Press, 2020, pp. 50-79.

- MEXÍA, Pedro (1545) *Historia imperial y cesárea*, Sevilla, Juan de León, en <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/25817> (19/09/2023)
- PALOMO, María del Pilar (1987) "Proceso de comunicación en *Lo fingido verdadero*" en Ricardo Domenech, ed., *"El Castigo sin venganza" y el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, p. 79-98.
- PASCUA MEJÍA, Manuel (2004) "Las acotaciones en *Lo fingido verdadero*", *Líneas actuales de investigación literaria: estudios de literatura hispánica*, Valencia, Universitat de València, Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 291-299.
- PIQUERAS FLORES, Manuel (2020) "Las comedias de ambientación italiana de Lope de Vega. ARTELOPE como punto de partida", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura* 26, pp. 470-499
- PINTO, Elena di (1999) ""Entre bestias anda el juego" o la tradición animalística clásica en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega", *Cuadernos de filología clásica* 17pp. 199-217.
- PROFETI, Maria Grazia (2017) ""Y calzas atacadas un romano": Lope y la Antigüedad clásica" en María de los Ángeles Ezama Gil, coords., *"La razón es Aurora": estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", pp. 401-412.
- REYRE, Dominique (2006) "Invención lopesca de San Jerónimo o el desierto como crisol de santidad en *El cardenal de Belén* de Lope de Vega" en Odette Gorsse y Frédéric Serralta, coords., *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Université de Toulouse II-Le Mirail, pp. 857-880.
- RUBIERA, Javier (2016) "Lope de Vega y el nuevo arte de escribir comedias de santos: una nueva mirada a *Lo fingido verdadero*", *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 70.4, pp. 187-196.
- (2022) "Hibridez genérica y unidad artística en la comedia de santos: el proceso de hibridación en *Lo fingido verdadero*", *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, 28, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 103-139.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2022) "Entre la corte y Flandes: las comedias romanas de Lope de Vega", *Anuario calderoniano* 15, pp. 303-330.
- SERÉS, Guillermo (2011) "Consideraciones metateatrales en algunas comedias de Lope de Vega", *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo* 5, pp. 87-117.
- SIMERKA, Barbara (2005) "Metatheater and skepticism in early modern representations of the Saint Genesius legend", *Comparative Literature Studies* 42.1, pp. 50-73.
- VEGA CARPIO, Lope de (2006), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de Enrique García-Santo Tomás, Madrid, Cátedra.
- (2017) "Lo fingido verdadero" en Luigi Giuliani, ed., en Florence D'Artois y Luigi Giuliani, coords., *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, Madrid, Gredos, pp. 737-890.
- WETMORE, Kevin J. (2010) "Genesius in the City of Angels: Lope de Vega as a Catholic Playwright in a Bilingual Production of *Lo fingido verdadero*" en Wetmore Kevin J, ed., *Catholic theatre and drama: critical essays*, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, pp. 197-207.

VILLEGAS, Alonso de (1595) *Flos sanctorum, tercera parte*, Toledo, Pedro Rodríguez, consultable on line en <https://liburutegibiltegi.bizkaia.eus/handle/20.500.11938/69854> (19/09/2023).



“Adiós, amigos”: una nota sobre la despedida del *Persiles**

ADRIÁN J. SÁEZ
Università Ca' Foscari Venezia

Resumen

Este trabajo propone una revisión de la despedida de Cervantes en el prólogo del *Persiles* (“Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos...”) como un texto jocosero que juega con el esquema retórico de los adioses autoriales y explica su sentido dentro de la tradición funeral, pasando revista a los comentarios de la crítica.

Palabras clave: *Persiles*, prólogo, despedida, tradición funeral.

Abstract

This work proposes a review of Cervantes' farewell in the prologue of *Persiles* (“Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos...”) as a mock-serious text that plays with the rhetorical scheme of authorial farewells and explains its meaning within the funeral tradition, also reviewing the critics' comments.

Keywords: *Persiles*, preface, farewell, funeral tradition.



Ya más allá que acá, Cervantes compone dos textos poco antes de morir: la dedicatoria al conde de Lemos y el prólogo de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), dos paratextos hermanos que parecen redactados al alimón uno detrás de otro¹. Ambos tienen mucho de despedida y reflexión autorial: si en el primero brilla la reescritura poética “Puesto ya el pie en el estribo” que ha superado hasta a la quintilla original, la crónica de los últimos momentos –con extremaunción incluida– de Cervantes y las últimas promesas de obras futuras, la segunda reutiliza el juego prologal de los dos amigos, la autorrepresentación irónica y un saludo ficticio con toda la fuerza de la verdad. Quizá por eso se rumorea que Sir Walter Scott pidió leer el prólogo cervantino antes de morir, tal y como cuenta Lockhart en su biografía (*Memoirs of the life...*, 1837: IV, 277).

Sea como fuere, el remate prologal es de antología: “Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida” (15)². Para Vila-Matas, estas palabras constituyen el adiós “más sobrecogedor e inolvidable que alguien haya escrito para despedirse de la literatura” (*Bartleby y compañía*, 2011

* Este trabajo se enmarca en los proyectos SILEM II: *Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor* (RTI2018-095664-B-C21 del Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) y VIES II: *Vida y escritura II: entre historia y ficción en la Edad Moderna* (PID2019-104069GB-I00) dirigido por Luis Gómez Canseco (Universidad de Huelva). Agradezco a Jacobo Llamas (Universidad de León) su sabia guía por los oscuros caminos de la muerte poética y a Marina Mestre (Université Lyon III) por su capote bibliográfico.

¹ Preguntándose por la prioridad de uno u otro, Étienvre (2009: 102-103) se decanta por la disposición textual que podría valer como una preferencia por los lectores, mientras Canavaggio (2014) destaca la inversión dedicatoria-prólogo con respecto a las *Novelas ejemplares*, las *Comedias y entremeses* y el segundo *Quijote*.

² Cito siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía, con ocasionales retoques de ortografía y puntuación.



[2000]: 134) y Marín Cepeda (2016: 32-33) defiende su condición de “auténtica pieza maestra de la literatura universal”. A todas luces, es una conclusión estupenda y enigmática que sorprende por muchas razones.

Para empezar, este adiós es un buen modo de cerrar con desconcierto un prólogo extraño *in toto*, que es tan “atípico” como breve porque “ni se menciona la obra prologada” (Herráiz de Tresca, 1988: 56, cosa que ya decía Singleton, 1947: 252) para presentarse como “un cuento de camino” que preludia a las mil maravillas una novela de peregrinos a la vez que escenificación de su propia muerte (Étienvre, 2009: 104 y 106): más en detalle, se trata de una despedida ambigua en difícil equilibrio – o malabarismo – entre la alegría y la mala baba con mucho de ironía que contrasta con la situación extrema. En plata: un chiste en trance de muerte que puede gustar o incomodar porque – entre otras cosas – contrasta explosivamente con la habitual meditación grave y piadosa sobre la existencia con tintes religiosos de los últimos libros (Alcalá-Galán, 2009: 12)³.

Sin embargo, a veces parece tan clara la cosa que no se dice nada (como en la edición de García Aguilar, Fernández y Romero Muñoz, 2018), pero en general se ha tratado de explicar desde múltiples puntos de vista: comenzando por los fundamentos, se ha conectado con un patrón retórico (“Adiós... Adiós... Adiós...”) posiblemente sacado de Virgilio trámite Garcilaso (y Lope) que Cervantes prueba en otros lugares (*Viaje del Parnaso*, *La gran sultana* y un lance del *Persiles*) (Montero Reguera, 2003: 76-77, 2004a, 2004b: 48 y 2021 [2017]: 76, apoyándose en Herrero García, 1983: 374), pero que igualmente puede proceder de la lírica popular (Fradejas, 1983), la épica (Justel Vicente, 2014) y algún italiano como Grazzini (Madroñal, 2017: 399)⁴; de la misma manera, la potente presencia de la muerte es una marca del Cervantes *de senectute* – o como quiera llamarse – que en este saludo echa mano del “gerundio del deseo” (Gerber, 2018) y otras trazas (Vila, 2019); asimismo, se ha dicho que por su situación “agonizante” y de “extremaunciado” Cervantes “excluye toda posible adulación en busca de futuros beneficios” (Riquer, 2003 [1967]: 376), que la remisión al otro lado impregna todo el texto de “un tinte religioso” (Herráiz de Tresca, 1988: 58) que para alguno puede tener pinta de heterodoxia (Molho, 1994: 10), que “la formulación del ‘deseo’ [...] contiene todos los elementos para preocupar a más de un lector-amigo supersticioso, que habrá tocado madera, hierro o lo que fuere” (Romero Muñoz, 2004 [1997]: 123-124, n. 59, apunte que no ha pasado a la edición posterior en colaboración), que se trata de un pasaje poco claro “en el que tan extrañamente se enredan sugerencias paganas y convicciones cristianas” (Chevalier, 2005: 38), una despedida *in articulo mortis* a Salas Barbadillo y otros colegas (Nehrlich, 2005: 652-654) con argumentos de poco peso (que desmonta Lozano-Renieblas, 2006: 281), “un acto de fe en la literatura” (Étienvre, 2009: 106) y hasta un adiós dirigido a los personajes de la novela como amigos “del mundo posible” en una “alusión a un proyecto de encuentro y reunión armónica” (Ruffinatto, 2015: 220, n. 72), etc.⁵.

Con un poco de orden, conviene destacar la novedad de la reescritura cervantina del esquema retórico de adiós en este saludo prologal, ya que los textos rescatados tienen un valor muy distinto, que normalmente se pasa por alto y conviene considerar en sus variaciones con algunos comentarios.

Para empezar, el modelo de Virgilio se mantiene con mucha fidelidad en Garcilaso, porque la tirada bucólica inicial es un lamento suicida y metapoético de desesperación

³ Para un panorama cervantino-prologal que demuestra el curioso lugar del prefacio del *Persiles* ver Martín Morán (2009 y 2011).

⁴ Ver también Garcés (2021) sobre el *Viaje del Parnaso*.

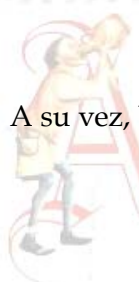
⁵ Forcione (1972: 157-164) deja fuera este pasaje de su comentario sobre este *farewell* de Cervantes “as a Christian and as a poet”: solamente apunta que “in his valediction Cervantes expresses to the end his affection for the world of temporality with all its colorful nuances and ambiguities, a world which he is prepared to abandon only when called to the true home of all Christians”.

amorosa en ambiente campestre y Garcilaso mantiene el sentido amoroso y funeral del pasaje de Albanio en un marco natural, pero elimina la dimensión metarreflexiva:

Virgilio
[...]
Adiós, bosques:
desde la atalaya del aéreo me precipitaré a las aguas,
aceptad esta ofrenda postrera de un moribundo.
Deja, flauta, ya los versos del Ménalo.

Garcilaso
Adiós, montañas; adiós, verdes prados;
adiós, corrientes ríos espumosos:
vevid sin mí con siglos prolongados,
y mientras en el curso presurosos
iréis al mar a dalle su tributo,
corriendo por los valles pedregosos,
haced que aquí se muestre triste luto
por quien, viviendo alegre, os alegraba
con agradable son y viso enjuto.
(*Égloga II*, vv. 638-646)

A su vez, Lope declina el diseño respectivamente según dos (o tres) claves diferentes:



Arcadia
(1598)

[...]
adiós, prendas, que un tiempo de la gloria
que pensando no veros se me acorta,
fuiste, cual sois agora de mis daños.

Vivid mientras viviere en mi memoria,
si ya la Parca en el partir no acorta
el tierno tronco de mis verdes años.
(II, 283-284, vv. 9-14)

El galán escarmentado
(1595-1598, manuscrito)

Adiós, doncellas fáciles y blandas,
que, en nombrándoos cualquiera casamiento,
dejáis las esperanzas de otro al viento;
adiós, cabellos, cartas, cintas, bandas;
adiós, tejados, rejas y barandas,
que ya no quiero andar sin fundamento,
hecho, por adorar un aposento,
majadero cruel de vuestras randas.

Adiós, deseos y esperanzas vanas,
verdades imposibles, más doncellas
que, por ventura, aquel lugar guardado;
adiós, aquel mañana, mil mañanas,
que ya me voy a las casadas bellas,
que pagan lo que deben al contado.
(vv. 692-705)

Adiós, adiós, virgíferas fregantes,
adiós, cama de ropa o casamiento,
adiós, cruel murciélago sangriento,
túnica de otros mil disciplinantes;
adiós, bolsa de arzón, cuero de guantes,
remiendo que, zurcido, engaña a ciento;
adiós, puerta de carros de convento,
abierta sólo a tiempos importantes.

Adiós, talludas y ásperas doncellas;
un necio os busque, sirva y os halague,
que todos dicen que lo hurtado es bueno;
adiós, que voy a las casadas bellas,
donde, entre puertas como perro, pague
a puros palos el bocado ajeno.
(vv. 706-719)

Los mártires de Madrid
(1602-1602, de autoría dudosa)

¡Adiós, Madrid, grato suelo,
corte del mayor monarca,
teatro do representa
el tiempo fortunas varias!
¡Adiós, Babilonia ilustre,
querida y amada patria,

archivo donde se encierran
del mundo nociones varias,
espejo claro, que en ti
hoy se miran tantas caras!
[...]
Aquestas cosas adiós
se queden, y en mi esperanza
todo adiós, pues de Dios tienen
fin y principio en su gracias;
que yo me voy a la guerra
por conocer su es escasa
mi fortuna, o si mi dicha,
do presumo me levanta.
Como caballero noble,
os promete y da palabra,
insigne villa, este hijo,
de morir por la fe santa.
(vv. 260-269 y 337-347)

Como puede verse, primero se da un uso encomiástico para la descripción de “la gran Tegea, ciudad famosa de la Arcadia” en un soneto de la *Arcadia*, para seguidamente simplificar la estructura (prescinde de la segunda parte iniciada con “vive”) y luego presentar un giro cómico-paródico a la despedida amorosa en un díptico de sonetos del galán Celio y su criado Roberto en *El galán escarmentado* (Crivellari, 2019) y una nueva derivación corográfica en *Los mártires de Madrid*, pero no hay casi nada de muerte en esta galería de adioses lopescos: aparece sólo en el primer texto arcádico, desaparece en la pareja de sonetos y reaparece brevemente como promesa genérica en la última comedia.

Frente a este panorama, Cervantes ensaya primeramente una doble tirada urbana, dedicada respectivamente a Constantinopla y a Madrid con un punto de chanza en ambos casos:

La gran sultana
(1604-1615 y 1615)

¡Adiós, Constantinopla famosísima!
¡Pera y Permas, a Dios! ¡A Dios, escala,
Chifutí y aun Guedí! ¡A Dios, hermoso
jardín de Visitax! ¡A Dios, gran templo
que de Santa Sofía sois llamado,
puesto que ya servís de gran mezquita!
¡Tarazanas, adiós, que os lleve el diablo,
porque podéis al agua cada día
echar una galera fabricada
desde la quilla al tope de la gavia,
sin que le falte cosa necesaria
a la navegación!
(vv. 2926-2940)

Viaje del Parnaso
(1614)

Adiós —dije a la humilde choza mía—;
adiós, Madrid; adiós tu Prado y fuentes,
que manan néctar, llueven ambrosía;
adiós, conversaciones suficientes
a entretener un pecho cuidadoso
y a dos mil desvalidos pretendientes;
adiós, sitio agradable y mentiroso,
do fueron dos gigantes abrasados
con el rayo de Júpiter fogoso;
adiós, teatros públicos, honrados
por la ignorancia, que ensalzada veo
en cien mil disparates recitados;
adiós, de San Felipe el gran paseo,
donde si baja o sube el turco galgo,
como en gaceta de Venecia leo;

v. 119 *cuidadoso*: ‘preocupado’.

vv. 115-129 Listado de varios lugares de Madrid: el *Prado* de san Jerónimo, importante jardín de recreo; las *fuentes*, algunas recordadas en *La ilustre fregona* (Caño Dorado, Leganitos, Castellana, etc., pág. 379); el mentidero *agradable* de los representantes en la calle del León (RM) o el de la Puerta de Guadalajara con sus estatuas decorativas (HG); los corrales (*teatros públicos*) en los que se representaban comedias que se critican por *disparates*; el mentidero de los

adiós, hambre sutil de algún hidalgo,
que por no verme ante tus puertas muerto,
hoy de mi patria y de mí mismo salgo.
(I, vv. 115-132)

Tras esta cala tan similar, Cervantes parece volver la mirada a los orígenes con una apelación desesperada del narrador del *Persiles* (“¡Adiós, castos pensamientos...!” , II, 1) y la despedida paratextual que ahora interesa.

Frente a esta serie de posibles modelos, la conclusión cervantina del *Persiles* es toda una finta novedosa, ya que Cervantes se apropia de la fórmula en primera persona para despedirse *in extremis* con toda la fuerza de la emoción y la verdad que da la cercanía de la muerte, apunta tanto a la poesía (“gracias, donaires”) como a unos “amigos”, al tiempo que añade una nota jocosidad y algo perturbadora que recicla – con un cierto claroscuro – la comicidad de algunas intervenciones de graciosos de comedia. Si se quiere, se puede considerar el adiós persilesco como una reescritura sintética de la tradición de la despedida (con elementos bíblicos, epidícticos y paródicos) a la que Cervantes añade el curioso deseo de reencuentro alegre “en la otra vida” con el que nacen todos los problemas.

Como bien dice Canavaggio (2014) hay una doble dificultad en este pasaje: el envío – o invitación – a “un rendez-vous posthume” y la indefinición del tipo de “autre vie” en cuestión. En verdad, más allá del valor costumbrista y metapoético de las “gracias” (“bondades, dones de la vida”, tal vez ‘capacidad poética, poesía’) y “donaire” (‘chistes, ingeniosidades’) de los dos primeros adioses, el conflicto está en la cita *post mortem*, que puede dividirse en cuatro puntos:

1. Algo en segundo plano queda la identidad de los “amigos” (verdaderos compadres, colegas de profesión, los lectores, etc.), que en cierto sentido cierra el diálogo del prólogo y conecta con la autopresentación de segunda mano y negada como “regocijo de las musas” (15).
2. Más parece incomodar la inminencia del encuentro (“presto”), que bien puede tenerse como “una provocación, como una pose [...] en quien tanto desea vivir” (Étienvre, 2009: 105), tal y como advierte en la dedicatoria al conde de Lemos.
3. Especialmente preocupa el epíteto “contentos”, que puede casar mejor como designación de “la satisfacción del lector” antes que con “la gloria de los bienaventurados” (Pelorson, 2003: 73), pero que igualmente se podría relacionar con la aceptación serena y hasta deseada de la muerte que aconsejan los tratados de *ars bene moriendi* (Galván, 2012: 524-526), que Cervantes parece considerar para el final del *Quijote* (Mazzocchi, 1995; Sáez, 2012).
4. De la mano va la indefinición del tipo de “otra vida”: mezcla de elementos paganos y cristianos (Chevalier, 2005: 38), fusión del “más allá cristiano y el “ailleurs” (como diría Rimbaud) de los creadores (Pelorson, 2003: 73) o una imprecisión voluntaria que “no expresa ninguna inquietud por la salvación” (Étienvre, 2009: 105).

Ahora, la clave creo que está justamente en la paradoja entre la despedida “contento” y la tragedia de la muerte con el reencuentro en el más allá como corolario, que es una sonrisa melancólica más que otra cosa⁸. Esta alegría en el adiós puede tener varios sentidos: en orden, puede tener que ver de entrada con la satisfacción con la vida pasada, así como con la firmeza que aconseja Séneca – y otros muchos con él – para afrontar la muerte (*Sobre la brevedad de la vida*, 11, 2) y más específicamente con el contento (‘gozo, serenidad’) necesario para este último

soldados en las gradas de la iglesia de San Felipe, que era centro de comentario de las noticias e informaciones, como la frecuente conversación sobre los ataques turcos (motejados de *galgos*), que se podían conocer también en alguna *gaceta*, “sumario o relación que sale todas las semanas o meses de las novedades de las provincias de la Europa, y algunas del Asia y África” (*Aut.*), medio que comienza en Venecia. La despedida en anáfora cierra el prólogo del *Persiles*: “¡Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos!” (pág. 114).

⁸ De modo similar, Rodríguez Cuadros (2005) ve en los entremeses cervantinos la “risa lúcida de un melancólico”.

paso según la tratadística sobre el buen morir (fray Juan de Salazar, *Arte de ayudar y disponer a bien morir a todo género de personas*, Roma, Carlo Vulliet, 1608, II, 5), para quizás luego llegar a conectarlo con la gloria o con el gusto lector, aunque no todo por ser de Cervantes tiene que ser metapoético. En todo caso, parece claro que Cervantes juega con actitudes y discursos que declina de forma algo más alegre.

Y es que todo lo visto está muy bien, pero entre tanta variedad de enfoque falta el más obvio: la tradición funeral (o fúnebre) a la que pertenece el prólogo, que comprende igualmente una variante burlesca y paródica con la que Cervantes dialoga claramente (Llamas Martínez, 2016). Tan solo Vélez-Sainz (2016) apunta bien el valor de “exequias textuales” jocosas de la despedida cervantina: frente a otras dos opciones a la carta como *prise de position* en el campo literario (la figuración *post mortem* por otro agente y la autofiguración *pre mortem* por sí mismo), Cervantes se decanta por la “reconstrucción del discurso funerario literario” mediante el que se presenta burlescamente en primera persona como un ingenio jocosu primo hermano de Ovidio y otros. Así, Cervantes se presenta en su último autorretrato como un “vates iluminado por el entusiasmo y raptado por la manía” que se despide de sus amigos desde una perspectiva de *hilaritas* que considera la muerte como “un rito de pasaje” (y hasta “la felicidad plena”) tras el que “se une con los seres queridos” (Vélez-Sainz, 2016: 234). Eso sí, no creo que haga falta dar tanto valor a la mención de los “ilustrísimos vinos” de Esquivias en el prólogo (13) como clave dionisiaca para considerar a Cervantes como “un poeta borrachuzo” (Vélez-Sainz, 2016: 230-231), ya que –entre otras cosas– no casa bien con otras figuraciones cervantinas (Canavaggio, 2000 [1977]) ni con el propósito dignificador del prefacio al *Persiles* (con la negación de ser solo un escritor de “regocijos”) y este pasaje entre agua y vino puede verse como “un juego estoico” (Joly, 1990: 913-914)⁹. Otra vez, se trata de la sonrisa –todo lo torcida que se quiera– con la que se afronta el trance fatal.

Para ir acabando, sobre “la otra vida” quizá se pueda ir por el camino del medio: por de pronto, porque esta expresión ya puede tener un valor cristiano (vale “la que creemos, y esperamos los cristianos después de separadas las almas de los cuerpos...”, *Diccionario de Autoridades*) sin necesidad de mencionar infiernos, purgatorios ni paraísos, pero igualmente porque parece normal que Cervantes no precise mucho, de acuerdo con una actitud ambigua –y algo cambiante– que permite acercarse más bien a la religión en Cervantes que de Cervantes (Lozano-Renieblas, 2008), amén de que la preocupación parece estar más en la despedida ambigua que en la meta.

En resumen, el inquietante cierre del *Persiles* es un adiós jocosu serio que reescribe y juega con la tradición funeral presentando una despedida tan alegre como melancólica que cumple a la perfección con el triple objetivo de conmover, emocionar y sorprender, hasta el punto de crear varios quebraderos de cabeza críticos y dejar toda la libertad al lector: sean o no sean las últimas palabras de puño y letra de Cervantes, es la mejor conclusión posible.

Bibliografía

- ALCALÁ-GALÁN, Mercedes (2009) *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*, Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios Cervantinos.
- CANAVAGGIO, Jean (2000 [1977]) “Cervantes en primera persona”, en *Cervantes entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000, pp. 65-72 [Antes: *Journal of Hispanic Philology* 2, 1977, pp. 35-44].

⁹ Nada más se puede recordar el guiño a Sileno en un pasaje del *Quijote* (I, 15) (Iffland, 1998).

- CANAVAGGIO, Jean (2014) "De la dédicace au prologue du *Persiles*: le fin mot de Cervantès", *e-Spania* 18, s.p.
- CERVANTES, Miguel de (2015) *Comedias y tragedias*, ed. coord. L. Gómez Canseco, Madrid, RAE.
- (2016) *Poesías*, ed. A. J. Sáez, Madrid, Cátedra.
- (2018) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. I. García Aguilar, L. Fernández y C. Romero Muñoz, estudio I. Lozano-Renieblas, Madrid, RAE.
- CHEVALIER, Maxime (2005) "El licenciado Vidriera y sus apotegmas", en "Por discreto y por amigo": *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, ed. C. Couderc y B. Pellistrandi, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 35-38.
- CRIVELLARI, Daniele (2019), "De sonetos y graciosos en dos comedias de Lope", *Artifara* 19, pp. 85-99.
- Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil (1969) Madrid, Gredos.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre (2009) "Trámites y trances en el paratexto del *Persiles*", en *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, coord. M.^a S. Arredondo, P. Civil y M. Moner, Madrid, Casa de Velázquez, , pp. 213-222.
- FORCIONE, Alban K. (1972) *Cervantes Christian romance: a Study of Persiles y Sigismunda*, Princeton, Princeton UP.
- FRADEJAS, José (1983) "Evolución del tema del 'adiós'", en *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, vol. 3, pp. 143-159.
- GALVÁN, Luis (2012) "El motivo de la muerte en los libros de caballerías: articulación narrativa y sentido histórico", *Bulletin Hispanique* 114, pp. 519-539.
- GARCÉS, María Antonia (2021) "La despedida de Cervantes en el *Viaje del Parnaso*", *Modern Language Notes* 136.2, pp. 374-390.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, Laura FERNÁNDEZ y Carlos ROMERO MUÑOZ, ed. (2018) *M. de Cervantes, Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, estudio I. Lozano-Renieblas, Madrid, RAE.
- GERBER, Clea (2018) "«Que yo me voy muriendo»: temporalidad, viaje y amistad en los paratextos del *Persiles* de Cervantes", *Hipogrifo: revista de literatura y cultura del Siglo de Oro* 6.2, pp. 131-140.
- HERRÁIZ DE TRESCA, Teresa (1988) "Humor y muerte en el prólogo del *Persiles*", *Criticón* 44, pp. 55-59.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, ed. (1983) *M. de Cervantes, Viaje del Parnaso*, Madrid, CSIC.
- IFFLAND, James (1998) "Don Quijote como Sileno: ¿una pista para descifrar las intenciones de Cervantes", *Anales Cervantinos* 34, pp. 135-144.
- JOLY, Monique (1990) "Microlecturas: en torno a algunas referencias de Cervantes al vino", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38.2, pp. 901-915.
- JUSTEL VICENTE, Pablo (2014) "El motivo de la despedida en la épica medieval castellana", en *El texto infinito: tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, ed. C. Esteve, Salamanca, Semyr, pp. 623-637.
- LOCKHART, John G. (1837) *Memoirs of the life of Sir Walter Scott*, Paris, Baudry's European Library, 4 vols.

- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel (2006 [2008]) "El *Persiles* hermético", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 26.1, pp. 277-284.
- (2008) "Religión e ideología en el *Persiles* de Cervantes", en *Cervantes y las religiones*, ed. R. Fine y S. López Navia, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 361-375.
- MADROÑAL, Abraham (2017) "Grazzini y Cervantes: notas sobre una relación poco conocida", *Anales Cervantinos* 49, pp. 393-400.
- MARÍN CEPEDA, Patricia (2016) "«No soy bueno para palacio»: Cervantes y el mecenazgo literario", en *Cervantes: los viajes y los días*, ed. P. Ruiz Pérez, Madrid, Sial, pp. 31-42.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (2009) "Cervantes desde sus prólogos", en *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, coord. M.^a S. Arredondo, P. Civil y M. Moner, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 197-212.
- (2011) "Los prólogos de Cervantes: retrato de un artista *in progress*", en *El autor en el Siglo de Oro: su estatus intelectual y social*, coord. M. Tietz y M. Trambaioli, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 251-264.
- MAZZOCCHI, Giuseppe, "La morte di don Chisciotte e le *Artes bene moriendi*", *Confronto Letterario* 12.24, 1995, pp. 581-597.
- MOLHO, Maurice (1994) *Miguel de Cervantes: "Les travaux de Persille et Sigismonde. Histoire septentrionale"*, Paris, José Corti.
- MONTERO REGUERA, José (2003) "Los preliminares del *Persiles*: estrategia editorial y literatura de senectud", en *Lectures d'une oeuvre: "Los trabajos de Persiles y Sigismunda" de Cervantes*, ed. J.-P. Sánchez, Nantes, Éditions du Temps, pp. 65-78.
- (2004a) "Entre tantos adioses: una nota sobre la despedida cervantina del *Persiles*", en *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1-5 septiembre 2003)*, coord. A. Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, vol. 1, pp. 721-736.
- (2004b) "«Poeta ilustre, o al menos manífico»: reflexiones sobre el saber poético de Cervantes en el *Quijote*", *Anales Cervantinos* 36, pp. 37-56.
- (2021 [2017]) "«Adiós, poesía, adiós»", en *Miguel de Cervantes: el poeta que fue novelista*, prólogo F. Romo Feito, Madrid, Sial, pp. 68-77 [*Revista de Occidente* 439, 2017, pp. 49-60].
- NERLICH, Michael (2005) *El Persiles descodificado, o la Divina comedia de Cervantes*, Madrid, Hiperión.
- PELORSON, Jean-Marc (2003) *El desafío del Persiles*, Toulouse, PUM.
- RIQUER, Martín de (2003 [1967]) *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Acantilado.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (2005) "Los entremeses de Cervantes: la risa lúcida de un melancólico", en *La España y el Cervantes del primer Quijote*, coord. J. Alcalá-Zamora, Madrid, Real Academia de la Historia, pp. 125-156.
- ROMERO MUÑOZ, Carlos, ed. (2004 [1997]) *M. de Cervantes, Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 5.^a ed., Madrid, Cátedra.
- RUFFINATTO, Aldo (2015) "La ficción más allá de la muerte", en *Dedicado a Cervantes*, Madrid, Sial, pp. 201-220.
- SÁEZ, Adrián J. (2012) "De muerte y locura: tres acotaciones sobre el final del *Quijote*", *Anuario de Estudios Cervantinos* 8, pp. 105-122.

- SALAZAR, fray Juan de (1608) *Arte de ayudar y disponer a bien morir a todo género de personas*, Roma, Carlo Vulliet [Ejemplar de la Biblioteca pública episcopal de Barcelona, signatura BPEB Dipòsit (236 Sal), disponible en Google Books, en red].
- SÉNECA (2008) *Diálogos*, ed. y trad. J. Mariné Isidro, Madrid, Gredos.
- SINGLETON, Max (1947) “El misterio del *Persiles*”, *Realidad*, 2, pp. 237-253.
- VEGA, Garcilaso de la (2020) *Poesía*, ed. I. García Aguilar, Madrid, Cátedra.
- VEGA, Félix Lope de (1916), *El galán escarmentado*, en *Obras de Lope de Vega, I*, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, RAE, pp. 117-152. [Ed. digital R. Durá Celma, Biblioteca Digital Artelope, en red].
- (1965), *Los mártires de Madrid*, en *Obras de Lope de Vega, XI.2*, ed. M. Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, pp. 217-267 [Ed. digital R. G. Burgos Segarra, Biblioteca Digital Artelope, en red].
- (2012) *Arcadia, prosas y versos*, ed. A. Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio (2016) “*Musa iocosa mea*: entusiasmo, autorrepresentación y muerte en el prólogo del *Persiles*”, en “*Auctor in fabula*”: imágenes y representaciones autoriales en el Siglo de Oro, ed. I. García Aguilar y A. J. Sáez, *Studia Aurea* 10, pp. 221-237.
- VILA, Juan Diego (2019) “«Con las ansias de la muerte»: el aparato prologal del *Persiles* como programa estético del estilo tardío cervantino”, en *Docta y sabia Atenea: Studia in honorem Lía Schwartz*, ed. S. López Poza, N. Pena Sueiro, M. de la Campa, I. Pérez Cuenca, S. Byrne y A. Vidorreta Torres, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 813-827.
- VILA-MATAS, Enrique (2011 [2000]) *Bartleby y compañía*, 11.^a ed., Barcelona, Anagrama.
- VIRGILIO MARÓN, Publio (2008) *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*, ed. y trad. T. A. Recio y A. Soler Ruiz, Madrid, Gredos.



Las filiaciones cancioneril castellana y petrarquista de las “Coplas” (1574) de Domingo Jiménez

RONALD CAMPOS LÓPEZ
Universidad de Costa Rica

Resumen

Las “Coplas” (1574) de Domingo Jiménez inauguran la serie literaria de la poesía colonial en Costa Rica. En este artículo, se analiza descriptiva, hermenéutica y correlativamente dicho poema, con el propósito de demostrar su doble filiación, pues, gracias a algunos elementos estructurales, semánticos e ideológicos, dialoga intertextualmente, por estilización, parodia y sátira, con las estéticas cancioneril castellana y petrarquista –y aun la religiosa a través de ambas–, predominantes en el sistema literario de la poesía española y colonial del siglo XVI. El análisis examina el incipit, los elementos de las tradiciones cancioneril castellana y petrarquista, sus parodias y rasgos comunes o bisémicos. Se concluye que, al igual que otros poemas españoles y novohispanos, la doble filiación de las “Coplas” representa una apertura de los cánones cancioneril y petrarquista, y el surgimiento de nuevas formas sincréticas. Debido a esto, el poema de Jiménez es el ejemplo paradigmático en Costa Rica de la asimilación, aclimatación, renovación y riqueza de la poesía española en las colonias. De ahí su valor estético, el cual la crítica e historiografía costarricenses hasta ahora han desestimado y se han negado a reconocer o indagar.

Palabras clave: Poesía colonial, Costa Rica, filiación, tradición cancioneril, petrarquismo, Domingo Jiménez.

Abstract

The “Coplas” (1574) by Domingo Jiménez inaugurated the literary series of colonial poetry in Costa Rica. This poem is analyzed descriptively, hermeneutically and correlatively in this article, with the purpose of demonstrating its double affiliation. This is due to some structural, semantic and ideological elements, thanks to which said poem dialogues intertextually, through stylization, parody and satire, with the castilian *cancioneril* and petrarchan aesthetics –and even the religious one through both–, predominant in the literary system of Spanish and Colonial poetry of the 16th century. The analysis examines the incipit, the elements of the Castilian *cancioneril* and Petrarchan traditions, their parodies and common or bisemic features. It is concluded that, like in other poems from Spain and New Spain, the double affiliation of the “coplas” represents an opening of the *cancioneril* and Petrarchan canons, and the emergence of new syncretic forms. Due to this, Jiménez’s poem is the paradigmatic example in Costa Rica of the assimilation, acclimatization, renewal and richness of spanish poetry in the colonies. Hence its aesthetic value, which until now Costa Rican critics and historiography have underestimated and refused to acknowledge or investigate.

Keywords: Colonial poetry, Costa Rica, affiliation, *cancioneril* tradition, Petrarchism, Domingo Jimenez.



1. EL PRIMER POEMA COLONIAL EN COSTA RICA

En un trabajo reciente, Campos (2022) se refiere a la institucionalizada anulación que, en forma de subestimación, silencio, menosprecio, indiferencia y pereza, lamentablemente ha recaído, por parte de los mismos críticos e historiógrafos literarios nacionales, sobre la literatura colonial en Costa Rica; efectos que, sin duda, inciden sobre las “Coplas” escritas por Domingo Jiménez (Castilla, c. 1534-Cartago, ¿1602-1610?, RAH, 2018), en 1574.

Las “Coplas” son el único poema que se conserva de Jiménez y que se sepa escribió. Inaugura la serie literaria lírica, compuesta intermitentemente entre 1574 y 1810, durante el período colonial en Costa Rica¹. Con respecto a las “Coplas” –y quizá proyectando su inquietud a toda la literatura colonial en el país frente al panorama que la anula–, Baeza Flores (1978) plantea una pregunta capital: “¿Descubrirán un día, los investigadores literarios, algún valor lírico dentro de los siglos coloniales que vivió Costa Rica?” (31). Este problema es el asumido como punto de partida en este artículo. Por eso, este trabajo pretende analizar dicho poema, a fin de visibilizar su valor estético en diálogo con los sistemas estéticos presentes en la península, en las colonias españolas y, por ende, en su cronotopo de producción, la lejana provincia de Costa Rica.

Sin embargo, antes de proponer la tesis, las aproximaciones conceptuales y el análisis literario, es necesario establecer un estado de la cuestión sobre qué ha dicho la crítica y la historiografía costarricenses sobre las “Coplas”.

2. LA SUERTE DE LAS “COPLAS”: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Un primer aspecto que demuestra la indiferencia ante las “Coplas” o el apresuramiento por dar cualquier dato sobre ellas es la vacilación de la crítica sobre su fecha de composición. Para Baeza Flores (1978) es 1577; para Bonilla (1957) y Blanco (1983), 1574; para Chase (2000), 1575; y para Bolaños (2001), 1554. Esta última fecha seguramente es improbable, pues los hechos que promovieron la composición del texto se dieron en Cartago –fundada en 1564–, durante la gobernación interina –desde principios de 1574 y hasta febrero de 1577– del granadino Alonso Anguciana de Gamboa (1535-¿?). Releyendo las crónicas de Jiménez (1900) y Fernández Guardia (1921), organizando los acontecimientos relatados según las fechas proporcionadas y contrastándolos con los estudios de González (1945), Bonilla (1957), Vega (1970), Obregón (1979) y Solórzano (2008), se establece que las “Coplas” fueron compuestas posiblemente entre finales de noviembre y el 17 de diciembre de 1574.

Para Jiménez (1900), estas son “unas coplas gemidoras, para despedirse con ellas de su dama favorita [...] Ciertamente el escaso mérito literario de esas coplas no justifica la longevidad que han alcanzado” (5-6). Agrega una crítica *ad hominem*, por lo que brinda datos biográficos del autor y lo califica como “oscuro discípulo de Góngora” (6). Este resulta un epíteto impertinente, porque Luis de Góngora nació en 1561, publicó su primer poema en 1580 (Gahete, s.f.); Jiménez habría nacido en 1534 y sus “Coplas” son de 1574.

Bonilla (1957) cataloga inicialmente las “Coplas” como “una poesía de tipo erudito y trovadoresco que es el primer monumento literario de la poesía costarricense”, un párrafo

¹ Ciertamente, no se puede hablar de una poesía colonial, entendiendo por esta una producción constante en dicha época. Más bien, se trata de una serie literaria, la cual comprende, además del poema de Jiménez, dos estrofas anónimas –una no llega a ser quintilla, la otra sí– sobre la venta de la casa de Miguel de Ibarra (1753); “El perdón de las injurias” (s.f.) y los *Versos pronunciados durante los funerales de Matías de Gálvez* (1784), de fray José Antonio de Liendo y Goicoechea; “Dulce prenda mía” (1802), de Gordiano Paniagua; “Ave maris stella. Canto a la virgen” (1804), de Rafael Francisco Osejo; y *Oración fúnebre pronunciada por el Br. Dn. Florencio Castillo catedrático de Filosofía, y sermón predicado por el Dr. Francisco Ayerdi catedrático de Canones, en las honras funerales del P. Dn. Rafael Ayesta; celebradas el día 19 de Agosto del año de 1809 en la Santa Iglesia Catedral de León de Nicaragua: Añadida una corta relación de los geroglíficos, que adornaron el túmulo* (1810), de Florencio del Castillo.

después como "mediocre composición" (48) y luego afirma que tienen "un valor y una significación superiores a los escasísimos que les habían otorgado nuestros tratadistas de historia" (51). Pese a esto, no explica su valor. En medio de sus vacilantes opiniones, destaca la ascendencia trovadoresca de las "Coplas". Termina diciendo que ni la poesía cortesana medieval ni el poema de Jiménez tienen "vuelo" ni profundidad (51), aunque sí una preocupación formal apegada a moldes y técnicas, que no especifica.

Baeza Flores (1978) realiza una lectura sociológica sustentada en la economía y el sistema administrativo, a fin de comparar el poema de Jiménez con el desarrollo de la poesía en otras colonias "más prósperas" (25) y con otros autores como Rafael Landívar, Pedro de Oña o bien Alonso de Ercilla. Aun así, es el único crítico que indaga un poco más sobre las "Coplas" e intenta demostrar su valor. Para ello se refiere a la *Antología de la poesía hispanoamericana* (1958), de Julio Caillet Bois, en cuyo prólogo se confiere el inicio de la poesía colonial a Francisco Terrazas y a una poetisa anónima del Virreinato de Perú. Baeza Flores opina que Caillet no consideró a Jiménez por las dificultades de circulación de libros; pero que, de haber conocido su texto y por su año de composición, le habría otorgado el mérito de que la poesía colonial comenzara con él.

Respecto de la muestra de Caillet, Baeza Flores (1978) dice que las "Coplas" tienen calidad, mas no explica por qué. A lo sumo acota: "está[n] dentro de cierto clima lírico a que nos llevan los fragmentos de Ruiz de Alarcón" (28). No aclara cuál es ese "clima" ni sus rasgos; solo anota que es "de mucho donaire" (28). Apunta que los poetas latinos –en especial Ovidio– fueron modelos para los poetas novohispanos, pero no establece de qué forma ni vincula esto con aquel "clima". Si bien tuvo la iniciativa de sincronizar las "Coplas" con la estética de su época, incurre en valoraciones tan subjetivas y anacrónicas como las de Jiménez (1900), pues correlaciona a Jiménez con Juan Ruiz de Alarcón. Sin importarle la anacronía, señala que el novohispano "es más rico en la adjetivación" y "ofrece unos versos que, por su deslumbrante gracia superan las muestras de Domingo Jiménez" (28).

Más adelante, tal vez en virtud de aquel "clima", Baeza Flores (1978) ubica a las "Coplas", por el tono de sus versos 17, 28, 34, 58, dentro del Renacimiento español, pues tales fragmentos le resultan parecidos a los versos 46-50 de la copla VI ("Determinando de dexar unos amores"²) y 1-5 de la copla VII ("A la tristeza"³), de Juan Boscán. El crítico no profundiza en similitudes entre estos poemas y aquellos versos, pero su comparación resulta significativa a la luz de la tesis por plantear en este artículo, ya que Boscán –junto a Garcilaso de la Vega– introduce en España la métrica y estrofas italianizantes del *Canzoniere* –nombre popular de *Rerum Vulgarium Fragmenta* (RVF), compuesto en el siglo XIV y publicado en 1470–, de Francesco Petrarca. Sus poemas, junto a los de Garcilaso de la Vega, son referencia para estudiar el petrarquismo en España.

Baeza Flores (1978) prosigue diciendo que las "Coplas" son el único poema "de cierta calidad lírica escrito en Costa Rica, durante la Colonia [...] con ser disparejas en calidad, si examinamos sus estrofas, tienen un mérito técnico y es que están escritas, cada una, sobre un verso dado, que cierra la estrofa y que es un verso obligado" (27-28). Su mérito y calidad, pues, se basan, según una postura formalista, en el hecho de ser una glosa. Empero, de inmediato el crítico desmerita su forma: pese a su título, dice que el poema no sigue la copla de pie quebrado usada por Jorge Manrique en *Coplas por la muerte de su padre*. Este argumento y comparación resultan igualmente impertinentes. El poema de Jiménez ha recibido el título de las "Coplas",

² "Por sanar de mi dolor/ tomo el dolor de la ausencia,/ porque dicen que en presencia/ suele encender el amor/ el fuego desta dolencia." (Baeza Flores, 1978: 30)

³ "Tristeza, pues yo soy tuyo,/ tú no dejes de ser mía;/ mira bien que me destruyo/ sólo en ver que el alegría/ presume de hacerme suyo." (Baeza Flores, 1978: 30)

porque se emplean coplas reales. El crítico parece desconocer que estas aparecen en el siglo XV como una elaboración más de las coplas castellanas de arte menor. Al unirse dos quintillas, surgió su forma, la cual modernamente se ha llamado falsa décima. Su auge fue en aumento hasta el Barroco y por ello fue uno de los tipos de copla de mayor vigencia en el período áureo (Quilis, 1975; Varela, Moíno y Jauralde, 2005).

A propósito de esta equivocación acerca de la forma estrófica empleada por Jiménez, Fernández Guardia (1921) afirma que utilizó espinelas. Si bien las décimas espinelas están constituidas por octosílabos, su forma deviene de la suma de dos redondillas con rima abrazada y dos versos de enlace con las rimas última y primera de cada redondilla; de manera que su esquema rímico es abbaaccddc (Quilis, 1975). Es evidente que las “Coplas” no siguen este esquema.

Con respecto al contenido, Baeza Flores (1978), por un lado, considera circunstancial y desabrida la primera estrofa; aunque, para él, algunos versos de la tercera (vv. 23-25), cuarta (vv. 36-40), quinta (vv. 41-45) y sexta (vv. 51-55) sí demuestran el talante poético y expresividad emotiva de Jiménez. Este argumento sigue la concepción estilística de que “la esencia del poema reside en la emoción, en los sentimientos, en la meditación, en las voces íntimas que tal episodio o tal circunstancia suscita en la subjetividad del poeta” (Aguiar e Silva, 1975: 181). Por otro lado, escucha en el verso 45 (“por lo cual viviendo muero”) ecos del estribillo “que muero porque no muero”, del villancico “Vivo sin vivir en mí”, de Teresa de Jesús, por lo cual supone que Jiménez lo haya conocido. No obstante, este suceso resulta imposible: aunque el poema de la avilesa fue compuesto entre 1572 y 1577, Jiménez vino a Costa Rica en 1566 y los primeros evangelizadores de la Orden de Teresa llegaron a Nueva España en 1585 (Beltrán, 1994). De ningún modo los catorce franciscanos instalados en el Valle de Orosi (Ríos, 1997) habrían conocido tampoco tal villancico. Por último, el crítico repulsa la cacofonía “te tendré” del verso 55, aunque a continuación dice le es “grato en su suave y sencillo lirismo” (30).

Por último, Chase (2000) reconoce a Jiménez como el primer poeta amoroso de Costa Rica y a sus “Coplas”, como un “ejercicio del verso en tierras criollas” (xi), que sigue “[r]eflejo y espejo de mimetismos, escritos y vividos en los márgenes de nuestra propia historia” (xi). No aclara cuáles modelos poéticos son imitados.

En suma, con base en esta revisión bibliográfica, se puede establecer que sobre las “Coplas” de Jiménez se han emitido argumentos que son impresiones y conjeturas vagas e imprecisas, porque incurren en opiniones apresuradas, apreciaciones y comparaciones anacrónicas e impertinentes. Tales argumentos, por tanto, dejan ver la poca seriedad, prejuicios y desinterés investigativo sobre el texto. Las lecturas críticas obedecen a posicionamientos teóricos formalistas, sociológicos y estilísticos.

Así las cosas, queda el espacio abierto para nuevas lecturas y análisis cimentados en las herramientas teóricas y metodológicas que los estudios filológicos ofrecen en el siglo XXI. Con estos trabajos se saldaría el vacío demostrado en este apartado y la institucionalizada anulación que las “Coplas”, al igual que la literatura colonial en Costa Rica, han sufrido.

3. HORIZONTE DE LECTURA

Según el anterior estado de la cuestión, se podría pensar que el “clima lírico” del que habla Baeza Flores (1978) y que habría sido objeto de mimesis para Jiménez según Chase (2000) es el sistema poético de la Edad de Oro, conformado por los cosistemas de la poesía lírica tradicional, el romancero, la poesía culta del siglo XV, el cancionero general y la poesía petrarquista (Blecua, 1970).

Aunque a partir de los estudios de Blecua y otros investigadores se ha avanzado en demostrar la “cantidad de tradiciones y estéticas que han influido en los poetas del Siglo de Oro” (Ghiglione, 2011: 10), es verdad que durante el período renacentista español del siglo

XVI las dos corrientes predominantes fueron la cancioneril y el petrarquismo⁴ (Fucilla, 1960; Blecua, 1970; Salvador, 1977; Alonso, 2005). Esto, sin embargo, no implica que hayan sido antagónicas, no se trataba solo de petrarquismo/antipetrarquismo como creyó la crítica literaria a partir del siglo XIX; todo lo contrario, ambas convivieron (Blecua, 2019): "el divorcio entre la nueva escuela [italianizante] y la anterior poesía hispánica nunca fue completo" (Lapesa, 1962: 155), su límite es relativo (Ghiglione, 2011), ya que la lírica italianista repercutió en la vieja poesía castellana y viceversa (Alonso, 2005). "A pesar de que las divergencias nunca se borraron por completo, el intercambio entre las dos artes fue constante [...] La coexistencia de las dos artes permitió a cada una asimilar cualidades de la otra sin perder las propias" (Lapesa, 1962: 158 y 171).

Con respecto a esta coexistencia y (con) fusión, el petrarquismo, aunque se consolidó como una normatividad por su repetición constante, fue una tradición dinámica y variable, pues en ella coexistieron formas trovadorescas provenzales⁵, el *dolce stil nuovo* (Sánchez Robayna, 1982) y la poesía cancioneril castellana (Matas, 2001). De ahí que el petrarquismo del siglo XV y comienzos del XVI –lo mismo que la poesía castellana en las primeras ediciones del *Cancionero general*– encarne "una imitación «des-compuesta», ecléctica e irregular de Petrarca" (Lefèvre, 2013: 84).

Por lo anterior, Lapesa (1962), Blecua (1970, 1977, 2019), Prieto (1984), Matas (2001), Alonso (2005), Ferreras (2008), Micheli (2011), Ghiglione (2011) y Lefèvre (2013) estudian varios casos, en los cuales la *simbiosis* de la tradición cancioneril y el petrarquismo se manifiesta tanto en la poesía peninsular⁶, como en la novohispana⁷, pues el comercio de libros y

⁴ El sistema poético de la Edad de Oro está conformado por los cosistemas de la poesía lírica tradicional, el romancero, la poesía culta del siglo XV, el cancionero general y la poesía petrarquista (Blecua, 1970). Durante el período renacentista del siglo XVI, las dos corrientes predominantes fueron la imitación de los viejos cancioneros castellanos y el petrarquismo (Fucilla, 1960); a ambas corrientes se añade, según Blecua (1970), la poesía popularizante de la tradición y el romancero. En todo caso, lo significativo es el hecho de que las dos (o tres) corrientes influyen una(s) sobre otra(s), de modo que la poesía italianista repercutió en la vieja poesía castellana y viceversa (Alonso, 2005). Agrega Beltrán Pepió (2017): "En el terreno de los principios resulta una obviedad decir que la escuela poética cuatrocristiana continuó viva durante el siglo XVI, aunque los estudios sobre el tema suelen parar en el Cancionero general o poco más tarde (la fecha límite del Repertorio de B. Dutton es 1520); a su vez, los estudios del Renacimiento, con algunas honrosas excepciones (Juan Fernández de Heredia, Cristóbal de Castillejo y el Almirante), están demasiado focalizados en la poesía petrarquista para prestar atención estos poetas. Sería también obvio afirmar que si la motivación de Boscán y Garcilaso para cultivar los versos italianos pudo partir de 1526, el triunfo de la nueva moda habría de esperar a la publicación de sus obras en 1543 y no fue sensible hasta la década de 1550. En la práctica, un cuarto de siglo de poesía castellana ha quedado en tierra de nadie, aunque en los cancioneros que hemos ido mencionando (y en otros, como el impreso de Velázquez de Ávila) se observa por una parte la filtración progresiva de poemas de Garcilaso, por ejemplo, o sus primeras imitaciones, como la del ya setentón Antonio de Soria; por otra parte, otros aspectos centrales del nuevo siglo, como la emergencia literaria del romance o la progresiva atención de los poetas cortesanos por la lírica tradicional, tienen también su lugar natural en esta época que, por razones obvias, estamos llamados a considerar" (§39).

⁵ Según algunos especialistas –entre ellos Galmés (1996)–, el origen del contenido de la poesía amorosa provenzal viene de la poesía popular hispanoárabe (Salvador, 1977).

⁶ En la época de Carlos V, la tradición cancioneril y el petrarquismo parecen moverse política y poética al mismo ritmo, ambas adquieren una perspectiva supranacional, de modo que consolidan "una referencia ideológica y cultural y un modelo ético ineludible para más de una generación de poetas, soldados, diplomáticos y mandatarios de media Europa" (Lefèvre, 2013: 85). Este dato es relevante, ya que Jiménez era un soldado castellano letrado, quien posiblemente hubiera conocido este sistema poético consolidado en su tiempo previo a su venida a Costa Rica en 1566.

⁷ De la recepción, producción y difusión de la tradición cancioneril castellana y el petrarquismo en Nueva España da cuenta, por ejemplo, la antología *Flores de baria poesía* (1577). Incluye poemas de autores peninsulares y novohispanos (Rosaldó, 1951; Fucilla, 1960; Micheli, 2011). Sobre el petrarquismo observable en esta antología, Matas afirma que los poemas "no están sujetos a la organización interna *in ordine* de acuerdo con las convencionales normas de todo cancionero petrarquista, no lo es menos que están repletos de tópicos, imágenes y otros

manuscritos, viajes y largas estadias de escritores italianos en España y peninsulares en las colonias abrieron puentes de comunicación dentro de la misma Europa y entre esta y América, de modo que se crearon y enriquecieron las nuevas tendencias literarias (Grossi, 2010; Micheli, 2011).

Así las cosas, es esperable que el poema de Jiménez dialogue con dicho acervo y simbiosis poéticos y, por ende, su valor estético responda a ellos. Partiendo de esta premisa, entonces, se propone como tesis de este estudio que las “Coplas” presentan una doble filiación: gracias a algunos elementos estructurales, semánticos e ideológicos, dialogan intertextualmente, por estilización, parodia y sátira, con las estéticas cancioneril castellana y petrarquista, predominantes en el sistema literario de la poesía española y colonial del siglo XVI.

4. APROXIMACIONES CONCEPTUALES

Para comprobar la tesis propuesta, es necesario operativizar los siguientes conceptos de filiación, como estrategia metodológica, y de estilización, parodia y sátira a la luz de la poesía del siglo XVI.

4.1. Filiación

De acuerdo con Rojas (1994), la *filiación* es un procedimiento mediante el cual la crítica literaria adscribe unos textos, autores o movimientos a otros anteriores, con el propósito de establecer y vincular uno o varios orígenes, precursores, iniciadores o influencias.

Esta adscripción bien puede darse a través del análisis de elementos textuales, paratextuales o culturales (Rojas, 1994). Sin embargo, para el caso de este artículo, interesa sobre todo la filiación por análisis textual, ya que este permite inferir las filiaciones a partir de la confrontación y corroboración de elementos literarios entre dos o más textos (Rossi y Disalvo, 2008). Para ello, se debe considerar que, en ocasiones, el hipertexto o el autor no necesariamente da muestras explícitas de (sobre)valorar relaciones o conexiones con respecto a una o varias fuentes; incluso, puede que el hipertexto manifieste variaciones en comparación con sus antecedentes (Vilanova, 1983) y, por qué no, también la estilización o la parodia.

4.2. Estilización

Según Todorov (1975), la *estilización* corresponde al empleo de “una palabra marcada por los contextos precedentes en una función análoga” (297); es decir, la dinamización y continuidad de una tendencia o sistema estético, ensayando al uso su código. Schwartz afirma que, gracias a la estilización, las “marcas textuales crean ciertas expectativas en el lector que se cumplen, o no, en el proceso de lectura [...] el punto de vista está ya constituido de antemano, es previo a su producción y está identificado con sistemas filosóficos extraliterarios” (1987: 216 y 218-219). En el caso de las “Coplas”, se evaluará hasta qué punto estilizan la tradición cancioneril y el petrarquismo, cuyas expectativas fueron parcialmente identificadas por Bonilla (1957) y Baeza Flores (1978).

procedimientos característicos de la tradición amorosa inaugurada por Petrarca” (2001: 77). Roses (2010) señala, entre otros parámetros de la poesía colonial americana, la proyección temprana de la lírica italianizante, tanto garcilasista como de la escuela sevillana, especialmente en Nueva España; y la relevancia del petrarquismo y manierismo en Nueva Castilla. Sobre la tradición cancioneril castellana, dice Matas: “el propio cancionero, o mejor dicho, las composiciones de los autores peninsulares [...] debió de convertirse en obligado punto de referencia para la creación poética de nuestros poetas novohispánicos, cuyos poemas terminaron hermanados en el mismo corpus librero. Parece más que probable que los poetas criollos conocieran previamente esos textos por las diferentes vías de transmisión poética (manuscritos, academias de las colonias, obras impresas, etc.), y que, siguiendo los dictados de la *imitatio* imperante en la época, inspirasen sus versos en los venerados modelos hispánicos” (2001: 77-78).

4.3. Parodia

La inversión de la estilización es la parodia (Todorov, 1975), pues constituye un desvío (irónico, burlesco o no) de la norma de un género, sistema retórico, estético o ideológico. Para ello el texto paródico dialoga intertextualmente con su norma y trastoca sus elementos o algunos de ellos (Sánchez Robayna, 1982). Así, "la escritura lee otra escritura, se lee a sí misma y se construye en una génesis destructiva"; así, "todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto" (Kristeva, 1978: 207 y 190).

Por lo anterior, la parodia organiza "una alteración dialéctica del código", una superposición contrastada, al superar "el lenguaje interiorizado (homenajead) que ha de ser, necesariamente –y simultáneamente– ironizado y criticado (profanado). Acto de afirmación y negación en síntesis dialéctica que produce una tercera cosa: un texto que, asimilando el pasado, lo transgrede" (Sánchez Robayna, 1982: 44). Esta relación vuelve a la parodia no un contracanto, sino un *canto paralelo*, distinto de la parodia de intención ridiculizante, porque privilegia el efecto de distanciamiento irónico-crítico (Sánchez Robayna, 1982).

Entendida así, la parodia es un eslabón de la tradición dinámica petrarquista, pues implica una *transformación* de su estética automatizada (Sánchez Robayna, 1982); por eso, dicha tradición se manifiesta a veces en forma de parodia o intertextualidad irónicamente manipulada (Aguiar e Silva, 1981). Lo demuestran los casos versátiles, variables, heterogéneos y heterodoxos del *palimpsesto* de estilos que fue el petrarquismo en Italia, España y las colonias hispanas (Sánchez Robayna, 1982; Gargano, 2005; Lefèvre, 2013).

4.4. Sátira

El ensayo o experimentación de lo cómico en el siglo XVI consolidó en el Barroco una sátira difícilmente diferenciable de lo burlesco. Por eso, Schwartz (1987) recomienda tratar la sátira no como una noción ahistórica de una actitud humana ni una vaga intención crítica, sino como las convenciones de representación y las prácticas discursivas que jugaron en la producción de un texto satírico. En virtud de ello, llama a considerar tres aspectos.

Primero, la sátira responde a una intencionalidad previa: "un «razonamiento malédico y mordaz para reprehender los vicios de los hombres»" (Pinciano, 1953: 234, citado en Schwartz, 1987: 217). Este principio implica una conexión entre los textos satíricos y los presupuestos de la ética o la filosofía moral, a fin de enmendar las costumbres. "El escritor satírico reprende o castiga los vicios" (218), las conductas inaceptables o por corregir según un sistema filosófico o teológico; en consecuencia, sus textos, en cuanto que moratos, subrayan imperfecciones de sociedades o individuos concretos; su función es "modificar su entorno ayudando a mejorar las costumbres" (222). Y aunque su intencionalidad sea social y deliberadamente moral, la parodia y la sátira pueden darse y reforzarse simultáneamente en un mismo texto (Sánchez Robayna, 1982); por ejemplo, incorporando e imitando "fragmentos de discursos de fuentes clásicas a través de las cuales el escritor percibía y redescubría su realidad" (Schwartz, 1987: 222).

Segundo, la denuncia –la visión crítica de la sociedad– es constitutiva del código satírico. Si se considera que el mundo social es el *locus* del engaño y la decepción, la denuncia le permite al escritor satírico revelar *verdades* sobre el mundo y las cosas (Schwartz, 1987).

Tercero, por su declaración de fines éticos, los textos satíricos se interpretan convencionalmente como referenciales: se asumen como *pretextuales* y *reales* sus representaciones del mundo. Así, el punto de vista satírico responde al de "una voz admonitoria que observa la realidad social y el mundo circundante [...] el poeta satírico vive inmerso en su realidad y su

inspiración procede de aquélla [...] esta indignación es la que lo impulsa a escribir y la que anima el discurso satírico” (Schwartz, 1987: 220 y 222).

5. ANÁLISIS LITERARIO DE LAS “COPLAS” DE JIMÉNEZ

Precisadas, pues, las herramientas conceptuales para el análisis, transcríbese ahora la versión que de las “Coplas” Campos (2022: 149-155) fija en su edición crítica:

<i>Vive, Leda, si podrás Y no penes atendiendo Que, segund peno partiendo Ya no esperes que jamás Te veré ni me verás.</i>	5
<i>Por no ver mi perdición Parto desta tierra aflito, Huyendo de Faraón A tierra de promisión Dejando aquesta de Egitto.</i>	10
<i>Y sin duda esta partida Me da pena sin compás Solo de verte afligida, Mas tú, vida de mi vida, Vive, Leda, si podrás.</i>	15
<i>En verme partir de ti No penes ni vivas triste, Yo voy contigo y sin mí, Que desque te conocí Jamás de mí te partiste</i>	20
<i>Espera y ten confianza, Solo aquesto te encomiendo, Que el tiempo hará mudanza Tras la tormenta hay bonanza Y no penes atendiendo.</i>	25
<i>Pensando en esta partida El corazón se me parte Y arráncaseme la vida, Por quererte tan querida Y no poder ya gosarte</i>	30
<i>De ti no sé qué será Por lo cual voy padeciendo, Y tanta pena me da Ver que no te veré ya Que, segund peno partiendo.</i>	35
<i>La vida podrá partir, Que sin ti yo no la quiero Y en no poderte servir Lo siento más que el morir, Por lo cual viviendo muero.</i>	40
<i>Y siento un dolor tan fuerte Creyendo me olvidarás, Que me ha de causar la muerte: Por donde verme ni verte</i>	

Ya no esperes que jamás. 45

Pero con todo te pido,
Aunque veas que estoy ausente,
Por el bien que te he querido,
Que no me echas en olvido,
Que yo te tendré presente. 50

Por última despedida
Me da un abrazo y no más,
Pues a ello amor te convida,
Y haz cuenta que en la vida
Te veré ni me verás. 55

5.1. En torno al incipit

Inicialmente, apúntese un primer valor intertextual del poema de Jiménez, partiendo del hipotexto que nutre su composición. Toda glosa está compuesta por dos partes: 1) el *texto*, el cual es un poema breve preexistente; y 2) la *glosa* como tal, que constituye el comentario del texto (Quilis, 1975). Bonilla (1957) y Chase (2000) reconocen que el texto de las "Coplas" de Jiménez es la canción del gallego Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón (c. 1390-1450), recogida en el *Cancionero* (1445), de Juan Alfonso de Baena y luego en el *Cancionero de Estúñiga* (recopilado entre 1460 y 1463 en Nápoles). Aquel la compuso en 1441 para despedirse de su amada, pues él se iba a Jerusalén para convertirse en fraile franciscano (Bonilla, 1957; Salvador, 1977; Boase, 2017). A continuación, se presentan cinco versiones de dicha canción:

	<i>Versión 1 (V1)</i>	<i>Versión 2 (V2)</i>	<i>Versión 3 (V3)</i>	<i>Versión 4 (V4)</i>	<i>Versión 5 (V5)</i>
	Byve leda sy podrás, Non esperes atendiendo, Que segunt peno sufriendo, Non entiendo	Vive leda si podrás, É non penes atendiendo Que segund peno partiendo, Non espero que iamas	Byve leda sy podrás. Non esperes atendiendo, Que segunt peno sufriendo, Non entiendo	Vive leda si podrás, non esperes atendiendo, que segunt peno sufriendo, non entiendo	Bive leda si podrás, e non penes atendiendo, que, segund peno partiendo, non espero que jamás
5	Que jamas Te veré nin me verás.	Te veré nin me verás.	Que jamás Te veré nin me verás.	que jamás te veré nin me verás.	te veré nin me verás.
	¡O dolorosa partida De triste amador, que pido Liçençia, que me despido	¡Oh dolorosa partida! Triste amador, que pido Licencia et me despido De tu vista et de mi vida;	¡O dolorosa partida De triste amador, que pido Licencia, que me despido	¡Oh dolorosa partida de triste amador, que pido liçençia, que me despido	¡O dolorosa partida, triste amador, que pido licencia et me despido de tu vida y de mi vida!
10	De tu vista é de mi vida! El trabajo perderás En aver de mí mas cura, Que segunt mi grant tristura, Non entyendo	El trabajo perderás En haber de mí más cura Que segund mi grand tristura Non espero que jamás Te veré nin me verás.	De tu vista é de mi vida! El trabajo perderás En aver de mí mas cura. Que segunt mi gran tristura, Non entyendo	de tu vista e de mi vida! El trabajo perderás En haber de mí más cura, que segunt mi gran tristura non entiendo	El trabajo perderás en aver de mí más cura que, segund mi grand tristura, non espero que jamás te veré nin me verás.
15	Que jamas Te veré nin me verás.	(Stúñiga, 1872: 143)	Te veré nin me verás.	que jamas te veré nin me verás.	(Boase, 2017: 533)
	Pues que fustes la primera De quien yo me catyvé, Desde aqui vos do mi ffé Vos sserés la postrimera. (Baena, 1851: 506)		Pues que fuystes la primera De quien yo me catyvé Desde aquí vos do mi fe Que serás la postrimera. (Bonilla, 1957: 50)	Pues que fustes la primera de quien yo me cative, desde aquí vos do mi fe vos serés la postrimera. (Azáceta y García de Albéniz, 2003: 281-282)	
20					

V1 es la encontrada por Bonilla (1957) en su revisión del *Cancionero de Baena*; en ella, en V1 y en V4 aparece una tercera estrofa que no está presente en V2 ni en V5, cuya versificación de la primera estrofa es la seguida por Jiménez. Pese a los cambios ortográficos, lexicales,

notacionales y versales (Campos, 2022), el motivo temático se mantiene en las cinco versiones y permite compararlas con las “Coplas”. Los seis poemas comparten la despedida por la ruptura de una relación amorosa, a causa de un viaje; así como el dolor y la melancolía a raíz de tal alejamiento. Empero, la causa difiere: en la canción de Rodríguez del Padrón se debe a la vocación religiosa; en el poema de Jiménez, a huir de la tiranía de Anguciana de Gamboa. Jiménez toma como texto de su glosa la canción del gallego, para justificar, apoyar y recrear estéticamente su propio discurso y la expresión de su malestar al tener que abandonar a su amada por razones circunstanciales, meramente políticas.

El impulso constructivo de Jiménez al basarse en un poema del cancionero castellano evidencia tanto el uso significativo de la glosa en el siglo XVI⁸ –mérito reconocido por Baeza Flores (1978)–, así como el valor y expansión de la copla real en la Colonia. Dicho impulso responde a un criterio de composición compartido por los dos cosistemas poéticos predominantes del XVI: poetas españoles y novohispanos glosaban la tradición cancioneril; petrarquistas italianos, españoles y novohispanos, al seguir la *imitatio styli*, se basaban en poemas de autores latinos y Petrarca. La estrategia dominante de Boscán y otros poetas españoles al imitar al toscano era el paradigma léxico, “sobre todo el primer verso del modelo” (Lefèvre, 2013: 88). De ambos cosistemas, pues, le llegaría a Jiménez el impulso mimético. A fin de cuentas, la *imitatio auctoris* caracteriza el Renacimiento e imitar era más que copiar o plagiar: instituía una necesidad; nadie podía ser un buen poeta si no imitaba a los antiguos (Viñas Piquer, 2002), fueran latinos, italianos, castellanos tradicionales o petrarquistas.

Si se acepta que el impulso mimético le llega a Jiménez de ambas corrientes, su poema evidenciaría la *imitación compuesta* –“fundir en una sola voz el eco de los mejores versos leídos” (151)–, la cual era lo más común en el siglo XVI frente a la imitación de un modelo único, defendido por los ciceronianos en el siglo XV (Viñas Piquer, 2002). La imitación compuesta coloca a Jiménez en el nivel de los *verdaderos poetas* de la época y a sus “Coplas”, en el de la síntesis ejemplar, ingeniosa y erudita. No en vano Bonilla (1957) observó cierta erudición en las “Coplas”.

Tal erudición y ejemplaridad se les podrían atribuir a Jiménez y a su poema, si se considera, asimismo, que el de Rodríguez del Padrón no es solo un texto más del cancionero castellano, sino

one of the most popular songs of the fifteenth century and one that retained its appeal throughout the sixteenth century. It is included in about a dozen manuscript collections, including *Baena* (c. 1450), *Estúñiga* (c. 1462), *Herberay* (c. 1465), *Roma* (c. 1465), *Módena* (c. 1475), *Montecassino* (c. 1480) and *Musical de la Colombina* (c. 1495). It is not found in the 1511 edition of the *Cancionero general*, but it is in the 1514 edition, and in all subsequent editions to 1557 (Boase, 2017: 534).

Si bien los poemas de Rodríguez del Padrón fueron destacadamente reconocidos entre sus coetáneos⁹, “Bive leda si podrás” es su canción por excelencia:

⁸ Esta forma estrófica apareció en el siglo XV y fue ganando relevancia poco a poco hasta el Barroco (Quilis, 1975).

⁹ Lida de Malkiel (1952, 1954) afirma que la poesía de Rodríguez del Padrón, por sus ideas, géneros y modelos, pertenece más a la lírica cortesana y la tradición clásica vivas en la Edad Media que al Humanismo renacentista y la moda italianizante. Sus poemas se beneficiaron con la persistencia del gusto medieval en España y la plena vigencia de las viejas formas. Achaca a la personalidad del autor el hecho de que sus poemas alcanzaran un destacado reconocimiento entre sus coetáneos. “En su época debió gozar de gran popularidad, en especial por su poema *Los siete gozos de amor*, parodia profana de los dolores y gozos de la Virgen, que no llega a ser irreverente. Escribió obras en prosa de las que se conservan tres y entre ellas el *Siervo libre de amor* y tradujo las *Heroidas* de Ovidio con el título de *Bursario*” (Azáceta y García de Albéniz, 2003: 51). Beltrán Pepió (2017) cita unos versos de Antonio de Villegas, en los que ofrece un canon poético a alturas del siglo XVI y en el cual nombra a Rodríguez del Padrón: “Tú heciste

Muy aventurado es rastrear influencias y señalar modelos en la poesía amorosa de los Cancioneros, por una parte fuertemente convencional, por otra derivada de fuentes comunes (con la presumible pérdida de muchos eslabones en la transmisión) y, por último, con motivos espontáneos, expresados en toda época. Pero la boga que alcanzaron en el siglo XV las escasas poesías de Juan Rodríguez hacen muy verosímil su imitación. Una muestra saliente de esa boga es el favor de que goza la Canción "Byue leda si podrás..." (Lida de Malkiel, 1954: 6)

Biue leda, si podrás [...] es una despedida amorosa en que Padrón pide "licencia" a su señora para partir y en la que le expresa el dolor y la melancolía que le produce la separación. (Salvador, 1977: 193)

La canción de Rodríguez del Padrón circulaba como texto celeberrimo y prestigioso, a cuyo vasto campo intertextual se suman las "Coplas" de Jiménez. Este no es el único poema y autor que glosan la canción de Rodríguez del Padrón; también lo hacen significativamente –a saber, según Lida de Malkiel (1954), Rodríguez-Moñino (1969), Salvador (1977), Alín y Barrio (1997) y Boase (2017)–: Costana en "Al tiempo que se levanta" (siglo XV), poema cancioneril y petrarquista; Gómez Manrique en *Para los días de la semana, de amores* (siglo XV), poesía perteneciente a la antigua escuela galaico-provenzal; Garcí Sánchez de Badajoz en *Infierno de amor*, poema cancioneril postdantesco del siglo XV; Diego Hurtado de Mendoza y Pacheco; Comendador Estela, en una prosa en catalán; Luis del Castillo en su poema "Pues a mí, desconsolado", publicado en la edición de 1527 del *Cancionero general* de Hernando del Castillo; en este último cancionero, se halla otra glosa anónima; Jorge de Montemayor; Juan Sánchez Burguillos en "Pues que temor de enojarte" (c. 1560); Diego Ramírez Pagán en su *Floresta de varia poesía* (1562). Después de las "Coplas" de Jiménez, fue glosado por un poeta anónimo en el texto "Bive, pues muero partiendo", publicado en el *Cancionero sevillano de Lisboa* (1580-1590); por Fernán González de Eslava, al menos los cuatro primeros versos, según se puede leer en sus póstumos *Coloquios espirituales y sacramentales y poesías sagradas* (1610); y por Francisco de Quevedo en *El príncipe despeñado* (1617). Asimismo, la canción de Rodríguez del Padrón es incluida por Jerónimo Pinar en su *Juego trobado* (c. 1495-1497); es referida por fray Francisco de Ayala en *La vida y la muerte* (1508); Juan de Valdés en *Diálogos de la lengua* (1536), quien cita el primer verso ya de forma anónima para ejemplificar el uso del adjetivo "ledo" en poesía; Pedro de Lemos la incluye en una antología de canciones compilada en 1555; y Sebastián de Covarrubias recoge los dos primeros versos en *Tesoro de la lengua* (1611). Según Boase (2017), existe una versión de 29 versos, aparentemente inconclusa y atribuida casi con total seguridad a Juan del Encina.

A partir de estas referencias, obsérvese no solo la significancia que la canción de Rodríguez del Padrón alcanzó desde el siglo XV hasta el XVII a través de la glosa, sino también el hecho de que en varias de dichas glosas el trabajo estético con su texto permite entremezclar, como en las "Coplas", la tradición cancioneril castellana y el petrarquismo.

Es factible, por tanto, afirmar que Jiménez pudo llegar a conocer, como la mayoría de los poetas de su época, el *Cancionero general*¹⁰ y varios de los textos donde se glosaba o contenía la

a Garcí Sánchez tan despierto,/ y tú le diste al mundo y le llevaste,/ y tú le tienes vivo, siendo muerto./ A don George Manrique tú le honraste;/ y al otro Juan Rodríguez del Padrón/ la pluma y el pensamiento levantaste" (§6).

¹⁰ El "*Cancionero general* tuvo el mayor éxito que ha conocido ninguna antología extensa en la historia de la poesía española, puesto que se conocen hasta nueve ediciones de 1511 a 1573, que además van aumentando de contenido. Esto supone algo bien elemental: que ese *Cancionero* anduvo en las manos de todos los poetas, o aspirantes a poetas,

canción de Rodríguez del Padrón. Es imposible establecer que conociera la (con) fusión de ambas estéticas, pero al menos estuvo expuesto a ella a través de la producción lírica de otros poetas, y quizá aun a través de las mismas glosas de “Byve leda sy podrás”.

En todo caso, es innegable que el diálogo intertextual propiciado por dicha canción coloca el poema de Jiménez en sintonía con otras manifestaciones poéticas de la época, cuya calidad no ha sido puesta en duda por la crítica especializada en la literatura de los siglos XV-XVII, como sí la de las “Coplas” por algunos críticos e historiógrafos costarricenses.

5.2. Elementos de la tradición cancioneril castellana

La poesía cancioneril se gesta desde el último tercio del siglo XIV, comprende el XV y se proyecta en el XVI (Salvador, 1977; Azáceta y García de Albéniz, 2003). Su tradición pervive después de 1526¹¹ y, lejos de acabarse en ese siglo, más bien se incrementa en el Barroco (Blecua, 2019). Según Azáceta y García de Albéniz (2003), se subdivide en poesía: 1) lírica (amatoria, elegíaca, laudatoria, consolatoria, circunstancial, festiva, burlesca, religiosa y pastoril); 2) didáctico-moral y satírica; 3) lírico-narrativa y lírico-dramática (alegorías, romances –son distintos de los cancioneros–, églogas, poemas narrativos y representaciones). Su campo temático abarca básicamente lo amoroso, religioso, didáctico y moralizador; aunque, según Salvador (1977), también puede incluir poesía política, muy unida a la de acontecimientos cotidianos.

Las “Coplas” se ubicarían inicialmente dentro de la poesía lírica debido a una doble pertinencia. Por un lado, en la amatoria, pues, en el nivel temático, encajan, primero, en que la dama es la destinataria y receptora del poema de amor, mientras el galán el actor y agente (Salvador, 1977); y, segundo, en el dramatismo patético del sujeto lírico por la separación de su amada. Entre los versos 26-55, se desarrolla uno de los tópicos de la poesía cancioneril: el sujeto lírico se presenta como un *mártir de amor*, ya que sufre tener que abandonar a su amada y no poder servirla más, a causa de circunstancias externas a la pareja; pero aun así, desde lejos, él le seguirá siendo leal y fiel. De esta manera, el sujeto lírico “se convierte, hasta cierto punto, en un amante heroico, dentro de una consideración que, probablemente, guarde relación con el aprecio de la valentía y la pertinencia del caballero” (291). No obstante, esta misma “configuración del hombre como mártir de amor lleva aunado el deseo de la muerte, que deviene en asunto harto frecuente en la lírica cuatrocentista y en otros géneros coetáneos” (291). Esto se observa claramente en las “Coplas” al dejar de ser el servidor de la dama y a través de la políptoton y el polípote de “morir”, que en breve se comentará.

Por otro lado, en el carácter religioso que, como se verá más adelante, la referencia bíblica de los versos 8-10 genera y, por consiguiente, permitiría enlazar el poema de Jiménez a una tradición religiosa igualmente viva en el siglo XVI.

Esta doble pertinencia lírica de las “Coplas” lleva a advertir, en el nivel intertextual, relaciones con otros textos que a su vez dialogan con el sentimentalismo del cancionero castellano y la tradición religiosa de los siglos XV y XVI. Tómese como elemento de comparación el apóstrofe del verso 14: “vida de mi vida”. Según el *Corpus diacrónico del español* (CORDE) (RAE, s.f.), constan dos usos en la poesía del siglo XV: uno en un poema trovadoresco de 1485 de Diego de San Pedro; otro en un poema cancioneril, datado entre 1481-1496, de Juan del Encina. Otro caso se halla en una carta de *Norte de los estados* (1531), del sacerdote Francisco de Osuna (Ferrerías, 2008). Tres más se encuentran en la prosa mística y ascética de fray Luis de Granada, entre 1555 y 1574.

y que su influencia fue considerable desde Boscán a Villamediana, pasando por Fernando de Herrera, Cervantes y Lope de Vega” (Blecua, 2019: 10-11).

¹¹ En este año, Boscán entra en contacto con Andrea Navagiero, embajador de Venecia, conoce la estética petrarquista y decide “escribir a la manera italiana, abandonando la vieja poesía castellana” (Blecua, 2019: 7).

Más que todo, los elementos propios del cancionero presentes en el poema de Jiménez son estructurales. En el nivel métrico, el conflicto amoroso se expresa por medio de coplas reales y el isosilabismo octosilábico. En la poesía cancioneril, si bien se emplean formas poéticas y estróficas fijas o libres, a mediados del siglo XV desaparecen algunas (v.g. cantigas de estribillo o de maestría) y se evoluciona a fórmulas fijas como canciones o villancicos cortesianos. En ese contexto, el término *decir* –referido a recitar contenido narrativo, doctrinal, panegírico, entre otro– es sustituido por *copla* y se emplea la glosa (Azáceta y García de Albéniz, 2003). Como se ha dicho, el uso de la glosa por parte de Jiménez sincroniza su poema con las prácticas cancioneriles más significativas de la época.

Atendiendo al “mérito técnico” señalado por Baeza Flores (1978), se revisa el axis rítmico de las “Coplas”. Su isosilabismo no sigue una sola estructura acentual; su uso polirrítmico de los octosílabos más bien, por un lado, exhibe magistralmente posibilidades varias del patrón métrico (heroicos, melódicos, dactílicos, sáficos, enfáticos, vacíos y libres), con lo cual evidencia, en virtud de aquella erudición supraindicada, la recuperación y manejo del octosílabo en la segunda mitad del siglo XVI por parte de los poetas cultos frente a las formas italianizantes (Varela, Moíno y Jauralde, 2005). Por otro lado, contribuye a expresar fónicamente la inestabilidad y contradicciones emocionales del sujeto lírico; así, el ejercicio octosilábico cancioneril intensifica significativamente el contenido amoroso. Como dice Lapesa, en las prácticas poéticas del siglo XVI, “[e]l verso elegido imponía, al principio sobre todo, la obediencia a un tipo general de arte condicionado por hábitos privativos” (1962: 155); y, con respecto a los metros italianizantes, el octosílabo era el más adecuado, móvil y grave para verter válidamente las emociones y tormentos.

En el nivel retórico, se observa el uso de figuras de dicción como la políptoton y el polípote (“vive”, “vida”, “vivas”, “viviendo”; “podrás”, “poder”, “poderte”; “penes”, “peno”, “pena”; “partiendo”, “parto”, “partida”, “partir”, “partiste”, “parte”; “esperes”, “espera”; “veré”, “verás”, “verte”, “verme”, “ver”, “verá”, “veas”; “aflito”, “afligida”; “quererte”, “querida”, “querido”; “morir”, “muero”, “muerte”), la paronomasia (“convida”, “vida”), la reiteración (vv. 14) y la anáfora (vv. 2, 4, 11, 25, 28, 30, 35, 38, 41, 54; 3, 19, 23, 35, 37, 49, 50; 6, 29, 32, 40, 44, 48, 51). Todas estas figuras son altamente frecuentes en la poesía cancioneril (Matas, 2001) y, en el caso de las “Coplas”, contribuyen a expresar la tormentosa situación del sujeto lírico y el drama sentimental y existencial generado por las circunstancias políticas y la consecuente separación.

De todas estas figuras, sobresalen, no obstante, la políptoton y el polípote. Los “juegos verbales reiterativos” (Lapesa, 1962: 162) que estos posibilitan son herencia de la tradición cancioneril que pasará al petrarquismo. En las “Coplas”, ambas figuras logran una “intensificación expresiva” (151) y “un efecto de concentración obsesiva” (151) sobre la intensidad de vivir, las posibilidades del sujeto lírico y la amada ante la separación, el sufrimiento, la partida, la espera, el futuro reencuentro, la aflicción, el amor y la sensación de desfallecimiento.

Tanto las figuras de dicción señaladas, así como la antítesis (sobre la cual se expondrá más adelante), permiten concretar la intensidad del conceptismo cancioneril, el cual proviene de los poetas provenzales y su “gusto por los juegos de palabras y los contrastes de ideas” (Lapesa, 1962: 150). Un conceptismo, que junto a “la justeza formal”, es propio “de la canción octosilábica” (158).

5.2.1. Elementos paródicos de la tradición cancioneril

Entre varios otros rasgos, la poesía cancioneril presenta referencias a situaciones o personas concretas (Azáceta y García de Albéniz, 2003). Las “Coplas” de Jiménez no ofrecen referencias

a personajes reales, por lo cual parodia la tradición. Por la noción de literatura vigente en la época¹², se asume que el sujeto lírico es Jiménez, pero el nombre de la amada ("Leda") y el de "Faraón" resultan, respectivamente, ficticio y simbólico.

Por un lado, Campos (2022) puntualiza la polémica con respecto al nombre de la amada. Bonilla (1957) señala que la *forma correcta* del verso 1 de Jiménez debe ser: "Vive leda si podrás" (48), ya que en la canción de Rodríguez del Padrón figura un adjetivo, no un nombre propio. Por este *supuesto error*, el crítico acusa de incorrectas todas las ediciones anteriores a la suya. Sin embargo, al suponer que Jiménez hubiera tenido que seguir exactamente al gallego, Bonilla (1957) le negaría la libertad que acaso pudo asumir el castellano para utilizar la canción de Rodríguez del Padrón a su modo y recrearla en función de su propio poema; en otras palabras, le negaría la posibilidad de *inventio* en medio de la *imitatio*, tal y como se manifiesta en el Renacimiento en lengua española a ambas orillas del Atlántico. Hay detalles que nunca se podrán elucidar a falta de una versión autógrafa. En todo caso, al estar consignado en el *codex antiquior* de las "Coplas" aquel supuesto *error* de "Vive, Leda, si podrás" (con comas y mayúscula), esta es la forma electa por Campos (2022) para la fijación textual. El uso de "Leda", por tanto, no solo ha implicado una discusión para la edición crítica de las "Coplas", sino también la inscripción creativa de una actante lírica ficticia que contraviene la norma referencial exigida para los poemas cancioneriles.

Por otro lado, la situación que provoca la huida de Jiménez responde a un conflicto político. De acuerdo con Jiménez (1900), Fernández Guardia (1921) y Obregón (1979), Jiménez vino en 1566 a la provincia de Costa Rica, atraído por los discursos sobre la riqueza mineral en la zona de Talamanca, derivados de la expedición de Juan Vázquez de Coronado. Prestó sus servicios al Gobernador, el castellano Perafán de Rivera (1492-1577), en varias excursiones y diligencias. A su regreso en 1571 a Cartago, después de una expedición a Boruca, Rivera decide abandonar la gobernación y se dirige a Guatemala; muere en Nueva España. En su lugar, el Presidente de la Audiencia de Guatemala nombra a Anguciana de Gamboa, quien

principia la lista de los malos gobernantes de este país. Bajo la influencia poderosa de ese jefe, las ciudades de Costa Rica mudaron violentamente su asiento, los indios duplicaron sus tributos, los encomenderos tuvieron inseguras tasaciones, los misioneros olvidaron su celo religioso, los litigantes avivaron sus rencores y todos los vecinos del lugar perdieron la seguridad de sus personas.

Para la impetuosa voluntad de Alonso de Anguciana no hubo valladar que la atajase, ni ordenanza real que obedeciese, ni apelación interpuesta que aceptase. Mandaba indistintamente poner caballero en un rocín de albarda á Francisco Muñoz Chacón para que así le azotasen por las calles, como á los frailes franciscanos en el cepo para que así estuviesen en la cárcel por dos meses. No hubo en la satisfacción de sus caprichos investidura eclesiástica ni posición social capaz de refrenar sus pasiones. Fué un tirano. (Jiménez, 1900: 5)

no toleraba protestas ni contradicciones y las reprimió con rigor. (Fernández Guardia, 1921: 9)

Frente a tales actos de corrupción, vileza y opresión, Jiménez decidió censurar a Anguciana de Gamboa. Como en ese tiempo no existía en Costa Rica la prensa para aconsejar y reprimir al Gobernador, compuso un libelo, el cual circuló por Cartago. Por este manuscrito, Jiménez fue condenado a la cárcel; sin embargo, se fugó y pidió asilo en el convento de San

¹² Se debe considerar que en el polisistema literario del siglo XVI funciona la idea heredada del Renacimiento de que quien habla en un texto es el autor (Viñas Piquer, 2002). Esta noción le permite al poeta, entre otros fines, establecer con sus lectores un pacto de lectura en el que convencionalmente se acepta que él se ha ficcionalizado en un hablante ficcional.

Francisco en Aranjuez. Fray Juan de Medina, quien admiraba las habilidades poéticas de Jiménez, lo acogió y trató generosamente. Como pago a su trato, Jiménez escribió las "Coplas" con alusión a la tiranía de Anguciana de Gamboa. Luego de que Jiménez hubo de marcharse rumbo hacia Nicaragua, Medina llevó el poema a casa del alguacil mayor, donde varios vecinos oyeron su lectura. Celebraron ellos el ingenio de Jiménez "y, después de haber despellejado de nuevo los presentes al gobernador, Pedro Díaz, que tenía buena letra, se llevó las décimas¹³ para copiarlas" (Fernández Guardia, 1921: 12). Cuando Anguciana de Gamboa, un poco tarde, se enteró del paradero de Jiménez, narra el cronista:

¡Oh, ciudad hospitalaria de Aranjuez!, cuán tremendo castigo os amenaza, porque ya viene de camino el implacable Anguciana de Gamboa; ya su brazo airado se levanta en señal de ruin venganza; ya suena en la comarca el fatídico clarín que anuncia vuestra eterna perdición. ¡Oh, ciudad infortunada! vuestros días están contados: vais á desaparecer arrebatada por el torbellino abrasador que soplan los tiranos. (Jiménez, 1900: 6)

Este patético fragmento da cuenta del agobio que vivieron los franciscanos del convento y los habitantes de Aranjuez no solo en su ciudad, sino también algunos de ellos presos en Espíritu Santo (actualmente Esparza). Jiménez había huido a Nicaragua y, después de que Anguciana de Gamboa dejara la gobernación en 1577, regresó. Durante la regencia del ucedense Diego de Artieda Chirino (c. 1533-1590)¹⁴, ocupó el cargo de regidor y en 1580 fue contador de la Hacienda real de Costa Rica.

Conociendo, pues, estos acontecimientos, se comprenden el conflicto político que generó las "Coplas" y la alusión simbólica de Anguciana de Gamboa. Pese a no haber ninguna referencia concreta a él, siempre se supo a quién se refería el poema: "No conocía el gobernador las décimas, pero le bastó saber que se le trataba en ellas de Faraón para ponerse en camino resuelto a hacer un castigo ejemplar" (Fernández Guardia, 1921: 12).

Por los casos de nombre de "Leda" y el "Faraón", *ergo*, se puede establecer que las "Coplas" parodian la referencialidad practicada en la tradición cancioneril.

5.3. Elementos de la tradición petrarquista

El petrarquismo se dio en numerosos discípulos e imitadores de los siglos XV y XVI, casi siempre poetas menores –o de segunda categoría como los llama Fucilla (1960)–, hoy semio olvidados (Aguiar e Silva, 1981). ¿Dentro de ellos, quizá, se habría ubicado a Jiménez?

En el nivel temático, el petrarquismo, *grosso modo*:

consistía esencialmente en el recurrir a la naturaleza como fuente de las imágenes poéticas, en el autoanálisis sentimental, en la sensibilidad ante la belleza sensual, la melancolía frente a un amor inasequible, la referencia a los grandes poetas latinos y la innovación lingüística y métrica con base en el verso endecasílabo. Esta poesía supone el empleo de temas íntimos, como el amor platónico, el protagonismo de la naturaleza, el bucolismo y la mitología (Micheli, 2011: 109).

De acuerdo con Fucilla (1960), Sánchez Robayna (1982), Matas (2001), Micheli (2011) y Lefèvre (2013), se puede afirmar que, en el nivel temático, este movimiento literario y cultural aborda principalmente la casuística del amor, el rechazo, los celos, el sufrimiento y la soledad.

¹³ El uso de este nombre en vez de copla real ejemplifica igualmente el desconocimiento o descuido del cronista con respecto a las formas estróficas de la tradición castellana. Su error será repetido por algunos críticos literarios.

¹⁴ Obregón (1979) apunta que nació en Pamplona y murió en 1591.

Las "Coplas" son coherentes con el petrarquismo, pues aprovechan su repertorio temático y desarrollan un episodio amoroso, que el sujeto lírico autoanaliza detalladamente. Este expresa con dramatismo su separación de la amada, según sugiere, por razones políticas que lo llevan a partir "de esta tierra", a la cual simbólicamente denomina Egipto, con rumbo hacia una "tierra de promisión".

Como forma de intensificar el dramatismo de su sufrimiento, el sujeto lírico emplea en el verso 24 la metáfora del desamor como tormenta, después de la cual llegará la calma y la alegría ("bonanza"), debido a la reunión de los amantes. Esta metáfora se encuentra en el soneto "Corre la barca mía prompta y segura", de Diego Ramírez Pagán, texto que es una hábil traducción de "Corre la nave mia pronta e sicura", de Pietro Barignano, soneto que a su vez es imitación del 189 de *RVF* ("Passa la nave mia colma d'oblio"), del cual existe según Fucilla (1960) una versión en *Flores de baria poesía*. El tópico poético presente en el verso de Jiménez redunda, pues, en los siguientes fragmentos: "Aunque tempesta y agua el viento esfuerce/ Un puerto me promete de alegría" (Ramírez Pagán, citado en Fucilla, 1960: 57); "Da la tempesta e l'acqua, e l'vento sforza,/ Promettendomi il porto con quest'arte" (Barignano, citado en Fucilla, 1960: 58); "De cada remo un pensamiento asido/ que al temporal no temen ni al infierno, // [...] Y los rayos del claro Norte mío/ se encubren, razón y arte es anegada,/ esperanza de puerto así es perdida" (Petrarca, 1591: 95).

En el nivel de las figuras pragmáticas, por un lado, la función patética de la voz¹⁵ acrecienta dicho dramatismo mediante figuras como la optación, tanto por deseo vehemente (vv. 1-5, 21-25, 46-50) como por deprecación (vv. 1-2, 4-5, 14-17, 25, 51, 54-55); las hipérbolas (vv. 11-13, 26-28, 40-43), las preguntas retóricas (vv. 31, 44) y el apóstrofe (vv. 1, 14, 15). Tales figuras patéticas son recurrentes en el cosistema petrarquista (Aguilar e Silva, 1981).

Por otro lado, la función modal de la voz¹⁶ incrementa la creencia angustiante del sujeto lírico de que "Leda" lo olvidará una vez se encuentre ausente (v. 42), la incertidumbre acerca del destino de ella luego de que la abandone (v. 31), la querencia tan profunda y noble que él siente y le ha tenido (vv. 29 y 48), el rechazo de una vida lejos de su amada (v. 37), la posibilidad de que su dama sea y viva feliz sin su amante (vv. 1, 15), la imposibilidad de gozar placenteramente con "Leda" (v. 30); la idea de que la vida sigue, pero él no podrá continuar sin la presencia y amor de aquella (v. 36); la imposibilidad de obedecer y servirla como se merece (v. 38).

En el nivel de las figuras gramaticales, los versos bimembres o plurimembres y las construcciones paralelísticas o correlativas son frecuentes en el petrarquismo (Lapesa, 1962; Matas, 2001). En las "Coplas", por un lado, se observan el uso de los versos bimembres unidos por la conjunción copulativa "y" (vv. 1-2, 24-25, 27-28, 29-30), más los emparejamientos enlazados igualmente por conjunciones copulativas ("y", "ni" en vv. 5, 17, 18, 21, 44, 52, 55); por otro lado, las construcciones paralelísticas, además de aquellas entre los versos glosados del texto, las presentes entre los versos 2 y 17 ("no penes"), 32 y 40 ("por lo cual"), 34 y 49 ("que no"), 39 y 41 ("siento"). Estas enfatizan el padecimiento del sujeto lírico por abandonar a su amada; las peticiones de que, primero, ella no viva sufriendo tras la partida de aquel y, segundo, de que durante su ausencia no lo olvide; así mismo, insisten en el sentimiento del amante de haberle fallado a su dama por no estar a su lado y servirla como demanda el amor cortés.

¹⁵ Dentro de las funciones de la voz, López-Casanova (1994) define la patética como aquella que marca los actos de lenguaje expresivos, los cuales tiñen el poema con una tonalidad peculiar; por ejemplo, admirativa, interrogativa, invocativa, vehemente, suplicante, maldiciente, amenazante, exagerada, humanizante, entre otras.

¹⁶ La función modal corresponde a actitudes proposicionales, dadas mediante los verbos modales: deber, creer, saber, querer, poder y soler (López-Casanova, 1994).

Llegados a este punto y con base en las explicaciones anteriores, se pueden apuntar, en el nivel intertextual, otros diálogos de las “Coplas” con otros poemas petrarquistas, respecto de dos motivos específicos: la partida y el corazón partido.

En primer lugar, Ramírez Pagán tradujo literalmente, de la antología *Rime di Diversi et Eccellenti Autori, Racolte da i Libri da noi altre Volte Impressi* (1556)¹⁷, un soneto donde se manifiestan claramente, como en las “Coplas”, el patetismo por tener que abandonar a la amada, sufrir su ausencia, la posibilidad de no regresar y de que ella lo olvide; y, en el nivel retórico, la repetición diseminada y la políptoton de “vida”:

¡Ay vida mía, si sin ¹⁸ vos una hora Bivir en esta vida no podría, Prestad ayuda a esta vida mía Que sólo en vuestra vida bive y mora!	Deh vita mia, se, di voi senza, un hora Viver in questa vita io non potria Porgete aiuto a questa vita mia, Che nella vita vostra sol dimora.
Vos sola soys mi vida, y sed agora, ¡Ay, dulce vida, en mi partir la vía, Porque amarga la vida me sería, Si no, vida, no os amasse en toda hora!	Sola vita mi sete, e sete ancora, A dolce vita di salir la via; Et amara la vita mia saria S’io non amassi voi, mia vita, ogn’hora.
Adonde voy no hay vida, y si sostengo La vida por vos, es que podéis darme Vida la más alegre y escogida.	Nè trovo a la mia vita altro sostegno Di voi, che di mia vita unica sete, Vita, d’ogn’altra vita più gradita.
Que si a vos, vida mía, presto no vengo, Podéis sin vida luego acá contarme, Pues sólo en vos, mi muerte, está mi vida.	Et se di voi, mia vita, al ben non vegno, Tosto privo di vita mi vedrete; Chè in voi sta la mia morte e la mia vita.

(Fucilla, 1960: 60)

Como se ve, la expresión poética de Ramírez Pagán es sencilla, sin complicaciones ni adornos excesivos. Esta característica se evidencia en el poema de Jiménez, acaso por estar más próxima a la poesía cancioneril, acaso porque haya leído a Ramírez Pagán, como se podría suponer con base en las similitudes o reminiscencias que se van señalando.

Los versos 6-10 de las “Coplas” aluden al mito bíblico de la opresión del pueblo de Israel bajo la tiranía del faraón de Egipto, la cual provoca que aquel salga rumbo a la tierra prometida, donde estará a salvo y gozará mejores condiciones de vida (Éxodo 1-12). Como suele ocurrir en otros poemas petrarquistas españoles y novohispanos, el uso de la mitología es moderado, pues se recurre a ella únicamente como un elemento ornamental, sobre todo cuando se emplean alusiones prácticamente lexicalizadas, por ejemplo, nombres de personajes (Matas, 2001). En el caso de las “Coplas”, aquella alusión mítica sirve –aplíquense las palabras de Matas– “para ornamentar e ilustrar artísticamente el tema poetizado, proporcionando un tono cultista, al tiempo que otorgan a la anécdota temática una mayor riqueza expresiva y un carácter más universal” (90). De ahí que, gracias a dicho mito, se les atribuyan las cualidades

¹⁷ Entre 1545 y 1590, se traducían, publicaban, vendían y circulaban textos de Petrarca en Castilla. Asimismo, se publicaron al menos 12 ediciones de las principales rimas y florilegios petrarquistas. La antología supracitada es parte de esta docena de textos que fueron utilizados por los poetas españoles y, por ende, contribuyeron a impulsar notablemente el petrarquismo en la península Ibérica. Primeramente, se sirvieron de tales ediciones Gutierre de Cetina (1520-1557) y Hernando de Acuña (1520-1580), poetas de transición. Luego, los secundaron Ramírez Pagán, Francisco de Figueroa (c.1530-c.1588), Francisco de la Torre (c. 1534-c. 1594), Fernando de Herrera (1534-1597), Jerónimo Lomas Cantoral (c. 1542-c. 1599) y otros rimadores menores (Fucilla, 1960).

¹⁸ Fucilla (1960) usa la preposición “en”; sin embargo, siguiendo la versión en italiano, lo correcto es “sin”. El uso de aquella primera preposición atenta contra la medida y el sentido del verso.

de inocente, justo y víctima al sujeto lírico; mientras que, al personaje histórico aludido, el gobernador de Cartago, las de corrupto, vil y opresor.

A propósito de este mito bíblico, se identifica en el poema de Jiménez la reminiscencia del soneto 102 de *RVF*, pues Petrarca usa el mismo mitema en una unidad de ampliación para referirse a la contrariedad de los afectos. Este soneto fue imitado por Hernando de Acuña en el siglo XVI. En los textos de Petrarca y Acuña el traidor es el afecto; en el de Jiménez, Anguciana de Gamboa.

Cesar, después que aquel traidor de Egipto
el don le presentó con mano presta,
celando su alegría manifiesta
lloró, como en mil partes s' halla escrito.
(Petrarca, 1591: 59)

Después que á César, el traidor de Egipto
Dio la cabeza que el peor queria,
Encubriendo las muestras de alegría,
En público lloró como está escrito
(Acuña, 1804: 172)

En el nivel ideológico, el petrarquismo del siglo XVI no solo suponía alcanzar la *imitatio stili* de la lírica de Petrarca, sino también el principio de la *imitatio vitae*. Este conlleva que el contenido de los textos poéticos esté enraizado en la existencia y biografía del autor¹⁹. Los comentarios sobre los poemas de Petrarca condujeron a la idea de que era necesario leer esta poesía como una verdadera narrativa o historia de amor, con referencias extrapoéticas humanas, cronológicas y geográficas. En consecuencia, se concibió la poesía petrarquista contraria a *ficta carmina* y *simulata suspiria* (Aguiar e Silva, 1981). De acuerdo con lo anterior, ¿cómo entender la ilusión biográfica presente en los poemas petrarquistas? Al respecto, responde Aguiar e Silva:

A ilusão biografista resulta do “espelho” literário e dos efeitos específicos –reflexos, refrações, anamorfoses...– que ele origina ou intensifica. Com efeito, a poética petrarquista da *imitatio vitae* é indissociável de uma poética da *imitatio stili*, faz parte de um código literário –cuja atualização em cada escritor e em cada texto pode comportar modulações, desvios, transgressões– segundo o qual o poema, produzido em conformidade com paradigmas bastante rígidos de estilemas, imagens, símbolos, processos retóricos e configurações temáticas, deve espelhar a biografia do autor empírico, identificado ou confundido com o eu lírico. Não é, deste modo, a biografia que gera a poesia, mas a poesia que, segundo determinadas normas e convenções semióticas, constrói uma biografia. (1981: 115-116)

Las “Coplas” se adecuan a la *imitatio vitae*, ya que proporcionan referencias autobiográficas, aunque simbólicas y ficticias, durante la representación de experiencias auténticas sobre la inquietud y el malestar amoroso, productos de una separación. Los datos históricos proporcionados en la sección 5.2.1. permitirían interpretar, a la luz de la *imitatio vitae*, el desahogo tormentoso y las agonías de amor de las “Coplas” como parte de la historia confesional y autobiográfica de Jiménez, al haber tenido que huir de Anguciana de Gamboa rumbo a Nicaragua. De esta manera, dicho principio petrarquista estaría siendo utilizado

¹⁹ “A difusão do princípio da *imitatio vitae* no petrarquismo quinhentista pressupõe, em primeiro lugar, a convicção de que a poesia irrompe da *história* dum homem, modelada pelos acontecimentos da sua biografia e, sobretudo, pelos elementos configuradores da sua biografia íntima; em segundo lugar, implica a ideia de que a poesia de Petrarca está placentariamente vinculada à matriz da sua vida, à matriz de uma exemplar história de amor realmente acontecida e às vicissitudes psicológicas, morais e espirituais que entreteceram esse romance de amor. [...] A afirmação, em termos de poética explícita, de que o processo da criação poética e o acto da escrita do texto poético derivam ontologicamente da própria vivência do sentimento amoroso, constitui uma das expressões mais significativas da simbiose de evento biográfico e de fenómeno poético que caracteriza o petrarquismo quinhentista” (Aguiar e Silva, 1981: 104 y 108).

únicamente como un tópico en el nivel formal, pues, como en la poesía de Boscán, "no tiene nada que ver con su dimensión espiritual" (Lefèvre, 2013: 94); es decir, no sigue las implicaciones religiosas e ideológicas de la *imitatio vitae* según Petrarca, quien axiológicamente pensaba que "cualquier forma de amor, al estar dirigida a un objeto terrenal y, por ello, efímero, distrae al hombre de su itinerario hacia Dios y sólo puede comprometer su salud espiritual" (Lefèvre, 2013: 103-104); únicamente el amor divino podía salvar al sujeto (poético y empírico).

Por último, en el nivel métrico, los petrarquistas privilegian el endecasílabo y trabajan obsesivamente el soneto. Esta es la forma poemática predilecta o canónica del *Canzoniere*, mas no la única, pues se incluyen la sextina, el madrigal, la canción, la égloga, la balada, la oda, la epístola y la elegía. Las cuatro primeras combinan endecasílabos con heptasílabos, pero la quinta utiliza el octosílabo con rimas encadenadas. Además, Alonso (2005) estudia la influencia del petrarquismo en la poesía cancioneril octosilábica, debido al uso de elementos mitológicos, descriptores de la belleza femenina e imágenes relacionadas con el petrarquismo cortesano. Esta influencia se consolidó en la década de los 60 del siglo XV y los casos son "más frecuentes de lo que parece en la poesía anterior a Garcilaso" (237), aunque después de la suya se incrementaran. Así, la "historia del petrarquismo en octosílabos comienza bastante antes de" Garcilaso (236); de manera que la innovadora adopción del endecasílabo italiano "no hizo olvidar la antigua poesía octosilábica, heredada de los cancioneros del siglo XV, y muy viva a lo largo de todo el Renacimiento" (235). Lapesa, al respecto, menciona: "Garcilaso empleó, al menos durante algún tiempo, las dos métricas, y lo mismo hicieron Hurtado de Mendoza, Cetina, Acuña, Coloma y Montemayor" (1962: 155); poetas todos referenciales para la poesía novohispana del siglo XVI. Con este doble uso y trasvase del petrarquismo al octosílabo, este último "amplió su capacidad hasta hacerse válido también para servir a la inspiración renacentista: en coplas reales de Boscán aparecen símiles procedentes de una canción petrarquista" (158).

En fin, el petrarquismo continuó a través de formas poemáticas no propiamente italianizantes o exclusivamente abocadas al endecasílabo; también se transportaron sus ideales temáticos, estéticos e ideológicos a través del octosílabo como ocurre en las "Coplas".

5.3.1. Elementos paródicos de la tradición petrarquista

El poema de Jiménez, según se demostró en la sección anterior, mantiene una relación intertextual con el sistema petrarquista. Este, como se ha dicho, se encuentra caracterizado también por la parodia. Por eso, es posible identificar como gestos paródicos del petrarquismo al menos cuatro alteraciones presentes en las "Coplas". En estas, no se da un efecto *destructivo* de dicha tradición; como diría Sánchez Robayna: "la parodia no está llevada por una intención absolutamente *negativa*" (1982: 43). Más bien, el procedimiento paródico se da por relativismo y está sujeto a matizaciones. En otras palabras, en las "Coplas" se pueden identificar cuatro cambios de dirección, los cuales deconstruyen la tradición ortodoxa del petrarquismo. Estas cuatro alteraciones invierten el modelo canónico y, al decir de Kristeva (1978), abren un discurso dialógico.

El primer cambio tiene que ver con el desvío de la *imitatio vitae*. Antes se comentó, por un lado, el cambio de sentido que ofrece a las "Coplas" el empleo de "Leda" (vv. 1 y 15), en vez del "leda" (v. 1) usado en la canción de Rodríguez del Padrón. El apóstrofe utilizado por Jiménez le proporciona un nombre propio y una identidad más concreta a la amada en su poema, sin importar que pudiera ser o no la ficcionalización de su "dama favorita" (Jiménez, 1900: 5), alguna "bella y lozana cartaginesa" (Fernández Guardia, 1921: 17) o aun de su esposa Gracia Jiménez (FamilySearch, 2021). Por otro lado, se expuso acerca del carácter, más que

referencial, simbólico del nombre “Faraón”, en cuya línea alusiva habría que agregar la consecutiva referencia simbólica de Cartago como “Egito”, si Anguciana de Gamboa es el “Faraón”. Así las cosas, los nombres de la amada, el Gobernador y la ciudad resultan ficticios y ello no respeta la *imitatio vitae*, en el sentido de que se debe evitar la composición de cualquier *fictum carmen*. Por lo tanto, pareciera que al menos los versos 1-10 siguen un desarrollo artificial, mientras que el resto de las estrofas sí respondería a aquel principio.

La segunda alteración se da con respecto al tópico pasado feliz/presente desdichado. La articulación del discurso petrarquista se suele dar en dos niveles temporales paradigmáticos: los mejores días de la historia personal amorosa frente al hoy lleno de vicisitudes, tristezas y tormentos (Lefèvre, 2013). El poeta recurre a la memoria y la establece como “um dos seus núcleos temáticos mais significativos e um dos mais fecundos e sortílegos instrumentos da sua retórica e da sua estilística” (Aguiar e Silva, 1981: 111). Gracias a la memoria, entonces, traza relaciones entre el recuerdo y la realidad. Sánchez Robayna (1982) enfatiza que más que realidad, debería entenderse *irrealidad*, porque se refiere a lo que Montesinos (1969) denomina el gusto por las introspecciones atormentadas y sutiles. Estas relaciones permiten oponer melancólicamente un pasado bueno y feliz a un presente malo y doloroso. Este volver sobre la memoria:

constitui a manifestação transfiguradora, e ao mesmo tempo fiel, da história biográfica subjacente -ou supostamente subjacente- ao poema, contribuindo de maneira determinante para esbater, senão anular, na consciência do receptor a fronteira entre o sujeito da enunciação poemática e o homem concreto, de carne e osso, que se identifica totalmente -ou aparenta identificar- com o eu lírico, confessando-se através daquela mesma enunciação poemática. No código literário do petrarquismo, a poética da memória, pelos seus fundamentos e pelos efeitos que procura alcançar, tanto na estrutura do poema como na consciência do leitor, está inextricavelmente conexas com a concepção da poesia como *imitatio vitae*. (Aguiar e Silva, 1981: 114)

En las “Coplas”, se varía el tópico y, en vez de contrastar pasado/presente, se oponen presente/futuro, de modo que el primero corresponde a la dimensión temporal adversa, como en el modelo petrarquista, mientras que el futuro se presenta ambiguo, ya que, por un lado, en los versos 21-25 se vislumbra como un tiempo plácido, en el que parece podrán volver a estar juntos, y en el que se confía y es razón para no olvidar el amor (vv. 46-50); pero, por otro, en los versos 41-45 se lo representa incierto, desesperanzador y penoso tanto como el presente, al estar presidido por el desamor. En el sistema petrarquista existe asimismo el tópico de la esperanza resignada, según el cual el mañana genera en el amante una actitud de espera de la amada (Sánchez Robayna, 1982). De cierta manera, los versos 21-25 de las “Coplas” estilizan el tópico; sin embargo, de inmediato, los versos posteriores lo desvían semánticamente. Como se ve, la facultad de la memoria es aprovechada ya no para reconstruir el pasado, sino para prospectar un futuro, en el caso de las “Coplas”, incierto y angustiante; una *irrealidad*, cuyos eventos anímicos, sentimentales, espirituales y existenciales el sujeto lírico sufre como *reales* (vv. 1-5, 16-35 y 41-55).

El segundo gesto paródico, por tanto, constituye el contraponerles a los niveles temporales paradigmáticos del petrarquismo la alternativa presente/futuro, donde no necesariamente se intercambian los valores del pasado al futuro, sino que este último se presenta ambiguo (vv. 4-5, 14-15, 23-25 y 54-55) y desesperanzador (vv. 31-35, 41-45 y 49-50). Esto permite deconstruir, a la vez dos tópicos: el de pasado feliz/presente desdichado y el de la esperanza resignada (Matas, 2001).

El tercer cambio se observa en relación con los ruegos. Según el modelo petrarquista, estos surgían debido a la negación de la amada y su actitud cruel y dura, las cuales la convertían en una *verdadera enemiga*. En este sentido, la imagen de la dama esquiva y desdeñosa respondía al tratamiento misógino medieval (Matas, 2001). En las "Coplas", dicha crueldad y dureza se trasladan implícitamente al opositor, es decir, al "Faraón", y, por consiguiente, a la coyuntura de la "perdición" y separación. Cribados de esta manera, los ruegos son dirigidos a la amada para pedirle que espere a su amado y confíe en él, porque también guardará lealtad y fidelidad a como ansía de ella (vv. 21-22, 46-50). Para volver más efectivos sus ruegos, el sujeto lírico confecciona una etopeya de la amada como un ser sociable y afectivo (vv. 13, 16-17), quien, aunque superior al amante, sufre igualmente los embates de la huida de aquel (vv. 2, 13, 16-17, 21-22 y 24-25).

La cuarta parodia corresponde al hecho de que el poema de Jiménez –aplíquense las palabras de Lapesa– "evita el retrato físico de la dama, concentrándose en la interioridad anímica del enamorado" (1962: 150). En el párrafo anterior, se indicó que el sujeto lírico emplea la figura descriptiva de la etopeya, pero en ningún momento sigue el retrato petrarquista y sus modélicas imágenes. Este "desinterés por la prosopografía es [...] nota común de la poesía cancioneril" (Salvador, 1977: 179); de aquí parece venir el cambio de dirección, ya que en las "Coplas" como en otros poemas cancioneriles se halla "una caracterización a base de notas aisladas, en forma asaz abstracta, donde no preocupa demasiado la pintura concreta, sino más bien la indicación de algunos rasgos generales, físicos y anímicos, al tiempo que se presenta a la mujer como absolutamente superior al amante" (280).

En síntesis, las cuatro alteraciones paródicas presentes en el poema de Jiménez, antes de ser consideradas falencias del petrarquismo, enriquecen este sistema dinámico y diverso en tierras coloniales.

5.4. Rasgos comunes o bisémicos

Seis son los elementos comunes a la tradición cancioneril y al petrarquismo, o que podrían interpretarse simultáneamente desde la óptica de ambos cosistemas.

5.4.1. Léxico

Habiendo confrontado el léxico de las "Coplas" con un corpus de exclusión válido como el glosario del *Cancionero* de Castillo (Compagno, 2004), el *Cancionero de romances*²⁰ (Di Croce y Chicote, 2004) y del *Romancero general* (Campagna, Lorè, Murante y Vallone, 2004) por un lado; y por otro la primera traducción del *Canzoniere* en castellano (Petrarca, 1591), se comprueba el aserto de Matas (2001): son pocas las diferencias en el léxico empleado por la tradición cancioneril y el petrarquismo, más si se considera que ambos cosistemas toman de la poesía cortesana léxico asociado al amor, la amada y al amante (González, 1996).

Como diferencias se puede anotar que "afligida", "compás", "convida" y "despedida" no aparecen en el poemario de Petrarca (1591); mientras que "Egi(p)to", sí en el glosario cancioneril; y "[f]araón" ni "promisión" en ninguna fuente. Este último nombre se encuentra en las "Coplas" en la frase "tierra de promisión", la cual, por referir bíblicamente a la promesa hecha a Abraham y al pueblo de Israel y, por consiguiente, estar asociada a textos religiosos, reafirma la pertenencia de las "Coplas" a la poesía religiosa, otro de los cosistemas del siglo XVI.

²⁰ El *Cancionero de romances* de Martín Nuncio, publicado en 1547 y 1550, "en pleno auge de la poesía italianista, es uno de los pilares de la poesía española de todos los tiempos" (Blecua, 2019: 13).

Sin duda, el léxico proveniente del mito bíblico, utilizado en las “Coplas”, no solo da cuenta de esa “presencia de la Biblia en la poesía religiosa, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVI” (Blecuá, 2019: 9); sino que también ratifica el valor de este poema como sincretismo de los cosistemas cancioneril, petrarquista y religioso. Con esto se demuestra una vez más el problema de la crítica al simplificar “la lírica del siglo XVI español y la tendencia a analizarla como una unidad homogénea y repetitiva que no daba lugar ni a la innovación ni a la creación individual” (Ghiglione, 2011: 9).

Continuando con el lexema “promisión”, si se considera que este aparece en la frase “tierra de promisión” y que esta es traducción de los sintagmas latinos *terra promissa* o *promissionis terra*, y aun del italiano *terra di promessa*, se podría observar en las “Coplas” el uso renacentista de ciertas voces cultas que el petrarquismo manifiesta (Fernández Jiménez, 1999).

El predominio de nombres abstractos (“amor”, “bonanza”, “confianza”, “despedida”, “dolor”, “esperanza”, “mudanza”, “muerte”, “olvido”, “partida”, “pena”, “perdición”, “promisión”, “tiempo” y “vida”) sobre los concretos (“abrazo”, “corazón”, “Egito”, “Faraón”, “tierra” y “tormenta”) acerca a las “Coplas” a la poesía cancioneril y, aunque tal abstracción tiende a reducirse en el petrarquismo por el tema (Matas, 2001), “es lógico que la mayor parte del vocabulario empleado sea abstracto, habida cuenta de que el tema tratado es el amor” (94). A la poesía petrarquista la poesía cancioneril “le transmitió diferentes manifestaciones conceptistas que nunca desaparecieron y que enlazan la artificiosidad de la última poesía medieval con la del Barroco” (Lapesa, 1962: 162). Así las cosas, se patentiza que el conceptismo es típico en ambos cosistemas (Lefèvre, 2013).

Con respecto al petrarquismo, los adjetivos calificativos “ausente” y “presente” generan el campo semántico de la inquietud; mientras que los adjetivos calificativos “aflito” y “afligida”, el adverbio modal “triste” y la locución adverbial “sin compás”, el campo semántico del sufrimiento. Los cuatro adjetivos y los dos sintagmas adverbiales evidencian el carácter negativo, pues apuntan a expresar principalmente el desconsuelo, el tormento, el dolor, la angustia, la tristeza, la melancolía, la incertidumbre y, por consiguiente, un tono disfórico. En otras palabras, contribuyen a expresar el cambiante y sufriente estado de ánimo del sujeto lírico, los deseos y súplicas dirigidos a “Leda”.

5.4.2. Recursos retóricos legados de la poesía cancioneril

Dentro de los recursos retóricos se encuentran la antítesis, el voluntarismo, las personificaciones y hosquedad del escenario soñado, los cuales, en tanto que “materias poéticas y rasgos de estilo [...] de los cancioneros castellanos” (Lapesa, 1962: 160), pasaron hasta la poesía petrarquista española del siglo XVI.

Primero, con respecto a la antítesis, los contrastes de ideas son característicos del conceptismo cancioneril; sin embargo, también se encuentran en la poesía petrarquista. En el verso 18 de las “Coplas” se identifica claramente una antítesis entre el tú presente y el yo ausente; en los versos 5, 34, 44, 47 y 55 la oposición ver/no ver; vida/muerte en el verso 40. Igualmente se hallan oposiciones semánticas como partida/regreso y amor/dolor, desperdigadas a lo largo del poema. Estas “antítesis y aparentes contrasentidos servían para hacer patente la contienda interior y la irracionalidad de la pasión” (Lapesa, 1962: 150-151).

Tales oxímoros le permiten al sujeto lírico manifestar sus sentimientos y sensaciones contradictorias. Parafraseando a Matas (2001), dicha figura lógica lleva a aquel a resolver poéticamente sus devaneos afectivos e intelectuales, que suscitan en él la pasión amorosa y el dolor, al mismo tiempo que sintoniza con su paradójica vivencia y espíritu. Esto se puede observar, por ejemplo, en la exposición del conflicto que representa para los amantes el contemplarse (vv. 13, 16) y el ya de pronto no poder verse (vv. 5, 34, 44, 47, 55); el consecuente duelo entre el olvido (v. 49) y el recuerdo (v. 5); el mantener viva la esperanza del reencuentro

(vv. 21-25) y la desesperanza (vv. 41-45). Estas contradicciones conducen al epítome de que el sujeto lírico sienta su cuerpo sin alma (v. 18) y se perciba como un muerto viviente (v. 40).

Segundo, un ejemplo de voluntarismo se observa en los versos 46-50, en los cuales el sujeto lírico antepone al entendimiento racional sus previsiones, sus deseos de que la amada no lo olvide durante su ausencia y, por consiguiente, continúe amándolo; así corresponderá al amor que él le ha tenido y ambos evitarán echarse el uno al otro en el olvido.

Tercero, personificaciones del "corazón" y de la "vida" se hallan en los versos 27-28. Mediante una oración transitiva refleja directa con dativo de interés, se le dota a aquel la capacidad de dividirse, producto de la separación y el sufrimiento amorosos; y a la "vida", la acción de terminarse o aniquilarse a sí misma.

Por último, cierta hosquedad del escenario se puede encontrar en la representación y (re)construcción de Cartago como "Egito", producto de la persecución política exigida por Anguciana de Gamboa contra Jiménez (vv. 6-10); así como en la valoración de ese período como "tormenta" (v. 24).

En fin, en las "Coplas" se observan huellas de esa confluencia de fórmulas retóricas cancioneriles legadas a la poesía petrarquista del siglo XVI.

5.4.3. La insistencia en la mirada

Aun en el nivel retórico, si bien en la poesía cancioneril y en el *Canzoniere* con frecuencia se enfatizan los ojos y mirada de la amada en las descripciones, en la poesía octosilábica del siglo XVI se prescinde de estos elementos y pasan a figurar acaso como un rápido detalle o alusiones (Alonso, 2005). En las "Coplas", la políptoton de "ver" (vv. 5-6, 13, 16, 34, 44, 47 y 55) parece recuperar de ambos cosistemas implícitamente esa mirada que tanto el sujeto lírico como la amada temerían quede vacía ante la ausencia del otro.

5.4.4. La experiencia de vivir muriendo

La experiencia de *vivir muriendo* presente en el verso 40 de las "Coplas" permite relacionarlas, en el nivel intertextual, con textos de las tradiciones cancioneril, petrarquista y, de nuevo, religiosa.

Lapesa explica que "De Manrique sale el «No tarde, muerte, que muero, / ven porque viva contigo», que origina el «que vivo porque no vivo / y muero porque me muero» del Cancionero de Resende y las posteriores glosas de los místicos" (1962: 152). En la prosa del XVI, se encuentra así mismo esta huella, por ejemplo, en la carta de Osuna citada en la sección 5.2., en la cual el conflicto sentimental lleva a la voz autodiegética a proponer que *vive muriendo* sin su esposo. El dramatismo patético de este texto responde al hecho de que se rompe la virtud y el equilibrio que entre el individuo y la sociedad supone el amor conyugal en los siglos XV y XVI (Ferrerías, 2008). Dice la carta:

Acabada la carta, espero morir y pensando que avré de esperar tu respuesta, pero no podré dar lugar a esto sino yrme trás ella. Sin ti, mis amores, no puedo morir ni bivar porque aun la muerte se duele de mí, y no me osa tomar en tu ausencia por no me ser más cruel, y esto creo, porque si pudiera morir sino en tus braços ya fuera muerta, según lo que la soledad me ha causado, y no me tengo por biva pues me faltas tú que eres vida de mi vida. (400)

En el poema "[¡Ay vida mía, si sin vos una hora]", de Ramírez Pagán, citado en la sección 5.3, y en el verso "Yo vivo muriendo a tu despecho", del madrileño petrarquista Pedro Laynez, se observa igualmente dicha experiencia. Fucilla (1960) apunta que el juego conceptual de vida

y muerte –no ver a la amada es interpretado como morir y verla como vivir– se haya igualmente en poemas como “[La vida que yo paso es propia muerte]”, de Laynez, cuyo soneto es una imitación de “[La vita, Amor, ch’io vivo è proprio morte]”, de Giuliano Gosellini, el cual, a su vez, se basa en la composición “In questo sacro legno, ove la vita”, de Torquato Tasso (1544-1595), uno de los principales petrarquistas italianos:

La vida que yo paso es propia muerte, Y aun debe ser peor tan triste vida, Porque suele dar fin muerte a la vida, Y esta vida no acaba con la muerte,	La vita, Amor, ch’io vivo, è proprio morte, Anzi peggior che morte è la mia vita: Suol finire morte una penosa vita; Ma la mia vita non ha fin per morte.
Con dos hermosos ojos me das muerte, Amor, y con los mismos me das vida, Mezclando de tal arte muerte y vida Que igualmente en un punto hay vida y muerte.	Con due begli occhi hor mi conduci a morte, E co’ medesmi hor mi rimeni in vita; E mesci, i’ non so come, e morte e vita Sì che provo ad un tempo e vita e morte.
Ruégote, alto señor, que me des vida, O, si quieres que muera, me des muerte Que acabe de acabarme, que esa es vida.	Perchè homai, signor mio, dammi altra vita, Se viver deggio; o dammi un’altra morte, Poi che morir non passo in simil vita.
– Sufre los claros ojos, que dan muerte Que en ellos hallarás eterna vida – Responde Amor; y assí desseo la muerte.	“Taci, e i begli occhi adora, ond’hor hai morte; Ch’indi havrai se ben miri, eterna vita: Vita de’ miei seguaci è questa morte.”

(Fucilla, 1960: 100-101)

Con base en estos casos, se evidencia que el tópico de vivir muriendo condensado en el verso 40 de Jiménez provendría, por encadenamientos, tanto de la tradición cancioneril como del petrarquismo. No es un elemento exclusivamente heredado del poema de Teresa de Jesús, como impertinentemente apunta Baeza Flores (1978). El texto de la avilesa²¹, lo mismo que el de Jiménez, son hipertextos de ese *vivir muriendo*, cuyo punto de partida Lapesa (1962) ubica en la poesía de Manrique.

5.4.5. El servidor de la dama

En el nivel ideológico, el tema del amor cortés o la “concepción del amor como servicio que dignifica al enamorado” (Lapesa, 1962: 148) forma parte del común origen trovadoresco de la poesía cancioneril y el petrarquismo (Fucilla, 1960; Lapesa, 1962; Salvador, 1977; Azáceta y García de Albéniz, 2003; Grossi, 2010; Ghiglione, 2011).

Lapesa (1962) aconseja descartar aquellas coincidencias que surgen del fondo común trovadoresco; sin embargo, aquí se señala el tópico de la obediencia y el servicio del amante hacia la amada. Este tópico supone, por un lado, la superioridad de la amada; por otro, que el amante se comporte como un esclavo de aquella y solo pueda afirmar su amor si se deja guiar dócilmente por su dama. Desde este punto de vista, el amor culmina en la obediencia, de la cual el amante no debe apartarse nunca. Por su actitud sumisa, aun ante los caprichos, aquel va obteniendo poco a poco los buenos favores de la amada (Salvador, 1977; Galmés, 1996).

En el nivel léxico, aunque solo aparece una vez en el verso 38 de las “Coplas”, el infinitivo “servir” inscribe todo lo mencionado²². El sujeto lírico se representa como el servidor de

²¹ En este diálogo intertextual, el poema de la avilesa podría ser un hipertexto de la carta de Osuna u otros textos suyos, ya que los textos teológicos y místicos del franciscano, principalmente *Abecedario espiritual* (1525-1527), influyeron en la producción mística de Teresa de Jesús.

²² En la poesía cancioneril, es sintomática en el léxico la repetición de palabras como “seruicio”, “seruitio”, “seruidor”, “seruiente” o “seruir” con sus distintas derivaciones verbales (Salvador, 1977).

la "Leda", "un siervo que acepta estarle sometido y que enajena su libertad en ese mismo rendimiento" (Salvador, 1977: 281). Por esto,

el término "servicio" hay que entenderlo, en primer lugar, en sentido amoroso, en cuanto lo que se significa con él es la rendición al amor de la dama (lo que conecta con el "service d'amour" provenzal), pero la utilización del vocablo proviene de la aplicación de una terminología feudal al comportamiento amoroso, dentro el sentido de vasallaje prestado al señor, por lo que ha podido denominarse tal sumisión como un "feudalismo del amor". (Salvador, 1977: 282)

En virtud de lo anterior, se puede aseverar que el sujeto lírico de las "Coplas" se reconoce prisionero de su dama y, por ende, sabe que debe servirle y el no poder hacerlo equivale a un dolor más trágico que la muerte. Tal es la irrealización y angustia por no cumplir con esta amorosa esclavitud que, apoyado en el oxímoron, remata su etopeya con el lamento de que, sin "servir" a aquella, persiste agonizando: "Por lo cual viviendo muero".

5.4.6. La sátira

La sátira presente en las "Coplas" se concentra en los versos 6-10, en los cuales se zahiere a Anguciana de Gamboa (Fernández Guardia, 1921; Chase, 2000). Siguiendo a Schwartz (1987), se comprueba que este fragmento tiene una intencionalidad social y ética precisa: subrayar y reprender las conductas indignas y los vicios políticos del Gobernador. El blanco eran sus excesos e injusticia. Por eso, Jiménez se vale del carácter negativo e implicaciones sociales y éticas del personaje del "Faraón" según el Éxodo, para activar el código teológico-moral; manifestar su indignación, inseguridad y persecución; impactar a la sociedad y, en consecuencia, llevarla a atender, por el bien y orden de la ética, la administración política y de las nobles costumbres, la realidad de Cartago y toda la provincia de Costa Rica.

Este proceder satírico es observable en la poesía cancioneril. "El poema, que pertenece a un tipo de sátira personal y que censura a individuos concretos, aunque no personalizados, parece buscar, en primera instancia, el desdén, desprecio y desvalorización" (Salvador, 1977: 301), en este caso de Anguciana de Gamboa. Debido a la inseguridad social y política, la anarquía señorial, el pésimo estado de las clases inferiores, entre otros, dicha poesía evidenciaba el debilitamiento de principios éticos, la decadencia del espíritu religioso y el relajamiento en las costumbres. De ahí los notables brotes irónicos y agresivos de la sátira en este cosistema, para la cual a veces los motivos religiosos eran empleados, entre otros fines, para enmarcar consideraciones morales y provocar el debate (Azáqueta y García de Albéniz, 2003), tal y como ocurre en las "Coplas" y a raíz de ellas.

Por lo anterior, es innegable que el de Jiménez es un poema político y de circunstancia. Existe un cierto número de este tipo de composiciones en los cancioneros, en los que la sátira política se origina a partir de alguna ocasión concreta. Estos "poemas, pese a su nacimiento por unas razones específicas distintas de la poesía amatoria, llegan a una íntima coincidencia con ella, al echar mano de unos conceptos, expresiones y asuntos análogos, con lo que nos presentan un entramado muy similar a la más amplia serie de poemas cancioneriles" (Salvador, 1977: 299). Aun así, muchas veces se encuentran "más cerca de la poesía moral que de la política, por más que sean también un paradigma del estado de rencillas, escauceos guerreros y rivalidades entre los nobles que enseñoreaban, entonces los reinos de la Península" (300).

Aunque los nombres ficticios "Faraón" y "Egito" contrarían el principio petrarquista de la *imitatio vitae*, significativamente contribuyen a que la "situación ficcional que construyen [los textos satíricos sea] comparable a la de un juicio, en el que se acusa a diversos transgresores

del sistema, característicos de la sátira de oficios y estados de la época” (Schwartz, 1987: 228). Así, el mito bíblico es aprovechado a fin de acentuar las conductas tiranas del Gobernador, quien se vio aludido en el personaje del “Faraón”. La sátira de temas religiosos, del rito católico y textos litúrgicos caracteriza la poesía de la época; sin embargo:

No cabe pensar, con todo, que este tipo de poesía sea exclusivamente satírico, pues la fe del hombre medieval libera a estas obras de un intento único de satirizar la religión; por el contrario, se funden en ellas diversión, burla, parodia y ejercicio intelectual. [...] Tal tipo de parodias va a conocer más amplio eco en el siglo XV y aun en centurias posteriores; el número no muy elevado de composiciones cancioneriles que siguen estos derroteros presenta un carácter sentimental y amoroso. (Salvador, 1977: 304)

Con el “pringue faraónico” (Jiménez, 1900: 6), con su “tono burlesco y en un propósito de ataque” (Salvador, 1977: 301), en las “Coplas” se juzgan las acciones y conductas de Anguciana de Gamboa, las cuales atentan contra la armonía del mundo y el amor, generan caos para los cuerpos social e individuales. De ahí que el sujeto lírico (d)enuncie no solo una verdad sobre la sociedad, sino también sobre el amor, lo cual es simultáneamente posible dentro de la sátira (Schwartz, 1987). Su malestar sentimental es síntoma del malestar social. Su sentir podría ser el de los otros ciudadanos acongojados por la corrupción, abuso de poder y caprichos políticos del Gobernador. Su exilio invitaría a que, por tratarse de un hombre justo e inocente, la sociedad se conmoviera y rechazara todo acto delictivo y autobenéfico de aquel. Así, el sujeto lírico estaría exigiendo la responsabilidad de la crítica que implica la sátira, en especial cuando los ciudadanos inconformes, molestos e impotentes no contaban con algún medio como la prensa para reprimir al Gobernador (Jiménez, 1900; Fernández Guardia, 1921). Apelando a situaciones históricas extratextuales, pues, la sátira de las “Coplas” mediaría la socialidad²³ del contexto sociocultural de Cartago y Aranjuez.

Jiménez, en fin, pese a los datos ficticios, simbólicos y míticos, pareciera ampararse en la referencialidad cancioneril y en la *imitatio vitae* petrarquista para perfilarse en las “Coplas” como víctima política. Esto viene en detrimento de Anguciana de Gamboa y en beneficio del sujeto lírico, pues “quien asume el papel de conciencia de una sociedad tiene que enseñar con el ejemplo. El ruin no puede escribir sátiras, no tiene voz que lo represente textualmente”²⁴ (Schwartz, 1987: 232). Así, Jiménez acepta los valores ideológicos y sociopolíticos de la época, los representa y defiende, al tiempo que los lectores del texto los reconocen. Estos recibieron el manuscrito de las “Coplas” con mérito después de que el autor partiera a Nicaragua. Además de difundirlo, certificaron el valor estético y calidad del poema según su esquema discursivo del género poético²⁵ y celebraron la sátira:

No hubo más que una voz para celebrar el ingenio del escribano y, después de haber despellejado de nuevo los presentes al gobernador, Pedro Díaz, que tenía buena letra, se llevó las décimas para copiarlas. [...] Como todos los tiranos vulgares, Anguciana tenía ojeriza a la gente de pluma, sobre todo desde que Domingo Jiménez lo había zaherido con la suya, bien tajada por cierto. (1921: 12 y 14)

²³ De acuerdo con Cros (1986), la *socialidad* constituye el hecho de que en la forma del texto se inscriben los discursos sociales. En la forma textual, se da la relación entre lo social, lo material y el significante. De esta manera, el texto se convierte en sociedad y la sociedad, en texto.

²⁴ Resaltado del original

²⁵ De acuerdo con Pozuelo Yvancos (2009), un *esquema discursivo* corresponde a la identidad de discurso que un lector, dentro de un contexto y según su horizonte de expectativas, espera y demanda de un género discursivo.

6. CONCLUSIONES

El anterior análisis literario permite comprobar que, en efecto, las "Coplas" de Jiménez presentan una doble filiación, pues dialogan intertextualmente, mediante estilización, parodia y sátira, con los cosistemas cancioneril y petrarquista –y aun el religioso a través de ambos– de la poesía española y colonial del siglo XVI²⁶. En su heterogeneidad, este poema conjuga elementos estructurales, semánticos e ideológicos de los dos (tres) cosistemas, por lo cual hace eco de "la más genuina tradición de raíz hispánica" (Matas, 2001: 97) y de un petrarquismo "«heterodoxo», o por lo menos incapaz de reproducir de forma satisfactoria y creíble la estructura moral y teleológicamente orientada de RVF" (Lefèvre, 2013: 92). En este sentido, las "Coplas", al igual que otros textos españoles –verbigracia de la primera generación de petrarquistas peninsulares (Fucilla, 1960; Lefèvre, 2013)– y novohispanos, concretarían una peculiar manifestación petrarquista. Así las cosas, podría decirse, entonces, que las "Coplas" de Jiménez –aplíquense de nuevo las palabras de Lefèvre– "no siguen un único e ideal desarrollo: por el contrario, como [se ha demostrado], parecen dar lugar a una especie de doble cancionero" (2013: 89).

Esta doble filiación y, por ende, oscilación entre un cosistema poético y otro, en vez de implicar un demérito del poema de Jiménez, representan una apertura de los cánones cancioneril y petrarquista, los cuales, como se ha señalado en el análisis, llevan intrínsecamente la parodia y la variabilidad. Este aspecto, contrario a significar una pobreza estética o mediocridad compositiva, inscribe y promociona –sonará paradójico– la *estilización de la parodia*, ya que demuestra al mismo tiempo que los límites de la tradición cancioneril y el petrarquismo son imprecisos y que, de su coexistencia, de su tensión, surgen, tanto en España como en sus colonias, nuevas formas sincréticas.

Tanto la parodia como el sincretismo le habrían permitido a Jiménez distanciarse de las convenciones y renovar dos tradiciones, de la misma forma como lo harán, por ejemplo, en Nueva España, Terrazas y demás poetas contemporáneos (Matas, 2001; Grossi, 2010). En otras palabras, tanto para Jiménez como para poetas novohispanos, la parodia y el sincretismo son las claves que los llevan a explorar y abrir nuevos registros expresivos. En este sentido, las "Coplas" son el ejemplo paradigmático en Costa Rica del "grado de asimilación y aclimatación que experimentó, en es[t]as nuevas tierras, la poesía española del siglo XVI, con sus distintas tendencias y corrientes poéticas" (97). Una vez más aplican para las "Coplas" las palabras de Matas (2001). El poema de Jiménez estaría en sintonía con las prácticas poéticas españolas y coloniales que igualmente concretan en sus estructuras textuales aquellos dos cosistemas de la poesía del siglo XVI. Gracias a Jiménez, en la lejana provincia de Costa Rica, resuenan ambos cosistemas.

En suma, las "Coplas" sí presentan un valor estético que la crítica e historiografía costarricenses hasta ahora han desestimado y se han negado a reconocer o indagar. Su valor radica en que dan cuenta e ilustran parte del sistema poético del siglo XVI y de –como dijera Grossi– la "amplitud de los diálogos transatlánticos en la época, que comprueban el dinamismo, riqueza y renovación de la vida literaria colonial desde sus tempranos inicios" (2010: 97). Las filiaciones cancioneril y petrarquista de las "Coplas" son un fenómeno que se venía dando desde 1526, cuando prácticas poéticas, como la de Boscán, oscilaban "entre polos y fuerzas de atracción diferentes" (Lefèvre, 2013: 86), mas no antagónicos (Lapesa; 1962; Blecua, 1970, 1977, 2019; Prieto, 1984; Matas, 2001; Alonso, 2005; Ferreras, 2008; Micheli, 2011; Ghiglione, 2011;

²⁶ Al respecto, a partir de la poesía cancioneril Salvador (1977) afirma: "Igualmente, se manifiestan sus influencias [...] en la poesía del siglo XVI, en particular la de Boscán y Garcilaso; en la mística –Juan de la Cruz y Teresa de Jesús– y, en general, en toda la poesía religiosa de los siglos XVI y XVII" (331).

Lefèvre, 2013; Beltran Pepió, 2017). Si las “Coplas” lo performan igual o particularmente, se debe a su diálogo con el complejo y rico acervo cultural de la época.

Sobre las “Coplas” y la literatura colonial en Costa Rica no puede continuar el silencio, la subestimación, el menosprecio, la indiferencia y la pereza que irresponsablemente se han instituido hasta hoy, a partir de aseveraciones descalificadoras, sentenciosas y lapidarias como: “Literatura colonial no podemos ofrecer en un panorama de nuestra patria” (Sotela, 1942: 3); “No existió la poderosa raíz colonial en el nacimiento de nuestra literatura” (Bonilla, 1957: 18); “en la literatura colonial costarricense hay poco que valga la pena anotar” (Castro Rawson, 1966: 47); o “Durante la colonia y casi todo el siglo XIX, la producción literaria en el territorio de lo que hoy es la República de Costa Rica fue poco importante” (Quesada, 2012: 15). Por eso, este artículo ha pretendido romper esa institucionalización, al aportar una lectura y análisis novedosos que evidencian el tan invisibilizado y cuestionado valor lírico de las “Coplas” de Jiménez.

Revista de lenguas y literaturas Bibliografía

ACUÑA, Hernando de (1804) *Varias poesías*, Madrid, Imprenta de Sancha.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1975) *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos.

—— (1981) “Aspectos petrarquistas da lírica de Camões” en Alonso Zamora Vicente, Jacinto do Prado Coelho, José Filgueira Valverde y Vítor Manuel de Aguiar e Silva, eds., *Cuatro lecciones sobre Camoens*, Madrid, Fundación Juan March, pp. 99-116, <https://digital.march.es/fedora/objects/fjm-pub:364/datastreams/OBJ/content>

ALÍN, José María y María Begoña BARRIO(1997) *El cancionero teatral de Lope de Vega*, Londres, Tamesis.

ALONSO, Álvaro (2005) “Petrarquismo en octosílabos: del Cancionero de Urrea al de Pedro de Rojas”, *Cuadernos de Filología Italiana* 4, pp. 235-246, <https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/CFIT0505220235A>

AZÁCETA Y GARCÍA DE ALBÉNIZ, José María (2003) *Poesía cancioneril*, Madrid, Ediciones Libertarias.

BAENA, Juan Alfonso de (1851) *El cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Imprenta de la Publicidad.

BAEZA FLORES, Alberto (1978) *Evolución de la poesía costarricense*, San José, Editorial Costa Rica.

BELTRAN PEPIÓ, Vicenç (2017) “La poesía española en la antesala del petrarquismo. Soria y los Soria”, en Virginie Dumanoir, coord., *De lagrymas fasiendo tinta: memorias, identidades y territorios cancioneriles*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 165-191, <https://books.openedition.org/cvz/3420?lang=es#bodyftn1>

BELTRÁN, Gabriel (1994) “La evangelización de América: la obra misionera de los padres carmelitas descalzos”, *Memoria Ecclesiae*, 5, 137-152, <https://castellinterior.files.wordpress.com/2014/04/pdf-218.pdf>

BLANCO, Ricardo (1983) *Historia eclesiástica de Costa Rica: del descubrimiento a la erección de la Diócesis, 1502-1850*, San José, Editorial Universidad Estatal a Distancia.

BLECUA, José Manuel (1970) “Corrientes poéticas del siglo XVI”, en *Sobre poesía de la Edad de Oro (Ensayos y notas eruditas)*, Madrid, Gredos, pp. 11-24.

- BLECUA, José Manuel (1977) "Mudarra y la poesía del Renacimiento: una lección sencilla", en *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*, Barcelona, Ariel, pp. 45-56.
- BOASE, Roger (2017) *Secrets of Pinar's Game: Court Ladies and Courtly Verse in Fifteenth-Century Spain*, Boston, Brill.
- BOLAÑOS, Ligia (2001) "Acta bibliográfica. Coplas de Domingo Jiménez", *Boletín Circa. Serie Técnica* 27-28, pp. 1-3.
<http://www.repositorio.ciicla.ucr.ac.cr:8080/bitstream/handle/123456789/174/bolet%C3%ADn-27-coplas-jimenez.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- BONILLA, Abelardo (1957) *Historia de la literatura costarricense*, San José, Editorial Costa Rica.
- CAMPAGNA, Lara, Valentina LORÈ, Maria MURANTE, y Claudia VALLONE (2004) *Glossari del Romancero General*, I, <http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/romancero/index.html>
- CAMPOS, Ronald (2022) "Edición crítica de las «Coplas» (1574) de Domingo Jiménez" en *Alexánder Sánchez Mora, ed., Una provincia muy lejana. La literatura colonial de Costa Rica*, San José, Encino Ediciones, pp. 141-185.
- CASTRO RAWSON, Margarita (1966) *El costumbrismo en Costa Rica*, San José, Editorial Costa Rica.
- CHARTA (s.f.) *Corpus Hispánico y Americano en la Red: Textos Antiguos*, <http://www.corpuscharta.es/consultas.html>
- CHASE, Alfonso, comp. (2000) *El amor en la poesía costarricense*, San José, Editorial Costa Rica.
- COMPAGNO, Filomena (2004) *Glossari del Cancionero di Castillo*, <http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/cancionero/index.html>
- CROS, Edmond (1986) "Introducción a la sociocrítica I y II", *Káñina* 10.1), pp. 169-183.
- DI CROCE, Ely y Gloria CHICOTE (2004) *Glossari del Cancionero de romances (Anvers 1550)*, <http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/romances/index.html>
- FAMILY SEARCH (2021) "Teniente de gobernador, encomendero Domingo Jiménez", <https://ancestors.familysearch.org/en/G7X9-74Z/teniente-de-gobernador%2C-encomendero-domingo-jim%C3%A9nez-1536-1612>
- FERNÁNDEZ GUARDIA, Ricardo (1921) *Crónicas coloniales*, San José, Trejos Hermanos.
- FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Juan (1999) "Tradición petrarquista y originalidad creadora en los sonetos amorosos de Luis de Góngora", *Anuario de Letras* 37, 275-282, <https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/viewFile/884/882>
- FERRERAS, Jacqueline (2008) *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Murcia, Universidad de Murcia.
- FUCILLA, Joseph (1960) *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC.
- GAHETE, Manuel (s.f.) "Cronología de Luis de Góngora", http://www.cervantesvirtual.com/portales/luis_de_gongora/autor_cronologia/
- GALMÉS, Álvaro (1996) *El amor cortés en la lírica árabe y en la lírica provenzal*, Madrid, Cátedra.
- GARGANO, Antonio (2005) *Con accordato canto: studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei*, Nápoles, Liguori.

- GHIGLIONE, Alejandro Gastón (24-26 de agosto, 2011) "Tradición cancioneril castellana y poesía italianizante: la polémica en torno del Renacimiento español", en *Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval y de Homenaje al Quinto Centenario del Cancionero General de Hernando del Castillo*, 10, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 1-12, <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/3831>
- GONZÁLEZ, Lola (1996) "El léxico de tradición petrarquista en los sonetos amorosos de la Edad de Oro", https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_1_069.pdf
- GONZÁLEZ, Luis Felipe (1945) *Historia del desarrollo de la instrucción pública en Costa Rica*, I, San José, Imprenta Nacional.
- GROSSI, Verónica (2010) "Diálogos transatlánticos en un soneto petrarquista de Francisco de Terrazas", *Calíope* 16.1, pp. 95-118.
- JIMÉNEZ, Manuel de Jesús (1900) "Domingo Jiménez", *Boletín de la Biblioteca Nacional* 11.13, pp. 2-6.
- KRISTEVA, Julia (1978) *Semiótica*, Madrid, Fundamentos.
- LAPESA, Rafael (1962) "Poesía de cancionero y poesía italianizante" en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, pp. 145-171.
- LEFÈVRE, Matteo (2013) "Boscán ante Petrarca. El proyecto de un cancionero imposible", *Studia Aurea* 7, pp. 83-107, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4846578>
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1952) "Juan Rodríguez del Padrón: vida y obras", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 6.4, pp. 313-351, <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/243/243>
- (1954) "Juan Rodríguez del Padrón: Influencia", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 8.1, pp. 1-38, <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/333/333>
- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (1994) *El texto poético: teoría y metodología*, Salamanca, Colegio de España.
- MATAS, Juan (2001) "El petrarquismo en los poetas novohispánicos del cancionero «Flores de Baria Poesía»", *Estudios Humanísticos* 23, pp. 75-98, <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/EEH/Filologia/article/view/3954/2885>
- MICHELÍ, Alfredo de (2011) "Acerca de las influencias petrarquistas en España y en la naciente poesía novohispana", *Literatura Mexicana* 18, pp. 109-116, <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/556>
- MONTESINOS, José F. (1969) *Estudios sobre Lope*, Salamanca, Anaya.
- OBREGÓN, Rafael (1979) *Los gobernadores de la colonia*, San José, Editorial Universidad de Costa Rica.
- PETRARCA, Francesco (1591) *La prima traduzione completa del "Canzoniere" di Patrarca in spagnolo: "Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarcha", que traduzía Henrique Garcés de la lengua Thoscana en Castellana*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-primatraduccion-completa-del-canzoniere-di-petrarca-in-spagnolo-los-sonetos-y-canciones-del-petrarcha-que-traduzia-henrique-garces-de-lengua-thoscana-en-castellana-madrid-1591/>
- POZUELO YVANCOS, José María (2009) "Teoría de la lírica", en *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 19-47.

- PRIETO, Antonio (1984) *La poesía del siglo XVI*, I, Madrid, Cátedra.
- QUESADA, Álvaro (2012) *Breve historia de la literatura costarricense*, San José, Editorial Costa Rica.
- QUILIS, Antonio (1975) *Métrica española*, Madrid, Alcalá.
- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (2018) "Domingo Jiménez",
<http://dbe.rah.es/biografias/52026/domingo-jimenez#:~:text=1534%20%E2%80%93%20%3F%2C%201602%2D1610,Era%20escribano%20y%20poeta>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (s.f.) *Corpus diacrónico del español*,
<http://corpus.rae.es/cordenet.html>
- RÍOS, Ángel (1997) "Evaluación de la emigración española en Costa Rica" en Jesús Oyamburu y Miguel Ángel González, coords., *Espanoles en Costa Rica: la inmigración española*, San José, Embajada de España-Centro Cultural Español, pp. 69-99.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1969) *La silva de romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del romancero español en el siglo XVI*, Salamanca, Ediciones Universidad.
- ROJAS, Margarita (1994) *El último baluarte del Imperio. Latinoamérica y España en la crítica antimodernista*, San José, Editorial Costa Rica.
- ROSALDO, Renato (1951) "Flores de Baria Poesia: Apuntes preliminares para el estudio de un cancionero manuscrito mexicano del XVI", *Hispania*, 34 (2), 177-180,
https://www.jstor.org/stable/333569?seq=1#metadata_info_tab_contents
- ROSES, Joaquín (2010) "La alhaja en el estiércol: claves geográficas y estéticas de la poesía virreinal (acerca del gongorismo colonial)" en Andrés Sánchez Robayna, coord., *Literatura y territorio: hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, Canarias, Academia Canaria de la Historia, pp. 407-444.
- ROSSI, Germán y Santiago DISALVO (2008) "La cantiga IIIa de las Fiestas de Santa María («Tod'aqueste mund' a loar deveria») y la secuencia «Novis cedunt vetera»: filiaciones textuales y musicales entre las «Cantigas de Santa María» y el «Códice de Las Huelgas»", *Olivar* 9.11, pp. 13-26,
https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3344/pr.3344.pdf
- SALVADOR, Nicasio (1977) *La poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alhambra.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1982) "Petarquismo y parodia (Góngora y Lope)", *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 1, pp. 35-48,
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=91621>
- SCHWARTZ, Lía (1987) "Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género", *Edad de Oro* 6, pp. 215-234,
https://www.academia.edu/33989400/Formas_de_la_poes%C3%ADa_sat%C3%ADrica_en_el_siglo_XVII_Sobre_las_convenciones_del_g%C3%A9nero
- SOLÓRZANO, Juan Carlos (2008) *La sociedad colonial 1575-1821*, San José, Editorial Universidad de Costa Rica.
- SOTELA, Rogelio (1942) *Escritores de Costa Rica*, San José, Imprenta Lehmann.

STÚÑIGA, Lope de (1872) *Cancionero de Stúñiga*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.

<https://archive.org/details/cancionerodelop01stgoog/page/n10/mode/2up>

TODOROV, Tzvetan (1975) "Tipología de los hechos de sentido" en Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, p. 297,

https://www.academia.edu/25049599/TODOROV_Y_DUCROT_Diccionario_enciclopédico_de_las_ciencias_del_lenguaje?auto=download

VARELA, Elena, Pablo MOÍNO y Pablo JAURALDE(2005) *Manual de métrica española*, Madrid, Castalia.

VEGA, José Luis (1970) *Costa Rica, economía y relaciones sociales en la Colonia, 1560-1820*, San José, Academia Costarricense de Bibliografía.

VILANOVA, Ángel (1983) "Sobre la «Filiación» Faulkneriana de Juan Carlos Onetti", *Voz y Escritura* 1, pp. 61-70, <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/32430>

VIÑAS PIQUER, David (2002) *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel.



Viudas vengativas: de la tragedia de Drusilla a la comedia de Ruperta

MARIA CONSOLATA PANGALLO
Università degli Studi di Torino

Resumen

Se propone una reflexión sobre la relación entre Ariosto y Cervantes, a través del análisis del diálogo intertextual entre el episodio secundario de Ruperta y Croriano (*Persiles*, III, 16-17) y las octavas del *Orlando furioso* relativas a la historia de Drusilla y Tanacro (XXXVII, 48-77). En particular, Cervantes reelabora la materia narrativa ariostesca introduciendo nuevas intenciones narrativas con respecto al modelo trágico de Drusilla y Tanacro, que transforma en la historia cómica de Ruperta y Croriano. En las manos de un artífice tan genial como nuestro autor, la técnica narrativa y los contenidos del episodio de Ariosto se convierten en herramientas útiles para vehicular los mensajes –irónicos y polémicos– de Cervantes: de hecho, leyendo el episodio cervantino a través de la mediación de *La viuda valenciana*, puede vislumbrarse una crítica hacia Lope de Vega y su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

Palabras clave: Cervantes, *Persiles*, Ruperta y Croriano, Ariosto, *Orlando furioso*, Drusilla y Tanacro, intertextualidad.

Abstract

In questo contributo si propone una riflessione sulla relazione tra Ariosto e Cervantes, attraverso l'analisi del dialogo intertestuale tra l'episodio secondario di Ruperta e Croriano (*Persiles*, III, 16-17) e le ottave dell'*Orlando furioso* relative alla storia di Drusilla e Tanacro (XXXVII, 48-77). In particolare, Cervantes rielabora la materia narrativa ariostesca introducendo nuove intenzioni narrative con rispetto al modello tragico di Drusilla e Tanacro, trasformandolo nella storia comica di Ruperta e Croriano. Nelle mani di un artefice geniale come il nostro autore, la tecnica narrativa e i contenuti dell'episodio di Ariosto si convertono in strumenti utili per veicolare i messaggi –ironici e polemici– di Cervantes: di fatto, leggendo l'episodio cervantino attraverso la mediazione de *La viuda valenciana*, si può intravedere una critica verso Lope de Vega e il suo *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

Parole chiave: Cervantes, *Persiles*, Ruperta e Croriano, Ariosto, *Orlando furioso*, Drusilla e Tanacro, intertestualità.



Es el mismo Cervantes, en el capítulo seis de la primera parte de su *Don Quijote*, el primero en declarar su diálogo intertextual con Ludovico Ariosto, a través de las muy conocidas palabras del cura:

tejió su tela el cristiano poeta Ludovico Ariosto; al cual, si aquí le hallo, y que habla en otra lengua que la suya, no le guardaré respeto alguno, pero, si habla en su idioma, le pondré sobre mi cabeza. (*Don Quijote*, I, 6)¹

¹ Para las citas del texto del *Quijote* utilizo la edición de John Jay Allen: Cervantes (2001: I, 133).

Como es bien sabido, con estas palabras Cervantes, a través de la voz de su personaje, manifiesta su aprecio por la obra de Ludovico Ariosto a la vez que declara el sentimiento contrario hacia la traducción realizada por Jerónimo Jiménez de Urrea y publicada en Amberes en 1549², solamente pocos años después de que Ariosto diera a la imprenta su última versión de 1532. Con esta reflexión, el autor, como ya han aseverado muchos críticos, nos permite suponer que leía a Ariosto en lengua original³.

La mayoría de los estudios sobre el dialogo intertextual que Cervantes establece con las fuentes italianas, y en particular con Ludovico Ariosto, están dirigidos hacia los posibles puntos de contacto entre el *Orlando Furioso* y el *Quijote*⁴. Entre los críticos, Aldo Ruffinatto nos ha ofrecido en distintas ocasiones perspectivas de estudio sobre el diálogo que Cervantes instaura con Ariosto⁵ y en la mayoría de estas nos hace notar como la relación intertextual no se desarrolla tanto en el plano del contenido, sino más bien y más proficuamente en la reelaboración de las intenciones. Un ejemplo, entre los muchos lugares textuales examinados, lo encontramos en las reflexiones de Ruffinatto sobre el expediente de la fuente ficticia y su reelaboración en el *Quijote* con respecto al modelo ariostesco de Turpino:

Turpino entra, pues, en el mundo de don Quijote, pero al entrar en este mundo se somete a un proceso de transformación que lo conduce desde la dimensión irónica inicial hasta una dimensión más propiamente paródica [...]. Actuando de esta forma, sin embargo, no determina el cambio total o la demolición del mundo de partida (o de referencia), sino que se mueve hacia la creación de un mundo posible nuevo, con márgenes mucho más amplios y difuminados. (Ruffinatto, 2005: 139)

Thomas Hart justifica la ausencia de alusiones explícitas a nivel de contenido con la explicación de que el narrador que Cervantes propone desde el prólogo del primer *Quijote* es un narrador “ignorante”, así que no sería pertinente que conociese los clásicos latinos e italianos, incluido el *Furioso*⁶. Por su parte, María Caterina Ruta, recorriendo los estudios sobre

² De esta antigua traducción al español, Cesare Segre ha preparado una edición moderna bilingüe: Ariosto (2002). En la introducción de la misma edición Cesare Segre subraya la presencia de un profundo dialogo intertextual entre Ariosto y Cervantes: “Conviene, sin embargo, observar que a las numerosas alusiones al *Furioso* por parte de Cervantes o de Don Quijote no se corresponde una intensa derivación de contenidos [...]; pero el nexo Ariosto-Cervantes es indudable y declarado” (Ariosto, 2002: 26).

³ Sobre la posible lectura en lengua original de autores italianos, y en particular de Ariosto, encontramos confirmación en las palabras de María Caterina Ruta: “con razón se supone que aprendió el idioma, llegando a poder acercarse de manera directa a obras como el *Orlando Furioso* (1506-1516) de Ariosto” (Ruta, 2007: 12). Con respecto a las reflexiones sobre el concepto y la práctica de la traducción en Cervantes, véase el imprescindible estudio de Lore Terracini (1968).

⁴ Sobre el dialogo entre Cervantes y Ariosto hay una multitud de estudios, a partir de los inaugurados en 1966 por Maxime Chevalier en su *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland Furieux»* (me refiero en particular al capítulo enteramente dedicado a Cervantes [1966: 439-491]). Entre otros, quiero recordar los estudios de Karl Ludwig Selig (1976-1977), Thomas Hart (1989), María de Las Nieves Muñoz Muñoz (2008), María Caterina Ruta (2013), Giulio Ferroni (2017), José Manuel Martín Morán (2017).

⁵ Entre los estudios de Ruffinatto sobre este diálogo, véase Ruffinatto, 2002: 191-210; 2005: 133-148; 2009: 101-115; 2015: 117-141.

⁶ Thomas Hart considera voluntaria la ocultación de las fuentes por parte de Cervantes. En particular el crítico compara la manera explícita de citar a escritores latinos (como Virgilio y Ovidio) e italianos por parte de Ariosto con la manera oculta de Cervantes, afirmando que “these echoes are far more fleething and less apt to catch the reader's attention than the extended similes that reveal Ariostos's debt to Virgil and Dante. Nor could Cervantes use Latin models as Ariosto uses Virgil and Ovid. If Ariosto presents himself in the opening stanzas of *Orlando furioso* as both a follower and a rival of Virgil, Cervantes presents himself in the prologue to part I of *Don Quixote* as a writer so unskilled that he does not even know how to compose a proper introduction to his own work” (Hart, 1989: 60-61) y así concluye: “There are indeed classical allusion in *Don Quixote*, but they are of an entirely different kind from the echoes of Virgil, Ovid, and Dante in which Ariosto delights” (Hart, 1989: 62).

el diálogo entre Cervantes y Ariosto y en particular refiriéndose a las fuentes clásicas del *Quijote*, nos propone una perspectiva muy distinta de la voluntad de ocultación de las fuentes propuesta por Thomas Hart y otros críticos:

Pero, quizás, en lugar de pensar en una voluntad de ocultación, esta actitud se podría considerar como un rasgo propio de la escritura cervantina, como si de la nebulosa que se había formado en la imaginación del escritor español, las ideas salieran amalgamadas en una nueva forma (forma del contenido y de la expresión), ni hurtada ni imitada de otros textos, como Cervantes afirma orgullosamente en el “Prólogo” de las *Novelas ejemplares*, sino original en la reorganización de los elementos narrativos y en las relaciones nuevamente tejidas entre ellos. (Ruta, 2007: 18)

Esta afirmación de la estudiosa se puede aplicar a toda la producción de Cervantes y cabe perfectamente hacerlo también en algunos lugares del texto del último producto cervantino y justamente en las páginas objeto de este estudio. De hecho, en esta nota queremos centrar la atención sobre un episodio que se encuentra en los capítulos dieciséis y diecisiete del Libro Tercero de *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, la historia intercalada de Ruperta y Croriano, que se podría considerar, para usar las palabras de Maria Caterina Ruta, como una versión “amalgamada en una nueva forma” del episodio de Drusilla y Tanacro que podemos encontrar en el canto XXXVII del *Furioso*.

Antes de enfrentarnos a la comparación directa entre el episodio del *Persiles* y el modelo que propone Ariosto, tenemos que contextualizar y recordar brevemente el contenido narrativo del episodio cervantino. El Libro Tercero del *Persiles*, como se sabe, presenta el mayor número de historias intercaladas en la narración principal y, entre ellas, encontramos la de Ruperta y Croriano⁷. En este momento de la narración, Periandro, Auristela y la comitiva de los peregrinos (personajes que actúan en la historia principal) se encuentran en un mesón en Francia cuando el criado Bartolomé les va a invitar a asistir a un espectáculo que define ser “la más extraña visión que habréis visto en vuestra vida” (Cervantes, 1970: 383). Todos los personajes acuden empujados por la curiosidad y siguen a Bartolomé que les conduce a un apartamiento cercano donde un hombre anciano y enlutado responde a la petición de aclaraciones por parte de Periandro presentando los antecedentes del espectáculo al que nuestros peregrinos están invitados a asistir. El “hombre enlutado” propone una síntesis de la historia de la Señora Ruperta, mujer del Conde Lamberto de Escocia, y de lo que le pasó algunos años atrás: Ruperta tenía un pretendiente, Claudino Rubicón, que al ser rechazado por la dama decidió vengarse matando al conde marido de Ruperta. La joven esposa, desesperada, promete realizar su venganza y hacer justicia matando a Rubicón. Ruperta jura venganza delante de algunas reliquias: la calavera del marido que guarda en una caja de plata, la espada con que había sido asesinado y la camisa ensangrentada que llevaba el marido en el momento de su muerte. En el capítulo diecisiete, los personajes de la historia principal del *Persiles*, preparados por el

⁷ El estudio del episodio en cuestión ha sido profundizado bajo varias perspectivas; entre otros estudios véase el de Muñoz Sánchez (2007), que analiza en detalle los aspectos relativos a la reelaboración de los contenidos narrativos y subraya la peculiaridad de las técnicas narrativas cervantinas en el episodio en cuestión; Julia D’Onofrio (2018) pone en evidencia los aspectos visuales conectados al campo semántico de la vista en general, y de la vista tanto de la belleza como de objetos lúgubres; Enrique Rull (2004) recuerda algunas de las fuentes clásicas estudiadas con respecto al episodio de Ruperta y Croriano, entre otras: el mito de Cupido y Psique en la reelaboración de Apuleyo en su *Asno de Oro*, la historia bíblica de Judith y Holofernes (y sus elementos iconográficos), algunas huellas del *Amadís de Gaula* (en particular en el encuentro entre Rey Perián y Helisena); en fin, es María Rosa Lida (1955) quien evidencia el contacto del episodio en cuestión con otro relato interno al mismo *Furioso*: se trata de la historia de Olimpia y Bireno, que se desarrolla en los cantos noveno y décimo.

escudero enlutado, se dirigen a asistir a un espectáculo que inesperadamente se presentará de manera muy distinta respecto a cuanto antes anunciado. Para sorpresa de todos, el final del episodio no será la venganza de la bella Ruperta, sino su matrimonio con el joven Croriano, hijo del asesino de su marido, así que el golpe de escena que realizan los dos protagonistas de la historia secundaria lleva a un final feliz⁸. Antes de acercarnos a las estrofas del *Furioso* que queremos comparar con estos capítulos, tenemos que decir que el episodio en cuestión ofrece muchas perspectivas de estudio que no tomaremos ahora en cuenta: me refiero a posibles estudios narratológicos y temáticos del episodio en sí y de la función que este adquiere como novela intercalada en el *Persiles* en su conjunto. De la misma manera no consideramos ahora las posibles implicaciones y significaciones que puede conllevar la figura del escudero enlutado, a partir de su posible identificación con el mismo autor de la obra⁹.

Con respecto a la situación narrativa que propone Ariosto, la historia de Drusilla y Tanacro se desarrolla en las octavas de la 48 a la 77 en el Canto XXXVII del *Orlando furioso*. Nos encontramos en el momento de la historia en el que Ruggiero, Marfisa y Bradamante actúan en defensa de una mujer, Ullania, que, junto a otras dos, es humillada por Marganorre en las tierras que forman parte de las posesiones de su castillo. Conocemos esta historia a través de las palabras de Ullania que, por la noche y en un pueblo habitado solo por mujeres, cuenta los acontecimientos ocurridos a Marganorre, hombre cruel que odia a las mujeres a causa de lo que les ocurrió a sus hijos Cilandro e Tanacro. Los dos hermanos habían sido muy amables y hospitalarios hasta que Cilandro, enamorado de una mujer casada, intentó matar al marido tendiéndole una emboscada fuera del castillo, pero el marido era maestro de guerra y le mató a él. Esta situación perfila a Cilandro como personaje que intenta romper un matrimonio y como consecuencia muere. El final de este primer núcleo narrativo (primera acción ariostesca) se podría describir a través del esquema de un triángulo amoroso en el cual el que intenta romper el matrimonio oficial muere.

Ariosto nos propone una acción parecida también respecto a la vida del hermano de Cilandro, Tanacro. Este último es un caballero muy amable hasta el momento en que llegan a su castillo el Barón Olindro di Lungavilla y su mujer Drusilla. Tanacro se enamora de la mujer y decide organizar una emboscada en las afueras del castillo acompañado por veinte hombres armados con intención de matar al barón. El asesinato se cumple pero con la muerte de Olindro se produce un nuevo conflicto amoroso: esta vez, al contrario que en la historia de su hermano, el pretendiente Tanacro mata al marido de Drusilla pero, contra sus expectativas, la mujer le rechaza firmemente y se desespera tanto que llega a desear la muerte para evitar tener que casarse con Tanacro. Esta segunda secuencia narrativa, que empieza en la octava 55, produce un nuevo esquema de triángulo amoroso virtual en cuya solución el homicidio se cumple y la mujer, que quedaría así libre, no corresponde al amor del hombre, sino que le desprecia profundamente.

La historia sigue en la octava 56: Drusilla, desesperada, intenta matarse, Tanacro la salva y la cuida esperando poderse casar con ella, pero ella sigue despreciándole, así que, para vengar la muerte del marido, decide fingir aceptar la boda con la intención de matar al hombre y suicidarse. Este es el plan de la venganza: Drusilla finge desear la boda con Tanacro para la cual pone unas condiciones, o sea que la boda siga las costumbres de su país, que en realidad ha inventado ella misma para la ocasión. Se trata de celebrar la boda en el lugar donde se encuentra el sepulcro del marido y disponer que el sacerdote ofrezca a los novios una copa de

⁸ Sobre el tema de la viudez en el teatro del Siglo de Oro y de la transformación de un final trágico a un final cómico, véase Carrascón (2016), donde se analiza el diálogo intertextual entre una novela de Bandello y la *Viuda valenciana* de Lope de Vega (escrita entre 1599 y 1601).

⁹ A este propósito se vea Aldo Ruffinatto: "de hecho el viejo enlutado, en su calidad de dramaturgo fallido, podría asociarse por contigüidad al mismo Cervantes creador de comedias" (2017: 34).

licor traído por él mismo. Drusilla, para esta ocasión, hace que su anciana criada prepare un licor envenenado que procure la rápida muerte de los novios. Esta vez el esquema del triángulo amoroso se transforma en tragedia y los tres protagonistas de la acción (o del triángulo amoroso) mueren. Podemos notar como en ambos casos de los hijos de Marganorre se realiza el esquema de un triángulo amoroso en el cual mueren los actantes que intentan romper el vínculo del matrimonio y la acción acaba en tragedia.

Si bien los puntos de contacto entre los contenidos narrativos cervantinos y el modelo ariostesco son evidentes, quizás la reelaboración cervantina del episodio deja espacio para algunas reflexiones, que veremos más adelante. Merece la pena, antes, comparar algunos lugares de la historia de Tanacro y Drusilla con los relativos lugares del *Persiles*, eligiendo una pequeña muestra de los pasos más significativos de los textos. Empezamos por la emboscada de los pretendientes y la muerte de los maridos, que en el *Persiles* se describe así:

Sucedió, pues, que, yendo mi señora Ruperta a holgarse con su esposo a una villa suya, acaso y sin pensar, en un despoblado, encontramos a Rubicón con muchos criados suyos que le acompañaban. (*Persiles* III, 16, Cervantes, 1970: 385)

Así reza el *Furioso*:

Con gran silenzio fece quella notte
seco raccor da vent' uomini armati;
e lontan dal castel, fra certe grotte
che si trovan tra via, messe gli aguati.
Quivi ad Olindro il dì le strade rotte,
e chiusi i passi fur da tutti i lati;
e ben che fe' lunga difesa e molta,
pur la moglie e la vita gli fu tolta.
(*Furioso*, XXXVII, 55, Ariosto, 1998: 963)¹⁰


Parece clara la correspondencia de la elección del tipo de emplazamiento en el que situar la acción narrativa de la emboscada: fuera de sus posesiones en el caso del Conde de Escocia persileco, y lejos del castillo de Marganorre en el planteamiento ariostesco.

Con respecto al deseo de venganza de las mujeres que han asistido a la muerte de los respectivos maridos, veamos las intenciones de Ruperta:

Yo, la desdichada Ruperta, a quien han dado los cielos sólo nombre de hermosa, hago juramento al cielo, puestas las manos sobre estas dolorosas reliquias, de vengar la muerte de mi esposo con mi poder y con mi industria, si bien aventurase en ello una y mil veces esta miserable vida que tengo, sin que me espanten trabajos, sin que me falten ruegos hechos a quien pueda favorecerme; y, en tanto que no llegare a efeto este mi justo, si no cristiano, deseo, juro que mi vestido será negro, mis aposentos lóbregos, mis manteles tristes y mi compañía la misma soledad. (*Persiles* III, 16, Cervantes, 1970: 385-386)

¹⁰ Cito el texto original del *Orlando Furioso* a partir de la edición moderna al cuidado de Cesare Segre (1998) y, en nota, propongo el texto de la antigua traducción al español realizada por Jerónimo de Urrea, publicada por primera vez en 1549, y modernamente en la edición bilingüe del *Furioso* al cuidado de Cesare Segre y María de las Nieves Muñiz (2002): "Con gran silencio aquella noche entiende/ de juntar veinte hombres bien armados,/ y espiado, lo traen donde atiende,/ en una cueva, y todos bien callados./ Allí este a Olindro mal le ofende,/ que le tiene los pasos atajados:/ aunque se le defiende el esforzado,/ al fin la vida y dama le ha quitado" (Ariosto, 2002: II, 2359-2360).

El personaje cervantino de Ruperta describe en primera persona y en una actitud declaratoria su propósito de venganza, que quiere cumplir por encima de cualquier obstáculo y que jura realizar antes las reliquias del asesinato del marido. En las octavas correspondientes del *Furioso* se describen los sentimientos de amor de Tanacro hacia Drusilla, que producen en ella solo odio y desprecio y acrecientan su deseo de vengar la muerte del marido matando a su asesino:



Non pensa altro Tanacro, altro non brama,
d'altro non cura, e d'altro mai non parla.
Si vede averla offesa, e se ne chiama
in colpa, e ciò che può, fa d'emendarla.
Ma tutto è invano: quanto egli più l'ama,
quanto più s'affatica di placarla,
tant'ella odia più lui, tanto è più forte,
tanto è più ferma in voler porlo a morte.
(*Furioso*, XXXVII, 58, Ariosto, 1998: 964)¹¹

En comparación con el *Persiles*, en cambio, la descripción de los sentimientos de Drusilla es externa, hecha por la voz del narrador y se subraya la simulación en la que se tiene que esconder la mujer, que promete casarse con el asesino de su marido, para poder llevar a cabo su deseo de venganza, llegando incluso a desear su misma muerte:

Simula il viso pace; ma vendetta
chiama il cor dentro, e ad altro non attende.
Molte cose rivolge, alcune accetta,
altre ne lascia, et altre in dubbio appende.
Le par che quando essa a morir si metta,
avrà il suo intento; e quivi al fin s'apprende.
E dove meglio può morire, o quando,
che 'l suo caro marito vendicando?
(*Furioso*, XXXVII, 60, Ariosto, 1998: 965)¹²

Aparece claramente que ambas viudas manifiestan un deseo de venganza muy fuerte, aunque Drusilla tenga la necesidad de esconderlo simulando, y ambas mujeres llegan al punto de arriesgar –o renunciar en el caso del modelo ariostesco– a su propia vida para obtenerla.

Al lado del deseo de venganza podemos encontrar también la descripción de los sentimientos de ira y de odio que sienten las dos mujeres y que representan el motor de la venganza. Por un lado, la descripción de lo que siente Ruperta, en el incipit del Capítulo XVII del *Persiles*:

La ira, según se dice, es una revolución de la sangre que está cerca del corazón, la cual se altera en el pecho con la vista del objeto que agravia, y tal vez con la memoria; tiene por último fin y paradero suyo la venganza, que, como la tome el agraviado, sin razón o con ella, sosiega. (*Persiles* III, 16, pág. 386)

¹¹ “No quiere otro Tanacro, no otra fama, / ni bien, ni honra: sólo contemplarla. / Lloro su ofensa, mísero se llama, / procurando contino d'aplaclarla. / Mas es más vano: cuanto más él la ama / y cuanto bien trabaja en amansarla / tanto ella mal lo quiere, tanto es fuerte, / tanto más firme está en amar su muerte.” (Ariosto, 2002: II, 2361).

¹² “El gesto muestra paz. Pero venganza / le pide el corazón y en ella entiende. / Revuelve muchas cosas con templanza, / una toma, otra deja si la ofende. / Cuando ella muera, tiene confianza / de vengar quien la amó, y aun quien la atiende, / que ¿dó podría morir mejor o cuándo, / que su caro marido bien vengando?” (Ariosto, 2002: II, 2363).

Por el otro lado la Drusilla ariostesca, movida por el odio a proyectar su venganza:

Ma non però quest'odio così ammorza
la conoscenza in lei, che non comprenda
che, se vuol far quanto disegna, è forza
che simuli, ed occulte insidie tenda;
e che 'l desir sotto contraria scorza
(il quale è sol come Tanacro offenda)
veder gli faccia; e che si mostri tolta
dal primo amore, e tutto a lui rivolta.
(*Furioso*, XXXVII, 59, Ariosto, 1998: 964)¹³

Otro paralelismo entre el episodio ariostesco y el cervantino lo podemos encontrar en el papel que desarrolla el anciano enlutado en el *Persiles*, en actitud de director de la escena, en comparación con Drusilla, directora de la escena de su venganza en la preparación de sus bodas fingidas. Ella comunica sus intenciones a su anciana criada que desarrolla un papel parecido al del criado Bartolomé, ambos personajes –tanto la criada de Drusilla, como Bartolomé– anticipan, casi en forma de prolepsis narrativa, lo que va a acaecer y la criada de Drusilla además la ayudará en la preparación de la venganza:

Avea seco Drusilla una sua vecchia,
che seco presa, seco era rimasa.
A sé chiamolla, e le disse all'orecchia,
sì che non poté udire uomo di casa:
- Un subitano toscò m'apparecchia,
qual so che sai comporre, e me lo invasa;
c'ho trovato la via di vita torre
il traditor figliuol di Marganorre.

E me so come, e te salvar non meno:
ma diferisco a dirtelo più ad agio.
Andò la vecchia, e apparecchiò il veneno,
ed acconciollo, e ritornò al palagio.
Di vin dolce di Candia un fiasco pieno
trovò da por con quel succo malvagio,
e lo serbò pel giorno de le nozze;
ch'ormai tutte l'indugie erano mozze.
(*Furioso*, XXXVII, 66-67, Ariosto, 1998: 966-967)¹⁴

Y veamos en el *Persiles* la figura del hombre vestido de luto, introducida por el criado Bartolomé:

¹³ “Mas no la ciega el odio enteramente / para que claro bien no comprehenda / que para darle el fin muy sabiamente, / un cauteloso lazo es bien que tienda, / y el deseo engañoso que en sí siente / sólo es como a Tanacro mucho ofenda/ y le haga creer que ya olvidado / tiene el primer amor, y en él mudado” (Ariosto, 2002: II, 2363).

¹⁴ “Tenía Drusilla cerca, allí, una vieja / que consigo en prisión había quedado. / A ésta llama, y dícele a la oreja, / sin que lo haya alguno barruntado: / «Un repentino tósigo apareja / cual tú sabrás, y dámelo envasado, / que yo tengo del caso tal certeza / que al hijo mate, y que a su padre escueza. / Para salvarte hay modo harto bueno, / mas déjolo para de más espacio». / Fuese la vieja y preparó el veneno, / viniendo cautamente allí a palacio, / De malvasía de Candia un frasco lleno / trajo d'aquel licor sin más consancio; / guardólo para el día de la bodas, / do sus excusas acababan todas” (Ariosto, 2002: II, 2365-2367).

En esto estaban, cuando llegó Bartolomé y dijo:

—Señores, acudid a ver la más estraña visión que habréis visto en vuestra vida.

Dijo esto tan asustado y tan como espantado que, pensando ir a ver alguna maravilla estraña, le siguieron, y, en un apartamento algo desviado de aquel donde estaban alojados los peregrinos y damas, vieron, por entre unas esteras, un aposento todo cubierto de luto, cuya lóbrega escuridad no les dejó ver particularmente lo que en él había. Y, estándole así mirando, llegó un hombre anciano, todo asimismo cubierto de luto, el cual les dijo:

—Señores, de aquí a dos horas, que habrá entrado una de la noche, si gustáis de ver a la señora Ruperta sin que ella os vea, yo haré que la veáis, cuya vista os dará ocasión de que os admiréis, así de su condición como de su hermosura. (*Persiles* III, 16, págs. 383-384)

A pesar del paralelismo, una diferencia de la función de estos personajes la encontramos en el hecho que la criada de Drusilla actúa según lo que le manda su dueña, mientras que Bartolomé se dirige directamente a los personajes de la historia principal del *Persiles*, anunciando en forma de prolepsis narrativa lo que él supone que va a suceder.

Vamos ahora a ver cómo actúa Drusilla para llevar a cabo su venganza, a través de la mentira y, paralelamente, como proyecta su venganza Ruperta. Empezamos con la exposición de las intenciones Drusilla:

Ella si mostra tutta lieta, e finge
di queste nozze aver sommo disio;
e ciò che può indugiarle, a dietro spinge,
non ch'ella mostri averne il cor restio.
Più de l'altre s'adorna e si dipinge:
Olindro al tutto par messo in oblio.
Ma che sian fatte queste nozze vuole,
come ne la sua patria far si suole.
(*Furioso*, XXXVII, 61, Ariosto, 1998: 965)¹⁵

Drusilla decide las modalidades de la boda, creando para la ocasión costumbres inventadas por ella misma y requiriendo a Tanacro el respeto de estas; la viuda, de alguna manera actúa como directora de la escena que ella misma va a representar:

Non era però ver che questa usanza
che dir volea, ne la sua patria fosse:
ma, perché in lei pensier mai non avanza,
che spender possa altrove, imaginosse
una bugia, la qual le diè speranza
di far morir chi 'l suo signor percosse:
e disse di voler le nozze a guisa
de la sua patria, e 'l modo gli devisa.
(*Furioso*, XXXVII, 62, Ariosto, 1998: 965)¹⁶


La protagonista decide también el lugar de la acción:

¹⁵ “Muestra alegría, y muestra que le place / ver estas nuevas bodas, en efecto. / Rehusa lo que puede, y satisface / a todos, no mostrando algún defeto./ Ricamente se viste y se rehace;/ muestra a Olindo olvidar, mas no en secreto./ Quiere que las bodas celebrarse/ tengan cual en su patria suele usarse (Ariosto, 2002: II, 2363).

¹⁶ “No porque verdad sea que la usanza/ en su tierra pasase y modo raro,/ mas porque pensamiento y confianza/ no le sobra; más pensó un reparo/ y una mentira que le dio esperanza/ de matar quien mató su señor caro,/ Dice querer las bodas a la guisa/ de su patria, y del modo tal se avisa” (Ariosto, 2002: II, 2363-2365).

La vedovella che marito prende,
deve, prima (dicea) ch'a lui s'appresse,
placar l'alma del morto ch'ella offende,
facendo celebrargli officii e messe,
in remission de le passate mende,
nel tempio ove di quel son l'ossa messe;
e dato fin ch'al sacrificio sia,
alla sposa l'annel lo sposo dia:
(*Furioso*, XXXVII, 63, Ariosto, 1998: 965)¹⁷

y los objetos que tienen que aparecer en la escena:



ma ch'abbia in questo mezzo il sacerdote
sul vino ivi portato a tale effetto
appropriate orazion devote,
sempre il liquor benedicendo, detto;
indi che 'l fiasco in una coppa vòte,
e dia alli sposi il vino benedetto:
ma portare alla sposa il vino tocca,
et esser prima a porvi su la bocca
(*Furioso*, XXXVII, 64, Ariosto, 1998: 966)¹⁸

Con respecto al correspondiente episodio en el *Persiles*, se manifiestan claramente los puntos de contacto en la preparación de la escena por parte de Ruperta, con todos sus detalles de lugar (la habitación de Croriano) y objetos adecuados para la venganza:

Esto dicho, dio traza y orden en cómo aquella noche se encerrase en la estancia de Croriano, donde le dio fácil entrada un criado suyo, traidor por dádivas, aunque él no pensó sino que hacía un gran servicio a su amo, llevándole al lecho una tan hermosa mujer como Ruperta; la cual, puesta en parte donde no pudo ser vista ni sentida, ofreciendo su suerte al disponer del cielo, sepultada en maravilloso silencio, estuvo esperando la hora de su contento, que le tenía puesto en la de la muerte de Croriano. Llevó, para ser instrumento del cruel sacrificio, un agudo cuchillo, que, por ser arma mañera y no embarazosa, le pareció ser más a propósito; llevó asimismo una lanterna bien cerrada, en la cual ardía una vela de cera; recogió los espíritus de manera que apenas osaba enviar la respiración al aire. (*Persiles* III, 16, Cervantes, 1970: 388-389)

Tanto Drusilla como Ruperta preparan con máxima atención cada elemento que va a constituir su venganza, a partir del lugar para llegar a cada detalle útil para efectuarla: el sepulcro del marido para Drusilla y la habitación del hijo del asesino (Croriano) en el caso de Ruperta. Los objetos activos son el vino preparado con veneno por la criada de Drusilla y el

¹⁷ "La triste viuda que toma marido/ (dice) debe, primero que otro oficio,/ a aquella alma aplacar del ofendido/ misas le celebrando y sacrificio,/ en remisión del daño recibido,/ en donde estén sus huesos; y el oficio/ acabado, y ofrendas y obra pía,/ dé el esposo anillo y alegría" (Ariosto, 2002: II, 2365).

¹⁸ "Suele aquí el sacerdote, después d' esto, / sobre el vino traído a aqueste efeto / orar y bendecirlo manifiesto: / el sagrado licor queda perfeto. / Después allí en un santo vaso puesto, / el vino da al esposo; y el secreto / es que a la desposada el vino toca, / antes que él bien gustarlo con la boca" (Ariosto, 2002: II, 2365).

cuchillo en la mano de Ruperta; todo está listo para matar a los asesinos de los respectivos maridos, pero la versión cervantina se dirige hacia otro camino y otras intenciones.

Esta breve comparación se puede resumir como pasaje de materiales narrativos que aparecen o nacen en el episodio del *Furioso* como una historia secundaria basada en el deseo de venganza y con final trágico, luego acaban en la pluma de Cervantes que los reelabora con nuevas intenciones llevando a los protagonistas de su narración intercalada a un final feliz y, además, dando una nueva perspectiva que quizás esté dirigida también a crear una referencia a la comedia nueva de Lope de Vega.

Como nos hace notar Guillermo Carrascón, la comedia de *La viuda valenciana*, que tiene un intertexto bandelliano, se desarrolla en el ámbito de la historia de una viuda con varios pretendientes, que en la versión de Bandello termina de manera trágica, mientras que en Lope llega a un final feliz, marcando una vez más uno de los rasgos distintivos de la comedia introducidos por el autor: "En fin Lope modifica, como sucede casi constantemente, de manera drástica, el final de la historia de Bandello para convertirlo en el habitual *happy ending* con boda que a esas alturas (según Morley y Bruerton es de 1595-1603) va ya siendo ingrediente indispensable de la comedia" (Carrascón, 2016: 53).

Si tomamos en consideración que la comedia de Lope puede haber actuado a su vez como intertexto cervantino, Cervantes, con la introducción de un cambio inesperado y repentino (cambio inesperado tanto por los personajes de la historia principal del *Persiles*, como para los destinatarios externos de la obra), puede hacer referencia a los nuevos preceptos de la comedia introducidos por Lope de Vega. A este propósito véanse las reflexiones de Aldo Ruffinatto: "no creo, pues, que sea del todo descabellado afirmar que la viuda alegre de Lope entra en el mundo trágico y mítico de la viuda cervantina determinando un cambio radical e imprevisto de sus propósitos iniciales" (Ruffinatto, 2022: 97).

Las palabras de Cervantes y sobre todo el final feliz de su episodio insertado pueden actuar como un dardo paródico dirigido hacia los nuevos preceptos de la comedia nueva, como nos hace notar el personaje del enlutado con su desilusión por el final feliz inesperado:

vieron salir el anciano escudero que su historia les había contado, cargado con la caja donde iba la calavera de su primero esposo, y con la camisa y espada que tantas veces había renovado las lágrimas de Ruperta; y dijo que lo llevaba adonde no renovasen otra vez, en las glorias presentes, pasadas desventuras. Murmuró de la facilidad de Ruperta, y en general, de todas las mujeres, y el menor vituperio que dellas dijo fue llamarlas antojadizas. (*Persiles* III, 16, pág. 392)

De esta manera el escudero enlutado sale decepcionado de la habitación de Ruperta, el mismo espacio donde ha tenido lugar el soliloquio de Ruperta al cual los protagonistas de la historia principal habían asistido como espectadores de una escena teatral. Como señala Ruffinatto, pues, "cabe sospechar que los principios de la tragedia clásica a los que, según el viejo criado de Ruperta, deberían atenerse los héroes de la historia cervantina se quiebran frente a la violenta irrupción de un arte nuevo de hacer comedias" (Ruffinatto, 2022: 97-98).

Además, podemos notar como el cambio de rumbo introducido por Cervantes reelabora e introduce nuevas intenciones a la materia narrativa ariostesca, transformando el modelo trágico de Drusilla y Tanacro en la historia cómica de Ruperta y Croriano, que –leída a través de la mediación de *La viuda valenciana*– asume el nuevo papel de crítica hacia Lope y su arte nuevo. Como afirma Ruffinatto,

no creo, pues, que sea del todo descabellado afirmar que la viuda alegre de Lope entra en el mundo trágico y mítico de la viuda cervantina determinando un cambio radical e imprevisto de sus propósitos iniciales. En otras palabras, cabe sospechar

que los principios de la tragedia clásica a los que, según el viejo criado de Ruperta, deberían atenerse los héroes de la historia cervantina se quiebran frente a la violenta irrupción de un arte nuevo de hacer comedias. (Ruffinatto, 2017: 33)

El dialogo entre Cervantes y Ariosto en los respectivos episodios tomados en consideración no sólo se realiza como recuperación de la materia narrativa y cambio de intenciones de la misma –a la cual Cervantes añade su indirecta hacia Lope– sino que también enseña el contacto y la reelaboración de las estructuras ariostescas de la narración que se realiza a través de interrupciones, de suspensiones, aplazamientos que, como subraya Giulio Ferroni en una comparación referida al *Quijote*, “credo possa essere seguito, oltre che nei diretti richiami del *Quijote* alla narrazione ariostesca e nei dettagli intertestuali, nel gioco di differimenti, rinvi, sospensioni, sovrapposizioni e incastrati tra dati narrativi” (Ferroni, 2017: 4). O sea que Cervantes, en este lugar del *Persiles*, como en otros de su producción, cuando dialoga con Ariosto, recupera y reelabora no solamente algunos contenidos narrativos sino también en la construcción de la estructura diegética¹⁹.

Las reflexiones de los críticos sobre la perspectiva del dialogo intertextual que Cervantes instaura entre su *Quijote* y la obra maestra ariostesca, se pueden aplicar perfectamente al entrelazamiento de relatos de segundo nivel que, como se sabe, constelan el tercer libro del *Persiles*. Los episodios secundarios, como el analizado en estas páginas, interrumpen la narración principal tanto a través de analepsis o prolepsis narrativas, como a través de historias intercaladas y provocan suspensión, haciendo que la narración sea más variada y deleitosa y consiga crear tensión narrativa y nuevas expectativas en los lectores. Esas técnicas que el autor complutense aprende de Ariosto, en particular el entrelazamiento de relatos intercalados, las interrupciones y las suspensiones junto con la reelaboración de algunos contenidos, como en el caso del episodio de Ruperta y Croriano, en las manos de un artífice tan genial como nuestro autor, se convierten en herramientas útiles para vehicular los mensajes –irónicos y polémicos– de Cervantes.

Bibliografía

ARIOSTO, Ludovico (1998) *Orlando Furioso*, al cuidado de Cesare Segre, Milano, Mondadori [1ª edición, 1976].

¹⁹ En la misma perspectiva de Giulio Ferroni, Segre en 2002 decía: “no cabe duda de que Cervantes leyó y releyó al *Furioso* asimilando todo lo que coincidía con sus ideas; pero desde el punto de vista narrativo, lo que más asimiló fue la técnica de la interrupción y el engarce, junto con la intercalación de relatos ajenos a la trama” (Segre, 2002: 27). En pleno acuerdo con las palabras de Segre, Aldo Ruffinatto subraya la tipología de paralelismo que se desarrolla entre Ariosto y Cervantes: “in effetti l’«influjo sutil» di cui parla Cesare Segre non va cercato sul piano dei contenuti, cioè al livello dell’imitazione dei tratti superficiali del testo, ma ad un livello ben più profondo e tenendo ben presente il concetto di trasformazione. Come dire che il relativo dialogo intertestuale si sviluppa lungo altri percorsi” (Ruffinatto, 2009: 103). Sobre el paralelismo entre Cervantes y Ariosto en la técnica del entrelazamiento y de la inserción de relatos secundarios, ha reflexionado recientemente José Manuel Martín Morán, analizando detalladamente el fenómeno al interior del *Quijote*, y ofreciendo además un exhaustivo y detallado panorama de los casos de entrelazamiento internos a la obra: “Conviene, pues, registrar el alineamiento de Cervantes con Ariosto en lo referente a la consciencia de los efectos del fenómeno (entrelazamiento, para este; e intercalación de historias, para aquel) y a la conversión de esa consciencia en materia narrativa” (Martín Morán, 2021: 138).

- ARIOSTO, Ludovico (2002) *Orlando furioso*, ed. bilingüe de Cesare Segre y María de las Nieves Muñiz, con traducción de Jerónimo de Urrea (1549) y transcripción de Isabel Andreu Lucas, II vol., Madrid, Cátedra.
- CARRASCÓN, Guillermo (2016) "Otra vez sobre Lope y Bandello", en Leonardo Funes, coord., *Hispanismo del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, Buenos Aires, Miño y Dávila, págs. 47-56.
- CERVANTES, Miguel de (2001) *Don Quijote de la Mancha I*, ed. de John Jay Allen, Madrid, Cátedra.
- (1970) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Juan Bautista Avall-Arce, Madrid, Castalia.
- CHEVALIER, Maxime (1966) *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland Furieux"*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques.
- D'ONOFRIO, Julia (2018) "Ruperta y las reliquias de la muerte (*Persiles* III, 16-17)", *Hipogrifo, Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro* 6.2, págs. 39-50.
- FERRONI, Giulio (2017) "«Forse altri canterà con miglior plettro»: strategie dell'interruzione, del rinvio, della fine da Ariosto a Cervantes", "Cervantes e l'Italia", a cura di María Luisa Cerrón Puga e Isabella Tomassetti, *Critica del testo* XX.3, págs. 3-20.
- HART, Thomas (1989) *Cervantes and Ariosto: Renewing Fiction*, Princeton, Princeton University Press.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1955) "Dos huellas del Esplandián en el *Quijote* y en el *Persiles*", *Romance Philology* IX.1, págs. 153-162.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (2017) "Cide Hamete y la estirpe de Turpín", "Cervantes e l'Italia", a cura di María Luisa Cerrón Puga e Isabella Tomassetti, *Critica del testo* XX.3, págs. 21-40.
- (2021) "El entrelazamiento en el *Quijote*", *Anales Cervantinos* LIII, págs. 133-156.
- MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves (2008) "Ariosto, Garcilaso e Cervantes: la trama intertextual", *Esperienze letterarie* XXXIII.4, págs. 3-27.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2007) "Tradición e innovación en el episodio de Ruperta, la «bella matadora» del *Persiles*", *Revista de filología española* LXXXVII.1, págs. 103-130.
- (2019) "«Mira, si quieres, que no mires»: el deseo de amor entre la curiosidad y la contemplación (Aproximación a un motivo literario)", *Revista de Literatura* LXXXI.162, págs. 395-422.
- NERLICH, Michael (2005) *El Persiles descodificado o la Divina comedia de Cervantes*, trad. es. de Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión.
- RILEY, Edward C. (1988) *La teoría del romance in Cervantes*, Bologna, il Mulino.
- SEGRE, Cesare (2002) "Introducción", en Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, ed. de Cesare Segre y M^a. de las Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra, vol. I.
- RUFFINATTO, Aldo (2002) *Cervantes. Un profilo su smalti italiani*, Roma, Carocci.
- (2005) "Héroes en cueros haciendo locuras", *Voz y Letra*, Número monográfico sobre el *Quijote* 1-2, págs. 133-148.

- RUFFINATTO, Aldo (2009) “«Io mi vanto di cantare alcune stanze dell’Ariosto» (l’immenso potere creativo della parodia cervantina)”, en Paolo Tanganelli, ed., *La tela de Ariosto. El “Furioso” en España: traducción y recepción*, Málaga, Universidad de Málaga, págs. 101-115.
- (2015) *Dedicado a Cervantes*, Madrid, Sial.
- (2017) “Lo trágico y lo cómico mezclado: historia de un dramaturgo fallido («Persiles», III.16-17)”, *Cuadernos AISPI: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas* 9, págs. 17-40.
- (2022) *Diálogos cervantinos (desde la intertextualidad)*, Madrid, Sial Pigmalión.
- RULL, Enrique (2004) “En torno a un episodio del *Persiles*: Ruperta y Croriano”, en Alicia Villar Lecumberri (coord.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas, págs. 227-239.
- RUTA, Maria Caterina (2007) “Lecturas italianas de Cervantes”, *Península. Revista de Estudios Ibéricos* IV, 2007, págs. 11-21.
- (2013) “Cervantes e l’Italia. Un furto di parole in corso”, *Parole rubate* 8, págs. 97-124.
- SELIG, Karl Ludwig (1976/1977) “Cervantes/Ariosto: «Forse altri canterà con miglior plettro»”, *Revista Hispánica Moderna* 39.1/2, págs. 69-72.
- TERRACINI, Lore (1968) “Una frangia agli arazzi di Cervantes”, en Cesare Segre, ed., *Linguistica e Filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano, Il Saggiatore, págs. 281-311.



Las dos versiones de *La tierra de Alvargonzález*

GABRIELLA CAMBOSU
Università di Cagliari

Resumen

El trabajo pretende ahondar en la cuestión de las dos versiones de *La tierra de Alvargonzález*, todavía abierta en el debate sobre la obra, centrado en el tema del cainismo más que en la relación entre ellas.

El estudio comparativo demuestra que los dos textos no son tan iguales como parece. Su significado estriba precisamente en la conexión entre las dos historias en la trama de *Campos de Castilla*, como expresión de dos pueblos enemigos en la lucha mellizal entre agricultores y pastores.

Difieren en el punto de vista, en el tiempo, en el final y en los personajes, pastores en el romance y labradores en la leyenda contada por un campesino que la oyó de un pastor cuando era niño y la refiere añadiendo comentarios que la convierten en una nueva versión.

Palabras clave: Alvargonzález, lucha, mayorazgo, campo, Caín, Jacob.

Abstract

The work aims to delve into the question related to the two versions of *La tierra de Alvargonzález*, still open in the debate about the work, focusing the issue of cainism more than the relationship between them.

The comparative study shows that the two texts are not as equal as it seems. The meaning lies precisely in the connection between the two stories in the plot of *Campos de Castilla*, as an expression of two enemy peoples in the fratricidal fight between farmers and shepherds. They differ in point of view, time, ending and characters, shepherds in the romance and farmers in the legend told by a peasant who heard it from a shepherd in his childhood and reports the story adding comments that turn it into a new version.

Key words: Alvargonzález, fight, primogeniture, country, Cain, Jacob.



1. INTRODUCCIÓN

Los estudios sobre *La tierra de Alvargonzález* han puesto de relieve la forma (Phillips, 1955), el valor del romance (Martínez Menchén, 1975-1976), su empleo ideológico (Riva, 2009) y el tema del cainismo (Montetes Mairal, 2010), sin embargo, han dejado abierta la cuestión de las dos versiones, la leyenda publicada en la Revista Mundial de París¹ y el romance dedicado a Juan Ramón Jiménez.

El título es el mismo, mas los dos textos no son iguales como se suele afirmar ni pueden serlo, puesto que son expresión de dos pueblos distintos, el de Alvargonzález en la leyenda y el de su mujer en el romance. Son dos historias gemelas con un final diferente, situadas en el centro de *Campos de Castilla* como muestra de la lucha mellizal entre labradores y pastores.

¹ Número 9, enero de 1912.

En el Prólogo Machado explicó la necesidad de tejer los hilos del mundo exterior e interior para “obrar el milagro de la generación” (Machado, 2005: 7), posible solo soñando el sueño, viviendo con los oídos y los ojos atentos a los ruidos y a los signos de ruina en el escenario. Presentó *La tierra de Alvargonzález* como expresión del pueblo y de su territorio, que es el de la leyenda de los Infantes de Salas, según declaró él mismo² (Gibson, 2019: 169-170).

La semejanza entre las dos historias atañe al destino del campo, determinado por la expulsión de los moriscos tras la Reconquista. De hecho, la repoblación transformó las tierras de frontera en tierras de colonización (Íñigo Fernández, 2010: 156-158) y en señoríos gracias al mayorazgo, que legando la tierra a los hijos mayores y los bienes libres a los demás convertía a los primogénitos en labradores y a los segundones en pastores o en desheredados en busca de fortuna en la milicia, en la iglesia, en la trashumancia o en las Indias.

En ambos textos el hijo mayor de Alvargonzález está destinado a cultivar la huerta, al segundo a cuidar el ganado y el menor a la iglesia, mas la falta de vocación despierta la sangre de Caín de los primeros dos y el ansia de realización del tercero, quien logra cambiar su destino dejando el seminario para irse a las Indias gracias al apoyo del padre. Tras su salida, los mayores matan a Alvargonzález por haber dado bendición y herencia al último hijo y en la leyenda le matan incluso a él, de acuerdo con la finalidad de la historia, que consiste en desacreditar a la casta agrícola de Berlanga.

2. LA TIERRA DE ALVARGONZÁLEZ EN LA GEOGRAFÍA DE CAMPOS DE CASTILLA

La tierra de Alvargonzález está situada en el centro de *Campos de Castilla* como Soria en el centro de la trama, compuesta por dos grupos de poemas que la describen como la veía y la percibía Machado en el doble espejismo noventayochista, procedente de la mirada orientada hacia el mundo exterior o interior, la crítica por lo que faltaba o la exaltación por lo que pervivía en su esencia.

Las dos historias gemelas constituyen la línea de separación y conjunción entre los poemas escritos en Soria y en Baeza tras la muerte de su mujer, entre el pasado y el presente, la España cristiana y la musulmana. Soria es teatro de su matrimonio y de la lucha en el campo en los poemas del primer grupo, en los del segundo es el escenario de sueños y recuerdos evocados por la comparación con Baeza.

Machado exalta la Soria guerrera que guardaba la puerta de Castilla, *Soria Pura Cabeza de Extremadura* y de las tierras de la marca del Duero, la línea defensiva que durante la Reconquista separaba los reinos cristianos de los musulmanes y después dividía los castellanos de los aragoneses. Critica a la Soria mística surgida de la expulsión de los moriscos y decaída bajo los Reyes Católicos, que la dejaron en manos de las familias nobles tras la unión de los reinos de Navarra, Aragón y Castilla. Acusa a la estirpe de pastores de haber dañado la agricultura y a Castilla de haber convertido la Reconquista en una guerra de religión, en nombre del Dios sanguinario que prefirió los pastores Abel y Jacob a los labradores Caín y Esaú. Denuncia los intereses económicos con un enfoque que no deja lugar a dudas sobre las raíces históricas del conflicto, que conocemos como cuestiones de la ganadería trashumante (Suárez Fernández, 1970: 688-690), de la Mesta (Vicens Vives, 1997: 103-105), de los mayorazgos y señoríos (Ortega Cervigón, 2015: 170-171).

En la introducción a la leyenda denuncia el caciquismo por boca del campesino, quien precisa que los páramos de Alvargonzález eran los mejores campos de la comarca, vinculados

² “A finales de septiembre de 1938 concede una entrevista a un redactor del semanario parisiense *Voz de Madrid* [...]. Preguntado por la dualidad castellana-andaluza de su obra, se confiesa hombre «extraordinariamente sensible» al lugar en que vive y trabaja. ¿Cómo evitar, pues, la influencia de Soria, y más si allí conoció y perdió a su mujer? En Soria practicó su «manía andariega», subió al nacimiento del Duero e hizo excursiones a Salas, «escenario de la trágica leyenda de los Infantes», que le inspiró su poema de Alvargonzález”.

a su apellido como la aldea donde vivía y el sendero hacia la Laguna Negra, que es el hatajo de sus majadas para la trashumancia de los merinos hacia el puerto de santa Inés.

La excursión de Machado a la fuente del Duero demuestra su atención a los rumores y señales de ruina en el campo de Castilla, escenario de la lucha. El viaje comienza con la salida desde Soria, barbacana y ballesta todavía orientada hacia Aragón, en la dirección del venable trazado como el arco por el curso del Duero. En la diligencia viaja al lado de un indiano y al campesino que baja en Cidones con él y le cuenta la leyenda mientras siguen a caballo hacia Vinuesa. El primero vuelve a su aldea natal en los Pinares y habla de Ultramar como todos los indianos, el segundo vuelve a Covalada tras haber embarcado dos hijos para el Plata en Barcelona y habla de tierra y crímenes, como todos los hombres del campo. Machado le presta atención porque comenta un crimen reciente y real, una vaquera asesinada y violada después de muerta en los Pinares de Duruelo, acusando al rico ganadero de Valdeavellano preso por indicios en la cárcel de Soria y desconfiando de la justicia por la baja condición social de la víctima. Su postura refleja la polémica entre los periódicos progresistas y los conservadores sobre la detención del sospechoso³ (Gibson, Palomo, 2006: 363) y los rumores sobre la guerra anunciada en el poema *A orillas del Duero*, el clamor ignorado por los “filósofos nutridos de sopa de convento” (Machado, 2005: 14).

Los poemas *Un criminal* y *La tierra de Alvargonzález* fueron inspirados por la escalada de crímenes e incendios en el campo soriano⁴ (Gibson, Palomo, 2006: 290), documentada como la polémica sobre el matrimonio de Machado⁵ (Gibson, 2019: 31) y el primitivo título del poema *Por tierras de España*, que era *Por tierras del Duero*⁶ (Gibson, Palomo, 2006: 374-375) y reflejaba la otra ideología a la que alude en el Prólogo, por la que fue tachado de hereje y masón. De hecho, acusaba a la estirpe de pastores de haber destruido los encinares negros y los robledos que retenían los limos de la tierra, a sus hijos de haber incendiado los pinares y al gobierno de haber ignorado las señales de guerra en el campo de Castilla.

Las dos historias sitúan a Alvargonzález a medio camino entre ganadería y agricultura, ya que el campesino cuenta la versión oral oída de un pastor cuando era niño y el romance es la versión escrita cantada por los ciegos en Berlanga, pueblo de su mujer y fortaleza mora repoblada tras la Reconquista y convertida primero en cabeza de la Comunidad de villa y tierra por el cultivo de la vid y productos de huerta, luego en señorío vinculado a los Tovar.

³ “El «crimen reciente» cometido en «Durcielo» era, sin duda alguna, el llevado a cabo en Duruelo, pueblo colindante con Covalada, en plena Tierra de Pinares, el 18 de julio de 1910, es decir muy poco antes de la excursión de Machado. Los periódicos de Soria apenas hablaron de otro asunto durante meses, y se entabló una amarga polémica entre ellos sobre la autoría del crimen, atribuida por el diario progresista *La Verdad* al sospechoso encarcelado en Soria, un acomodado ganadero de apellido Jiménez, a quien defendía *El Ideal Numantino*, órgano derechista dirigido por el abad Santiago Gómez Santacruz. La opinión popular era que se absolvería a Jiménez, como así ocurrió”.

⁴ “Es probable que durante su breve estancia se enterase también de los brutales asesinatos y otros crímenes que con cierta frecuencia se perpetraban en el campo soriano. Constituían un tema de apasionadas conversaciones y polémicas en la ciudad, y las investigaciones judiciales pertinentes se seguían con avidez en la prensa y cuando se celebraban los correspondientes juicios. Y había otro baldón, los incendios forestales provocados. Aquel mismo abril, *Tierra Soriana* acababa de lamentar la plaga arboricida que desde hacía años asolaba la región, y el poeta oyó, sin duda, comentarios en torno a la misma. En realidad apenas pasaba una semana sin que hubiera un pinar en llamas”.

⁵ “El poeta dirá que su boda fue el día más triste de su vida, cuando debería haber sido el más feliz, al provocar las derechas locales un escándalo en la iglesia y luego someterlos a una cruel cencerrada en la estación. Y es que, en Soria, el catedrático de francés iba siendo criticado por sus ideas avanzadas, expresadas en artículos y alguna conferencia”.

⁶ “[...] «Por tierras del Duero» subleva a algunos ciudadanos, que lo interpretan como un ataque en toda regla a Soria [...]. Ataque tanto más inaceptable por cuanto procede de un forastero, por muy catedrático de francés del Instituto que sea”.

La tierra de Alvargonzález está situada a medio camino entre Cidones y Vinuesa en La Muedra, despoblado entre labradores y pastores y señorío mantenido gracias a la derogación de la Constitución de Cádiz, que impidió la supresión de los mayorazgos (Granados Loureda (2010: 177). De hecho, “el milagro de la generación” era el sueño de regenerar España desde abajo, a partir del campo (Tusell, 2007: 171).

3. LA HISTORIA

El núcleo primitivo de *La tierra de Alvargonzález* es el mismo del poema *Un criminal*, inspirado en el juicio a cargo de un joven seminarista de una aldea cerca de Berlanga, acusado de haber matado a su madre y a una de sus hermanas mientras dormían en la misma cama⁷ (Gibson, Palomo, 2006: 364).

También Alvargonzález pasa del sueño a la muerte, mas a manos de sus hijos mayores por haber dado herencia al menor destinado a la iglesia y haberle permitido dejar el seminario para irse a las Indias. En ambos textos el exseminarista vuelve rico, salva a los asesinos de la miseria comprando su herencia y medra labrando la tierra con la bendición de Dios y del padre, quien vuelve milagrosamente de la tumba para vengarse. En el romance llega a casarse porque el pueblo le advierte del crimen de sus hermanos cantando coplas que les acusan públicamente; en la leyenda, donde nadie se atreve a denunciar el delito, los asesinos le ahogan y con su muerte se extingue el linaje de Alvargonzález.

El romance es fruto del pueblo de Berlanga, que atribuye el crimen a la rama pastoril de Alvargonzález; la leyenda, cronológicamente posterior, es la respuesta del pueblo de los Pinares, que lo achaca a la rama agrícola de su mujer. La modalidad es la de la tradición popular, como ocurrió con el ciclo de los Infantes de Salas a partir de un hecho real novelado por el pueblo (Pedrosa, 2014).

La “historia de Alvargonzález” (Machado, 2005: 58) contada por el campesino, añadiendo comentarios según la modalidad de la tradición oral, es una versión retocada de la que aprendió de un pastor, que a su vez es la refundición de un antiguo cantar fijado en forma escrita en el romance de ciegos. Es una muestra de creatividad popular alimentada por la rivalidad entre los dos pueblos, que coinciden en atribuir el origen del drama a las codiciosas nueras de Alvargonzález, pero presentan a los asesinos como si fueran ambos pastores o labradores y al crimen como el último episodio de una muerte anunciada destinada a repetirse, aberración de la rama paterna en el romance, materna en la leyenda.

Ello explica la mayor atención al nombre de los personajes, de las aldeas, de los árboles y de las hierbas en el romance, la duplicación del sueño y del crimen en la leyenda, que añade el nombre a la mujer de Alvargonzález.

Los dos textos comparten costumbres y creencias, pero difieren en punto de vista, tiempo, final y personajes. El romance cuenta “la hazaña del campo” (Machado, 2005: 80) de los huertanos, que denuncian el crimen y el abandono de la tierra vinculada al señorío. La leyenda cuenta “la historia del crimen en el campo” (Machado, 2005: 64) silenciado por el pueblo de Alvargonzález, que atribuye el origen del drama familiar a las nueras y a la herencia de Caín.

⁷ “Los estudiosos no han desenterrado ningún romance de ciego inspirado por el parricidio de un labrador soriano llamado Alvargonzález, pero la prensa de Soria de esos años sí recoge casos de crímenes semejantes que seguramente conocería el poeta, así como de otros asesinatos cometidos en los alrededores.

Uno de los más sonados fue el de Carrascosa de Abajo, pueblo ubicado no lejos de Berlanga de Duero, en la noche del 19 al 20 de agosto de 1908, cuando un tal Víctor Marcelino Crespo y Crespo, de 26 años, estudiante de la carrera eclesiástica, mató con una navaja a su madre y una hermana mientras éstas dormían en la misma cama, y por poco no acabó con tres hermanas más”.

El mito de Caín y Abel se sitúa en los orígenes de la familia como el de Adán y Eva en los orígenes de la humanidad, cuya naturaleza se manifiesta en la desobediencia de los padres a Dios y en la rebelión del primogénito Caín a su predilección por el hermano, tal vez justa por ser más obediente Abel o quizás injusta siendo pastor como el pueblo del que procede el episodio bíblico.

El mito de Jacob confirma la preferencia de Dios por los pastores y el desprecio por los agricultores representados por el gemelo campesino Esaú, destinado a servirle ya en el vientre materno, que engendraba dos naciones en lucha según la voluntad divina.

En la España de Alfonso XIII los dos mitos encarnaban los favorecidos a la sombra de la Iglesia y los desfavorecidos a la del castigo divino; en el campo de Castilla expresaban la rebelión de los agricultores a los privilegios de la Mesta y de los desheredados a la perpetuación del mayorazgo.

4. EL ROMANCE

El romance está dividido en diez partes de acuerdo con la modalidad de la tradición juglaresca y de la literatura de cordel, concebida para captar la atención en la parte inicial, sin título, y mantenerla hasta el final anticipando el contenido en los títulos de las siguientes: *El sueño; Aquella tarde...; Otros días; Castigo; El viajero; El indiano; La casa; La tierra; Los asesinos.*

Es atribuido al pueblo de la mujer de Alvargonzález como señal de ruina en la fuente del Duero, teatro del crimen, y prueba de la enemistad entre agricultores y ganaderos ya que las coplas de los huertanos acusan a los asesinos como si fueran ambos pastores.

Empieza con una advertencia que diferencia Berlanga de las tierras en que opulencia “se dice bienestar” (Machado, 2005: 74) y marca la línea de separación cultural y social entre el vínculo de los huertanos con el señorío de los Tovar y de los ganaderos con la trashumancia de los merinos y el comercio de la lana controlado por los conversos.

Cuenta la vida, la muerte y el milagro de Alvargonzález, “dueño de mediana hacienda” (Machado, 2005: 74) como segundogénito, pero también de la tierra destinada al hermano mayor, puesto que sus hijos heredan “majada y huerta, campos de trigo y centeno y prados de fina hierba; [...] colmena, dos yuntas para el arado, un mastín y mil ovejas” (Machado, 2005: 81).

Su vida, “feliz en el amor de su tierra” (Machado, 2005: 75) hasta la llegada de las nueras, consiste en el matrimonio con la novia encontrada en la feria de Berlanga y en el nacimiento de tres varones, Juan, Martín y Miguel. Sus nombres remiten al santo protector de la casta a la que los destina, poniendo el mayor a cultivar la huerta, el segundo a cuidar los merinos y el último a estudiar en el seminario. Juan y Martín aunque se casen mueren sin dejar hijos, Miguel cambia su destino marchándose a las Indias y vuelve rico y ganadero, a juzgar por su cadena de oro en forma de bucle en el pecho. Adquiriendo la herencia de sus hermanos se convierte en nuevo Alvargonzález, casándose sienta las bases de la transmisión a otra generación de labradores y pastores por herencia.

El tema principal del romance no es el crimen sino la falta de la vocación asignada, como demuestra el sueño que anuncia la muerte de Alvargonzález. La primera parte, centrada en su destino “entre las vedijas blancas y vellones de oro” (Machado, 2005: 77) de los merinos, guarda cierta relación con el sueño que anunció la bendición divina a Jacob cuando fue en busca de refugio entre los parientes pastores de su madre tras haber obtenido con el engaño la bendición paterna destinada al gemelo Esaú, nacido antes que él y predilecto del padre por ser campesino y cazador, mas destinado a servirlo por voluntad divina. La escala de luz de Alvargonzález va de la tierra al cielo, anuncia el triunfo de su casta gracias al hijo menor y justifica

su predilección por él, capaz de hacer brotar la llama en el fuego que sus hermanos no logran encender porque no tienen vocación.

La segunda parte del sueño, introducida por la imagen de la lana negra de las Parcas, atañe al destino asignado a ellos y a su maldad, señalada por el cuervo que brinca entre ellos mientras juegan vigilados por su madre y por la envidia ante el éxito que convierte al hermano menor en el preferido del padre. Desaparecen del sueño huyendo con un hacha entre ellos y quedan sin distinción en la ejecución del parricidio y en la autoría de las heridas, cuatro puñaladas entre el costado y el pecho y un hachazo en el cuello. Los huertanos denuncian su crimen cantando coplas que les acusan de haber matado al padre y arrojado el cadáver a la Laguna con una piedra atada a los pies para escapar a la justicia, que condena a un buhonero en Dauria, antiguo nombre de Soria.

Empiezan a distinguirse al oír la primera copla, que les acusa de cosechar los frutos de la tierra labrada por el padre sin haberle dado sepultura. Una voz lastimera la canta a la otra orilla del Duero mientras van a Covalada en busca de ganado, pasando por el camino largo bajo el pinar de Vinuesa para evitar el atajo de sus majadas, tomado para sorprender al padre en el sueño. Tiemblan ambos, pero mientras el segundo propone tomar el atajo a la vuelta, el mayor se niega a volver al teatro del crimen y da muestras de arrepentimiento ante la miseria debida al castigo divino. La maldición cae sobre la tierra, ya que las ovejas enferman por una hechicería, pero se deja entender que la abandonan porque no saben labrarla y que se cuenta como un milagro la diferencia entre sus campos y los del indiano.

El milagro de Alvargonzález consiste en su regreso por gracia divina, que le permite vengarse de los asesinos empujándoles a volver a la Laguna para buscarle en su tumba, donde precipitan como si fuera el infierno porque lo hacen creyendo que el indiano haya medrado gracias a él.

Los Alvargonzález encarnan el pasado efímero de la España cristiana, acusada de haber puesto a Dios sobre la guerra en *Campos de Castilla*.

El padre, señor de su tierra y su aldea, es la versión castellana del cacique andaluz retratado en *Del pasado efímero*, hombre de nunca encanecido y triste, “un poco labrador [...], prisionero en la arcadía del presente [...], fruta vana de aquella España que pasó y no ha sido” (Machado, 2005: 141). Es “dueño de mediana hacienda” (Machado, 2005: 74), que en sentido cuantitativo corresponde al ganado heredado, en sentido cualitativo a la primera parte de los campos comprada por el indiano antes de convertirse en dueño de casa, huerto, colmenar y campo. Es cazador, igual que los señores de *Las encinas* y de *Campos de Soria*, y entre las cejas tiene “un tachón sombrío como la huella de un hacha” (Machado, 2005: 79) que parece la marca de Caín. Su milagroso regreso coincide con la vuelta del hijo preferido, pero nadie parece ver su irrupción en la casa con un hacha de hierro en mano y un haz de leña para avivar el fuego casi extinguido. Solo el mayor le ve con una hoz de plata en la huerta que acusa a Martín tiñendo de sangre la azada, como si hubiera regresado de la tumba para seguir favoreciendo al hijo menor.

Su mujer, encontrada en la feria de Berlanga, no lleva nombre ni rasgos distintivos de cristiana vieja, pero se subraya la diferencia entre el recuerdo de las “muy ricas” (Machado, 2005: 74) bodas celebradas en su pueblo y las “sonadas” (Machado, 2005: 74) tornabodas hechas en la aldea de Alvargonzález, ricas en músicas y danzas tradicionales de Asturias, Galicia, Cantabria (“gaitas”); de Castilla y León (“tamboriles y flauta”); de Andalucía y de origen cristiano (“bandurria y vihuela”); de Aragón y Valencia (“fuegos a la valenciana y danza a la aragonesa”). Aparece en función de su papel de madre y esposa: llora por la salida del hijo menor; en el sueño cose, sonríe y canta mientras vigila a sus hijos y les manda buscar leña para el fuego al ver un cuervo negro entre los mayores; muere de pena por el asesinato del marido, con el rostro oculto bajo las manos.

Los hijos tienen los rasgos físicos de la estirpe de pastores descrita en *Por tierras de España*: afeado por el muy poblado entrecejo el mayor, por la mirada inquieta el segundo, más bello y con los ojos llenos de melancolía el tercero. Representan las castas creadas por el mayorazgo, que imponía al primer hijo la vocación agrícola, al segundo la ganadera, al tercero la religiosa, en ausencia de herencia, la aventurera en casos como el de Miguel.

Mientras el pueblo canta el crimen cometido por sus hermanos, otra copla anticipa ya el que cometerán sus hijos anunciando días malos para la casa de los asesinos. Es una casa de labradores, gente plebeya, aunque rica, porque reúne la casta agrícola y la ganadera. Está dividida en dos partes de acuerdo con la repartición de la hacienda entre los dos hijos mayores: huerto y abejar a la izquierda, cuadra y corral a la derecha, dos viviendas y una estancia en la que queda un ábaco de enormes cuentas en el muro y unas espuelas mohosas sobre un arcón de madera. Está a cien pasos de la aldea, rodeada de la tierra de Alvargonzález en el corazón de roble talado por su estirpe, entre prados para los merinos, páramos y campos solitarios sin caminos ni posadas.

5. LA LEYENDA

La leyenda es expresión del pueblo de los Pinares, cuyo mundo exterior es el señorío de Alvargonzález. Su imaginación refleja el espíritu místico de Soria, su postura delata el miedo a los poderosos puesto que la historia parece brotar de la fuente del Duero como si la contaran las aguas que lo buscan bajando de aldea en aldea.

La “historia del crimen en el campo” (Machado, 2005: 64) es otro episodio del drama protagonizado por los descendientes del indiano, agravado por el fratricidio para desprestigiar a la casta labriega y a las mujeres con una actitud claramente misógina.

La víctima es otro Alvargonzález, más joven que el del romance, su cuello es robusto y la cabeza todavía erguida, blanqueada solo en las sienes. Labrador en tanto primogénito, resulta dueño del ganado destinado al segundo hermano, como si también su padre hubiera sido asesinado (Machado, 2005: 58):

Siendo Alvargonzález mozo, heredó de sus padres rica hacienda. Tenía casa con huerta y colmenar, dos prados de fina hierba, campos de trigo y de centeno, un trozo de encinar no lejos de la aldea, algunas yuntas para el arado, cien ovejas, un mastín y muchos lebreles de caza.

Su mujer es la primera de las tres hijas de los labradores de Peribáñez, dueños de menguada fortuna y cristianos viejos a juzgar por el nombre, Polonia, que remite a la ermita de San Polo y a las Fiestas de San Juan o de la Blanca en honor a Nuestra Señora del Mercado, patrona de Soria. La encuentra en el Burgo de Osma, la villa episcopal surgida de la restauración de la diócesis tras la expulsión de los musulmanes, y vive “feliz con el amor de su esposa y el medro de sus tierras y ganados” (Machado, 2005: 59) hasta el matrimonio de los hijos mayores con malas hembras codiciosas que instigan el crimen.

La herencia de Miguel procede de la venta del trozo de encinar, resto de otra concesión sugerida también en la parte del sueño que revela un crimen pasado cometido con el hacha colgada en el hogar.

La muerte de Alvargonzález es anunciada como la de los otros padres de la familia, asesinados por los hijos sin vocación en la fuente del Duero, arrojados a la Laguna Negra y vengados por Dios. Él también llega a la fuente sin perros ni escopeta por el atajo de sus majadas, pero “fatigado” (Machado, 2005: 60), no “triste y pensativo” (Machado, 2005: 76) como el del romance, y se duerme en su manta de pastor hablando con Dios para darle las

gracias antes de que le quite lo que le ha dado, como si conociendo su destino quisiera recomendar su alma antes de morir.

Su sueño es diferente en el punto de la escala de Jacob, que siendo descendiente anuncia el declino de la casta labriega, y en el contenido, que incluye una parte ausente en el romance. Comienza con una escena de su niñez y una de su mocedad que revelan la existencia de hermanos y otro crimen en el pasado de la familia. En la primera aparecen los hermanos, el padre y la madre con el rosario frente a la alegre fogata del hogar y al hacha usada para hacer leña. La segunda escena es el recuerdo de una tarde de verano en un prado, bebiendo vino rodeado de la familia de su mujer y gozando de la armonía entre la hierba de los merinos y la huerta tras la tapia.

En la segunda parte del sueño, una puerta dorada abriéndose muestra el hacha colgada en el hogar desierto y sin leña, como si también él hubiera medrado comprando el resto de la hacienda tras la muerte del padre a manos de sus hermanos menores. La visión se repite en la parte en que el cuervo brinca entre sus hijos mayores y la madre les manda a buscar leña, pero en este caso llama al pequeño para que no los siga. El hacha brilla en el muro a la luz del candil cuando el mayor intenta hacer el fuego, parece que gotea sangre cuando la llama se apaga y brilla en su mano tras el fracaso del segundo y el éxito del pequeño, premiado con la sonrisa de la madre, "la diestra del fuego" (Machado, 2005: 64) en las rodillas del padre y el primer sitio en su corazón y su casta. En este caso también queda indeterminada la autoría de las heridas, pero se añade que los asesinos han utilizado el hacha de los abuelos y el cuchillo con que Alvargonzález repartía el pan moreno en la mesa.

Su pueblo no denuncia a los hijos y justifica su silencio insistiendo en el miedo que inspiran en los Pinares y la aldea, donde todo el mundo sabe que han matado al padre y acusado al buhonero pagando testigos falsos. Magnifica a Alvargonzález exaltando su virtud cristiana, rebaja a su mujer omitiendo la referencia a la pena que causa su muerte y deja entender que también ella prefería al hijo menor. Minimiza el papel del castigo divino en la miseria, que en vez de suscitar arrepentimiento alimenta querellas entre las nueras, acusadas también de haber causado la muerte de dos hijos envenenando la leche con su odio. Agranda la maldad de los asesinos identificándoles con la sangre de Caín de la gente labriega y con el vicio, enfatizando la diferencia entre su fama y la del padre, llorado por los pobres que socorría.

El encuentro entre los tres hermanos nos da la idea de la diferencia entre la época del romance y la de la leyenda, donde además del lenguaje es más moderno el vestuario del indiano y más labriega su cara, con la tez algo quemada y la "juventud" (Machado, 2005: 69) en lugar de la "melancolía" (Machado, 2005: 90) en los ojos. La codicia y la envidia de sus hermanos, patentes en la mirada fija en su cadena de oro y en el comentario de Martín sobre su ascenso en la escala social, anuncian ya la duplicación del crimen.

El milagroso regreso de Alvargonzález es menos teatral, llama a la puerta y deja la leña en el umbral, pero en la huerta se acerca a los asesinos, que atribuyen la visión al vino y siguen gastándose el dinero de la venta en vicios. Es más teatral, en cambio, el castigo final tras el asesinato de Miguel: la tierra de los campos cierra los surcos del mayor, la de la huerta brota sangre delante del segundo y la Laguna les devora antes de que el eco repita el grito dirigido al padre.

El campesino, representante de la casta agrícola, retoca la versión del pastor añadiendo comentarios sobre las bodas, el sueño y el miedo de las gentes de la sierra a acercarse a la Laguna. Apelándose a la memoria del pueblo, que "no olvida nunca lo que brilla y truena" (Machado, 2005: 59), desmiente la inferioridad económica de la mujer de Alvargonzález y marca la diferencia entre las bodas en el pueblo de ella y las tornabodas en la aldea de él, ambas "famosas" en la versión del pastor (Machado, 2005: 59). Añade que, en las tierras de la línea del Duero entre Urbión y Burgos, "se habla de las bodas de Alvargonzález, y se recuerdan las

fiestas de aquellos días” (Machado, 2005: 59), como si la fama de las primeras procediese de la riqueza de la esposa y la de las tornabodas del miedo al nombre y a la aldea de Alvargonzález, teatro de los crímenes de su familia y territorio de los pastores.

Lo que brilla en el romance está relacionado con la tierra abandonada: una hoz de plata en la mano de Alvargonzález y la luna llena en la huerta hecha un milagro, la alegre otoñada en las praderas sobre su casa y una osamenta blanca roída por los buitres en sus páramos. En la leyenda, en cambio, brilla lo que está relacionado con el crimen: el hacha en el sueño, el primer lucero junto a la luna roja antes del asesinato, la cadena de oro del indiano y la juventud en su mirada.

El comentario sobre el sueño revela que es una mezcla de recuerdos y temores, como si el parricidio fuera la réplica de lo que Alvargonzález temía por haber ocurrido ya. De hecho, la parte intermedia delata el asesinato de su padre a manos de los hermanos destinados a la ganadería y a la iglesia. Del mismo modo, el comentario sobre el miedo de las gentes de la sierra a acercarse a la Laguna, indica que no temían a los labradores sino a los pastores de Alvargonzález, puesto que era el punto de llegada del hatajo.

CONCLUSIONES

Como todas las manifestaciones de la tradición popular, el romance y la leyenda reflejan hechos históricos, costumbres y creencias de los pueblos de que emanan. Proceden de la misma tierra, la línea del Duero, como dos historias gemelas brotadas de la realidad histórica y protagonizadas por las castas de los pueblos que las representan en la lucha mellizal entre los descendientes de la estirpe de pastores.

Encarnan el pasado y el mañana efímero de la España que aparece en minúsculas en los poemas de *Campos de Castilla*, fruto de la perpetuación de los valores católicos y casticistas de los cristianos viejos y de sus castas, el romance como emanación de “esa España inferior que ora y embiste cuando se digna usar de la cabeza” (Machado, 2005: 153), la leyenda como expresión de “esa España inferior que ora y bosteza, vieja y tahúr, zaragatera y triste” (Machado, 2005: 153).

De hecho, reflejan los esquemas popularizados por la tradición teatral, que representaba el mundo como teatro, el destino como papel asignado por Dios, la vida como sueño y el castigo como restauración del orden alterado por la transgresión.

El mundo de los pueblos del Duero es el campo de Castilla, teatro de los crímenes documentados por la prensa y atribuidos a la rivalidad entre los hijos de Caín, de Jacob y de la suerte.

El Dios de los cristianos viejos es el del Antiguo Testamento, emanación de un pueblo pastor y en consecuencia enemigo de los agricultores. De hecho, el sueño de Alvargonzález empieza con el juicio de Dios sobre sus obras en la vida a la que ha sido destinado, igual que Jacob. El ganadero del romance ve su ascenso de segundogénito a pastor y patriarca de su casta, la predilección por el último hijo, exiliado por los envidiosos hermanos, y la muerte a manos de los herederos sin vocación. En el sueño de la leyenda, en cambio, el Alvargonzález labrador ve el declive de su casta por la impiedad de sus hijos mayores y por la herencia de Caín, perpetuada como el hacha de los abuelos.

El milagroso regreso no es sino la recompensa por sus buenas obras, atestiguadas por el halo de luz en torno a su figura y por la participación de Dios en su venganza, llevada a cabo despertando la codicia y la envidia de los asesinos. El castigo, simétrico a la culpa, hace que mueran en su tumba, los pastores cayendo como el cadáver con la piedra atada a los pies, los labradores desapareciendo como devorados por la Laguna, sin fondo como su maldad.

La restauración del orden consiste en la extinción de la casta rival en el romance y del linaje de Alvargonzález en la leyenda, donde la hacienda queda a las viudas y pasa al orden matriarcal, como en la familia del exseminarista criminal.

Bibliografía

- GIBSON, Ian y Quique PALOMO (2006) *Ligero de equipaje: La vida de Antonio Machado*, Madrid, Aguilar.
- GIBSON, Ian (2019) *Los últimos caminos de Antonio Machado: De Collioure a Sevilla*, Barcelona, Espasa.
- GRANADOS LOUREDA, Juan Antonio (2010) *Breve historia de los Borbones españoles*, Madrid, Nowtilus.
- ÍNIGO FERNÁNDEZ, Luis Enrique (2010) *Breve Historia de España I. Las raíces*, Madrid, Nowtilus.
- MACHADO, Antonio (2005) *Campos de Castilla*, ed. de Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ MENCHÉN, Antonio (1975-1976) "La tierra de Alvargonzález en la poética de Antonio Machado", *Cuadernos Hispanoamericanos* 304-307. II, pp. 986-1004.
- MONTETES MAIRAL, Noemí (2010) "La Biblia en la poesía de A. Machado, J. R. Jiménez, Hierro, Hidalgo, Otero y Celaya", en *La Biblia en la literatura española* dirigida por Gregorio del Olmo Lete, Vol. 3 (Edad Moderna) coordinado por Adolfo Sotelo Vázquez, Madrid, Trotta, pp. 349-88.
- ORTEGA CERVIGÓN, José Ignacio (2015) *Breve historia de la Corona de Castilla*, Madrid, Nowtilus.
- PEDROSA, José Manuel (2014) "Los siete infantes de Salas: leyenda, épica, romance y lírica reconsiderados a la luz de fórmulas y metros", *Memorabilia* 16, pp. 86-130.
- PHILLIPS, Allen Whitwarsh (1955) "La tierra de Alvargonzález: verso y prosa", *Nueva Revista de Filología Hispánica* IX.2, pp. 129-48.
- RIVA, Sabrina (2009) "El romance y su empleo ideológico: El caso de La tierra de Alvargonzález de Antonio Machado", VII Congreso Internacional *Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata. Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria, en *Memoria Académica*. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3604/ev.3604.pdf
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (1970) *Historia de España. Edad Media*, Madrid, Gredos.
- TUSELL, Javier (2007), *Historia de España en el siglo XX. Del 98 a la proclamación de la República*, Vol. I, Madrid, Taurus.
- VICENS VIVES, Jaime (1997) *Aproximación a la historia de España*, Barcelona, Vicens-Vives.





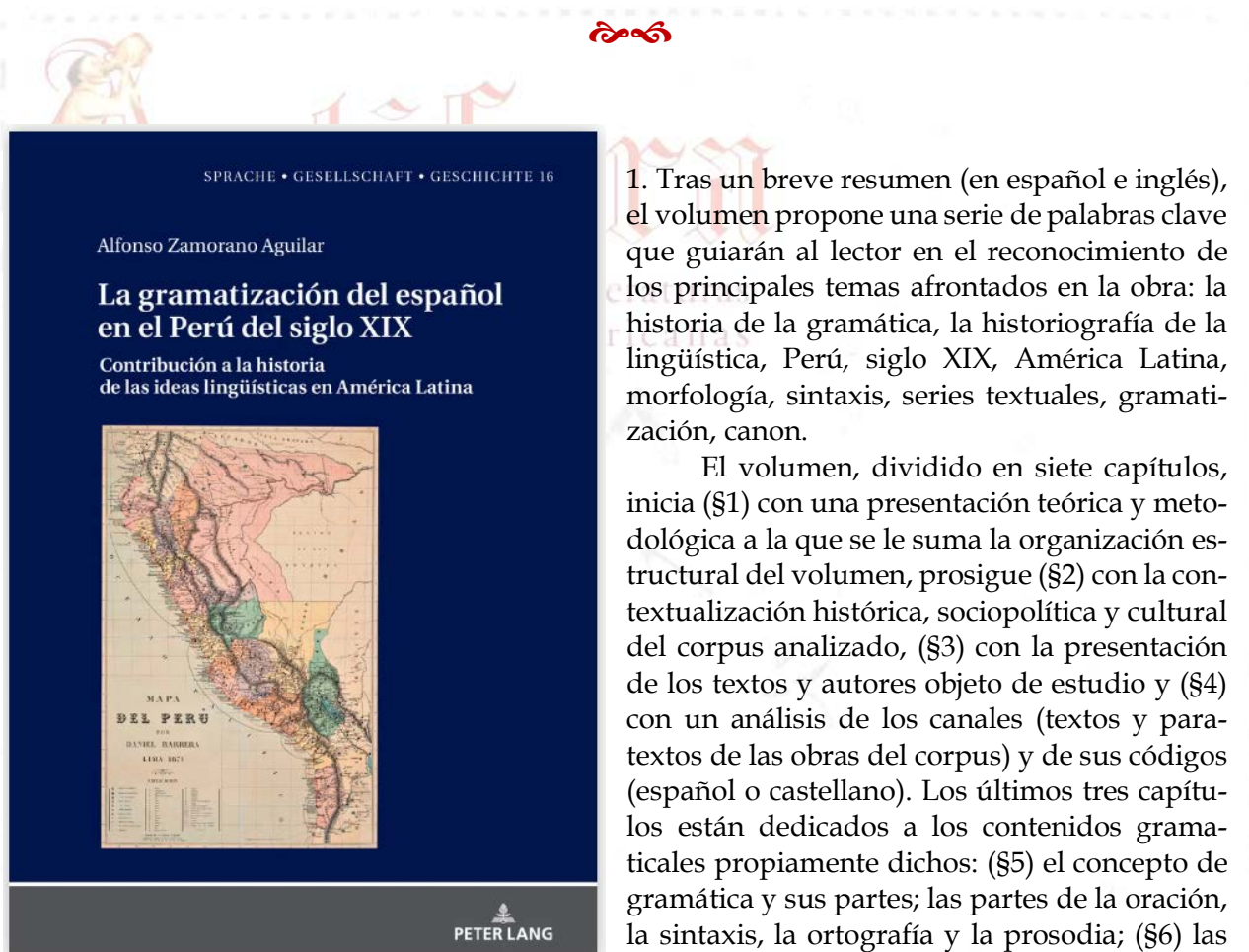
Artifara

Rivista di lingue e letterature
iberiche e

Marginalia

Alfonso Zamorano Aguilar, *La gramatización del español en el Perú del siglo XIX. Contribución a la historia de las ideas lingüísticas en América Latina*, Berlin, Peter Lang, 2022, pp. 731, ISBN 978-3-631-86906-2

VERONICA DI PASQUALE
Università di Bologna



1. Tras un breve resumen (en español e inglés), el volumen propone una serie de palabras clave que guiarán al lector en el reconocimiento de los principales temas afrontados en la obra: la historia de la gramática, la historiografía de la lingüística, Perú, siglo XIX, América Latina, morfología, sintaxis, series textuales, gramatización, canon.

El volumen, dividido en siete capítulos, inicia (§1) con una presentación teórica y metodológica a la que se le suma la organización estructural del volumen, prosigue (§2) con la contextualización histórica, sociopolítica y cultural del corpus analizado, (§3) con la presentación de los textos y autores objeto de estudio y (§4) con un análisis de los canales (textos y paratextos de las obras del corpus) y de sus códigos (español o castellano). Los últimos tres capítulos están dedicados a los contenidos gramaticales propiamente dichos: (§5) el concepto de gramática y sus partes; las partes de la oración, la sintaxis, la ortografía y la prosodia; (§6) las unidades flexivas y las (§7) no flexivas. La obra

se cierra con unas conclusiones generales que, en parte, retoman y completan las conclusiones parciales, que, como el mismo autor explica, “se han ido estableciendo [en] cada bloque de contenidos por capítulos” y con una lista de referencias bibliográficas.

2. En el capítulo primero, el autor presenta el ámbito teórico de su trabajo: la historiografía de la lingüística y la gramaticografía. Su visión de la historiografía de la lingüística como disciplina puede colocarse en el marco de la caología¹ y a partir de la consideración del hecho

¹ Para un estudio sobre la teoría del caos, remitimos a Alfonso Zamorano Aguilar, “La terminología como disciplina: aproximación interpretativa a su evolución epistemológica y metodológica a través de la caología”, en *Moenia* 19 (2013). Disponible en <<https://revistas.usc.gal/index.php/moenia/article/view/1933>>.

historiográfico como acto comunicativo complejo. Las series textuales, la teoría del canon y la teoría de la gramatización completan el marco teórico y proveen instrumentos interpretativos. 3. Afrontar el contexto, analizar sus condiciones sociopolíticas y su cambiante marco educativo junto a sus aspectos religiosos, filosóficos y literarios permite la comprensión cabal y la interpretación más adecuada de los tratados gramaticales escolares estudiados. Tal es la tarea del segundo capítulo.

El momento histórico del Perú en que se sitúa el corpus objeto de la investigación va desde 1821, año de su independencia de España, hasta 1899. En una detallada presentación del contexto, el autor, por un lado, organiza su información analizando los hechos sociopolíticos, la política educativa, la evolución organizativa de la enseñanza y el currículo de los diferentes niveles educativos y, por otro, completa el panorama con un admirable estudio sobre el papel que la religión y la literatura desempeñaron tanto en la educación como en la sociedad peruana decimonónica.

4. Los veinticuatro tratados gramaticales estudiados en esta monografía constituyen el objeto principal del tercer capítulo. Publicados entre 1832 y 1899, se presentan en orden cronológico mediante fichas bibliográficas (autor, título, lugar de edición, editor, año de publicación, número de páginas, eventuales observaciones e informaciones sobre otras ediciones) dotadas de una reproducción de la portada original.

Las obras en cuestión son las siguientes:

- *Compendio de la gramática castellana, dispuesto en diálogo con arreglo a la de la Academia Española, para el uso de las señoritas del Colegio de Educandas de esta ciudad del Cuzco* (Pedro Celestino Flórez, 1832).
- *Compendio de la gramática castellana, para el uso de las escuelas de primeras letras del Perú* (Justo Andrés del Carpio, 1836);
- *Compendio de la gramática castellana para el Colegio de Guadalupe, reimpresso con ligeras modificaciones para el Colegio de San Miguel* (José Silva Santisteban, 1851);
- *Compendio de la gramática castellana, dispuesto por Manuel de Tejada para la casa de educación que estableció en el Cuzco en 1844* (Manuel de Tejada, 1852);
- *Gramática de la lengua castellana: métrica y nociones de la filosofía del lenguaje* (Fernando Velarde, 1852);
- *Gramática castellana, por Vicente Garcés, para uso de las aulas de primeras letras* (Vicente Garcés, 1855);
- *Compendio de la gramática castellana para el Colegio de Guadalupe* (anónimo, 1856);
- *Elementos de gramática castellana* (Pío B. Mesa, 1858);
- *Gramática castellana para el Colegio de N. S. de Guadalupe, destinado a la instrucción media* (Manuel Marcos Salazar, 1867);
- *Gramática castellana para la instrucción media* (Buenaventura Seoane, 1869);
- *Primeras lecciones de gramática castellana para el uso de los colegios de instrucción primaria y media* (anónimo, 1870);
- *Gramática castellana destinada a los alumnos de los colegios de instrucción primaria* (Agustín De la Rosa Toro, 1871);
- *Lecciones de gramática castellana arregladas* (Miguel Riva, 1871);
- *Gramática de la lengua castellana* (Pedro Moreno Gómez, 1872);
- *Gramática teórico-práctica de la lengua castellana, destinada al uso de los americanos, por un "Estudiante"* (José María Del Río, 1873);
- *Gramática filosófica de la lengua castellana al alcance de los niños* (Leopoldo Arosemena, 1877);
- *Tratado elemental de gramática española. Curso de instrucción Primaria y Media* (José Mariano Valdez, 1879);
- *Epítome de gramática castellana, escrita por la Real Academia Española, dispuesto para los colegios de instrucción primaria* (Primitivo Sanmartí, 1883);

- *Ligero estudio adicional a la gramática castellana* (anónimo, 1885);
- *Gramática de la lengua castellana, redactada para el uso de los colegios de instrucción media, conforme a la última edición de la Real Academia Española y otros autores notables sobre el ramo, y según el programa de la República* (Ángel Enrique Colunge, 1887);
- *Curso teórico-práctico de gramática castellana, según el novísimo método seguido por los más notables gramáticos alemanes, franceses, ingleses y norteamericanos* (Agustín T. Whilar, 1888);
- *Nociones de gramática castellana adaptadas al método novísimo* (Germán Leguía Martínez, 1891);
- *Gramática castellana escrita con arreglo a las últimas prescripciones de la Academia española conforme a los métodos de enseñanza moderna para los colegios de instrucción media y adaptada a los programas oficiales del Perú* (José Granda, 1899);
- *Lecciones de gramática castellana* (F. F. Brenner, 1899);

En este capítulo, además, el autor incluye información sobre otras cuatro gramáticas que no ha podido consultar. Se trata de las obras de Severino Valdivia (*Gramática de la lengua castellana, sacada de los mejores gramáticos modernos para el uso de los alumnos del Colegio seminario de San Cristóbal de Ayacucho*), de José Toribio Polo (*Curso de gramática española*) y de Juan Espinoza (gramática publicada en 1840 y localizada en la Biblioteca Nacional de Perú) y de Isabel Guzmán de Bressler (gramática publicada en 1876 y localizada en la Biblioteca Nacional de Chile), obras que –promete– serán objeto de investigaciones futuras.

A Zamorano Aguilar le interesan especialmente las fechas de nacimiento y de muerte de sus autores, su lugar de nacimiento, sus estudios, sus ideologías políticas y filosóficas, sus actividades pedagógicas, datos que permiten “dibujar algunos perfiles intelectuales [...] de utilidad para el análisis de sus textos gramaticales” (p. 199) con el fin de “establecer quiénes fueron las personas que desarrollaron y difundieron la teoría y la enseñanza de la gramática en el país andino durante la centuria decimonónica” (p. 183).

5. El lingüista cordobés continúa su investigación analizando, en el cuarto capítulo, el canal y el código de las obras del corpus. El análisis del primero se centra en los datos cuantitativos de los textos, lo que el autor llamará ‘mensaje’, con el fin de describir la superestructura de los mismos. Averiguar el tipo de estructura y su organización permite conocer la macroorganización de los tratadistas a la hora de gramatizar las categorías lingüísticas del español para la enseñanza. El estudio de los paratextos preliminares de las gramáticas también tiene aquí un amplio desarrollo: ámbitos de importancia e interés historiográficos relevantes.

Por lo que se refiere al código, los dos aspectos que Zamorano Aguilar toma en consideración con mayor detenimiento son, por una parte, la reflexión sobre el español de las gramáticas, es decir, sobre los debates en torno al código y a su gramatización y, por otra, la investigación sobre el canon de la lengua que los gramáticos emplean en los ejemplos utilizados para describir las categorías lingüísticas. Cobra también gran importancia el análisis de los conceptos de ‘lengua’, ‘español’ y ‘castellano’, de sus aspectos normativos y de las fuentes de los paradigmas lingüísticos tanto de España como de Latinoamérica.

6. En el quinto capítulo el autor indaga el concepto de gramática como “arte de hablar/escribir correctamente” o como “conjunto de reglas”, “arte que enseña las formas y la combinación de palabras” y “arte que enseña la expresión del pensamiento o de las ideas”. Estudia la contraposición entre “gramática en general vs gramática castellana” y entre “gramática como suma de gramática general vs gramática particular”. Analiza los diferentes modelos de división de la gramática “en partes” y de la oración “clases de palabras”. Por último, concentra sus fuerzas en cómo tratan las gramáticas estudiadas los conceptos de ‘analogía’, ‘sintaxis’, ‘ortografía’ y ‘prosodia’.

7. Las clases flexivas del mensaje constituyen el eje conceptual del sexto capítulo. Allí, el autor expone la manera en que los diferentes autores tratan los elementos gramaticales como el sustantivo, el adjetivo, el verbo, el artículo y el pronombre. Con la ayuda de múltiples tablas

y gráficos, se analiza la categorización, los criterios de definición y la tipología de tales elementos.

8. Las clases no flexivas son el objeto del análisis del séptimo capítulo. De forma análoga al anterior, en este capítulo, Zamorano Aguilar analiza los criterios de categorización, las unidades de combinación y las funciones de los elementos no flexivos (preposiciones, adverbios, conjunciones e interjecciones).

9. Puesto que las conclusiones parciales se han ido incluyendo en los capítulos anteriores, en el epílogo el autor señala aspectos generales que se deducen del estudio global y corrobora las hipótesis iniciales: (i) la existencia de un nutrido número de tratados gramaticales publicados en Perú durante el siglo XIX casi completamente desconocidos por la comunidad científica y (ii) el florecimiento de nuevas ideas gramaticales y de fuentes específicas que caracterizan la producción escolar peruana sobre la lengua española. Se ponen de relieve las fuentes de tradición clásica española y europea junto a fuentes originales con rasgos autóctonos que llevan, según el autor, a un “mestizaje teórico-lingüístico” que acompaña al “mestizaje social y [...] filosófico” del Perú decimonónico.

10. Las referencias bibliográficas, además de numerosas, son pertinentes y están actualizadas. Nos hallamos, sin duda, ante un importantísimo trabajo de investigación, que esclarece no solo los aspectos lingüísticos de las obras estudiadas, sino también su relación con el “contexto externo” en que fueron creadas; ante un estudio extremadamente cohesionado en el que se entrelazan constante y fecundamente el contexto de las obras, sus emisores y receptores, sus canales, sus códigos, la descripción gramatical y el uso de las categorías lingüísticas estudiadas.



Carlos Junquera Rubio, *Cachuelas de sangre y muerte en el Amazonas*
Madrid, Lacre, 2022, 328 pp. ISBN: 978-84-17300-87-6

M.^a PILAR PANERO GARCÍA
Universidad de Valladolid



CACHUELAS
DE SANGRE Y MUERTE
EN EL AMAZONAS

CARLOS JUNQUERA RUBIO



COLECCIÓN AUTORES
IMPRESINDIBLES

El profesor de etnología de la Universidad Complutense Carlos Junquera Rubio, autor de numerosos trabajos académicos, ha escrito una novela histórica ambientada en la selva amazónica, llamada *montaña* por los peruanos. Esta ficción se nutre de un sólido relato etnológico pues el propio autor, como algunos de los protagonistas, especialmente fray José Pío Aza Martínez O.P. (Pola de Lena, 1865-Quillabamba, 1938), también fue misionero dominico en Perú con destino en algunos puestos y residió también en Lambayeque y Lima. Como el padre Aza también ha estudiado las etnias del extenso departamento Madre de Dios, concretamente de los harakmbet. Además, como su personaje, pues el P. Aza fue un eminente filólogo, ha recopilado dos vocabularios de las lenguas harakmbut y ese ejja, dos de las ocho lenguas cooficiales indígenas que conviven hoy día en este vasto territorio con el español.

El profesor Junquera Rubio tiene un vasto conocimiento de este departamento Madre de Dios y de los de Ucayali y Loreto. Su tesis *Fenomenología de un hecho religioso: el chamanismo de los indios harakmbet de la Amazonia sub-occidental del*

Perú se edita 1989 y previamente ya contaba con varios aportes previos aparecidos en lengua alemana. Después ha publicado numerosos artículos sobre estos pueblos y los libros *El chamanismo en el Amazonas magia, brujería, chamanismo y prácticas médicas de los indios harakmbet* (1991, 2006, y una tercera edición casi en prensa) e *Indios y supervivencia en el Amazonas* (1995). En 2005 publicó la biografía *Fray José Pío Aza: misionero, geógrafo, filólogo, historiador, etnólogo y antropólogo en el Amazonas*, misionero en Perú desde su llegada en 1906 hasta su muerte.

Con estos materiales, en marzo de 2020, enfermo de covid, aislado y pensando en los amigos que no sobrevivieron, Carlos Junquera escribe esta novela en la que mezcla ficción y realidad y una buena dosis de su propia biografía. Nos ofrece una presentación en la que nos introduce: al mencionado padre Aza y a otro dominico, fray Manuel Álvarez Fox O.P.; el apoyo de su obispo, el navarro monseñor Ramón Zubieta y Les, personaje histórico y misionero responsable de un vicariato apostólico selvático en torno a la cuenca de los ríos



M.^a Pilar PANERO GARCÍA, "Carlos Junquera Rubio, *Cachuelas de sangre y muerte en el Amazonas*", *Artifara* 23.2 (2023)
Marginalia, pp. vii-xi.

Recibido el 04/07/2023 + Aceptado el 05/01/2024

Urubamba y Madre de Dios, para que establecieran una misión; el trasiego de todo tipo de aventureros, científicos y seudocientíficos en el departamento en los primeros años del s. XX; las dificultades para una evangelización de los mashcos, seminómadas y sacrificados por el cauchero Carlos Fermín Fitzcarrald López; la falta de unas fronteras definidas entre Perú y Bolivia y el empeño del presidente Nicolás Piérola de definir las con auxilio del Vaticano; y las trágicas consecuencias que trajo la fiebre del caucho para los pueblos originarios de la región.

La novela se divide en tres partes, precedidas de una generosa presentación en la que, como terminamos de apuntar, facilita al lector algunas claves de un entramado complejo para quien no esté familiarizado con la cultura y la historia de la Amazonía, y un epílogo. El autor, además ofrece un glosario final que facilita al lector la lectura de la novela. En la misma presentación sabemos la suerte que corrieron los padres Aza y Álvarez Fox al atravesar la cachuela¹ Coñecc, un accidente con una larga historia de sangre y muertes de los expedicionarios que osaron dominar y atravesar este espacio —Pedro de Candía (1538), Álvarez Maldonado (1567-68), Atunes (1538-39)— y que la novela ilustra someramente, pero que aporta al relato la percepción de que este accidente geográfico está marcado por la brutalidad y la crueldad. El encargado de la investigación de los asesinatos de fray Pío y fray Manuel concluye en su informe: “queda poco que mostrar y decir simplemente que la cachuela Coñecc es lugar de tragedia. La historia volverá a repetirse” (p. 188) y así ha sido. Tras el asesinato de los dos frailes en este lugar estigmatizado, sus hígados y sus corazones fueron extraídos y comidos, mientras que sus cuerpos fueron devorados por animales carroñeros. “¡Los devoró la selva!” como en la archiconocida novela de José Eustasio Rivera (2006: p. 385). Los sospechosos, dos mashcos llamados Arasa y Tuyoneri, fueron trasladados a Cuzco para ser juzgados. Por lo tanto, el autor no construye su relato para que el lector descubra unos misteriosos asesinatos o la identidad de los asesinos, sino para reflexionar sobre el choque cultural y valorar si las acciones civilizadoras del hombre blanco responden a los ideales de justicia. Estos son un mecanismo para falsear la verdadera naturaleza del colonialismo del tipo que sea.

La primera parte, “Aproximaciones y choques culturales”, abunda en la desorientación de los pueblos originarios ante los ‘civilizados’ y de estos ante el descubrimiento de unos pueblos con cosmovisiones y leyes radicalmente diversas a los suyos. Por otra parte, con palabras como *nativo* o *indio* se homogeniza a grupos diversos con una clasificación compleja. En esta parte, algunos europeos y norteamericanos amantes de la ciencia descubren que estas culturas, consideradas subdesarrolladas o simples, tenían una complejidad lingüística superior a la de las lenguas europeas:

los nórdicos usaban cuatro formas de sustantivo, los griegos catorce y los aborígenes [mashcos] veintisiete. El idioma selvático había evolucionado con una precisión que sorprendió a los primeros oyentes occidentales y reflejó vívidamente las relaciones sutiles que tenían con la tierra. [...] Para los nativos de la selva la precisión era una cuestión de supervivencia y lo que les sorprendió, por supuesto, fue cuán extraños podrían esperar del oeste y del sur que viven en ese país sin ese lenguaje. La respuesta, para muchos de ellos, fue que no podían. (p. 115)

La segunda parte, “La intervención policial y su desarrollo”, se inicia con los rumores sobre el asesinato, las sospechas de que es cierto, los indicios de que los crímenes se han perpetrado cerca del río Tayakome y la investigación del oficial de la guardia Republicana Luis Vallina auxiliado por un sacerdote y un explorador. El oficial, aunque joven, sabe que “la selva es lugar de frontera y las cosas se olvidan” (p. 152). La novela sigue la línea de que la selva es un lugar seguro para el crimen porque en ella pierde su carácter de quebranto social. La selva es la cómplice de la violencia que se desencadena porque es el lugar donde se hace

¹ Las cachuelas son zonas de rápidos y pequeñas cataratas en los ríos que son muy peligrosas en la estación seca.

sufrir impunemente. Hay que considerar también que la selva es el refugio de los marginados sociales, los delincuentes y los psicópatas, porque allí el crimen pierde su carácter de mal social, para transformarse en un mecanismo de supervivencia. La violencia se desencadena y la selva es cómplice porque propicia la impunidad ante el terror. La selva es el mismísimo infierno donde se sufre y se enloquece. La explotación del caucho dio inicio a una etapa de violencia extrema contra las poblaciones indígenas. Entre 1890 y 1894, ocurrió un probable contacto entre el personal del cauchero Carlos Fermín Fitzcarrald y los harakmbut. Cuando los dominicos en 1901 inician la exploración para hacer efectiva una evangelización hasta que se establecen unos años después, en la misión de San Luis del Manu (1908), en la confluencia de los ríos Alto Madre de Dios y Manu, muchos nativos recelaban y temían a los blancos. De hecho, los frailes llevaban barba poblada para no ser confundidos con los caucheros, firmantes de las mayores atrocidades (Casement, 2012: *passim*) muchas veces, como sostiene Alberto Chirif, estas son mitigadas y encubiertas en mentiras y un falso regionalismo-patriotismo (cit. Casement, 2012: 15-21). Esta parte concluye con la detención y con el tratamiento que la prensa da a los ‘salvajes’, los dos prisioneros y sus intérpretes, Kutetumari y Diofanto, y Tete.

La tercera parte, “El juicio”, se centra en el proceso incomprensible para los interesados por desarrollarse en un entorno social y étnico completamente ajeno, y para el que no han sido preparados, como tampoco lo estaban los intérpretes. Estos fueron incapaces de traducir la retórica de un juicio, su dialéctica agresiva y sus complicadas oraciones: “¿Qué, exactamente, se suponía que se debía traducir? ¿Las palabras o las emociones detrás de ellas?” (p. 266). La novela adquiere tintes indigenistas² incorpora una denuncia pues hay una actitud combativa y de denuncia hacia la situación de explotación de la población indígena por parte de los terratenientes, extranjeros o criollos, y sus empresas con impunidad que les brindan los que deberían ser justos. Esta crítica se suma a la de los pseudocientíficos que usan a sus investigados como mercancía.

En el epílogo el novelista nos relata el final de los días de los acusados, “modelos de aborigen degenerado y prototipos de espécimen prehistórico”, porque “los prejuicios son los prejuicios” (p. 308). Aquí Carlos Junquera reflexiona sobre la ambigüedad moral que impregna empresas como el control, que no la comprensión, de la Amazonía vista con los ojos del hombre de ascendencia blanca.

Aunque el hilo conductor de la novela es el asesinato y canibalismo citados y se podría decir que los dos misioneros son los protagonistas, la novela es coral y la selva, con todo su aislamiento y magnitud, se presenta como un lugar de trasiego de todo tipo de gentes. Algunas no resisten y sufren *nimbayo* –psicosis inducida por el verde intenso– o, simplemente, perecen; mientras que otros resisten adaptados.

El autor toma un nutrido número de investigadores que existieron y que respetaron a los investigados –en algunos casos los admiraron profundamente por sus valores ecológicos y solidarios– y lo incorpora y adapta a su ficción, situándolo en territorio mashco y en fechas que no coinciden con las de los hechos de la novela, pero que encajan en la ficción: al etnógrafo y explorador sueco Nils Erland Herbert Nordenskiöld; a Paul Fejos, director húngaro-estadounidense de largometrajes y documentales, que se convirtió en un importante antropólogo, director de la expedición Wenner Gren (1940); el lambayecano expedicionario William Guerrero Gargurevich, de ascendencia croata, que permaneció cinco años en el bosque estudiando creencias de los nativos; el fotógrafo Charles Bachmann; etc. Muchos frailes

² Junquera Rubio bebe de una tradición literaria marcada por autores como Jorge Icaza en Ecuador con novelas como *Barro de la tierra* (1933), *Huasinpungo* (1934), *Cholos* (1937); o las de Ciro Alegría en Perú que representan la veneración por la tierra y la denuncia en novelas como *La serpiente del oro* (1935), *Los perros hambrientos* (1938), *El mundo es ancho y ajeno* (1941) (Oviedo, 2018: 440-448). El regionalismo y el indigenismo se renovará a partir de los años 50 con autores extraordinarios como Rulfo, Roa Bastos o Arguedas que han influido notablemente en el imaginario americano desde dentro y desde fuera (Oviedo, 2019: 65-92).

persuadidos por un espíritu misional utópico que los hizo soportar adversidades y vivir aventuras como los mencionados Zubieta, con experiencia previa en Filipinas, Aza y Álvarez Fox, pero también otros como el misionero y aviador de Lequeitio, fray Joseba Aldamiz-Etxebarria, o el padre Vicente Cenitagoya, importante descubridor de los petroglifos de Pusharro. Esta posición de respeto, que a veces es veneración hacia los pueblos que sobreviven en la selva, marca una diferencia notable frente a la de muchos blancos que llegaron a al territorio imbuidos en la teoría evolucionista:



Varios exploradores blancos notaron que la mayoría de los nativos parecían incapaces de contar más allá de dos o tres. ¿Por qué fue eso? ¿Y cómo figurarían en una cultura en la que cuantificar las posesiones (dinero, pieles, almas) era prácticamente una religión en sí misma? Los mashcos tenían tan poca variedad en la forma de la comida (¡nada crecía allí!) que parecían casi ascéticos. Cierto. De hecho, no opinaban como los humanos contemporáneos en absoluto. Eran más como una cultura entumecida en el tiempo. Para las personas de ascendencia europea, visitar una comunidad nativa y selvática en 1900 era un camino en la historia: pensaban que estudiar sociedades amazónicas era llegar a las raíces del hombre prehistórico, al fin y al cabo los darwinistas estaban cerca. (p. 63)

Los postulados evolucionistas son aviesos, pues de ellos se deriva que, si esos salvajes viven en la Prehistoria sin evolucionar como han hecho los *civilizados*, el hombre que ha *progresado* tiene derecho a civilizarlos; pero también, puesto que son inferiores, a aculturarlos, a dominarlos y a explotarlos. De esto último dieron buena cuenta los caucheros llegando al nivel más alto, el genocidio (Chirif & Cornejo Chaparro, 2009; Casement, 2012). Pero lo más perverso es justificar esa explotación no como un acto de egoísmo, sino como un deber moral encaminado a erradicar la flojedad e inoperancia natural del indio, que es incapaz de explotar los recursos para hacer progresar la nación, y costumbres tan abominables como la antropofagia. Este imaginario sobre los explotados se repite de forma idéntica en todos los contextos coloniales y neocoloniales.

La novela presenta una serie de hechos, que aisladamente pudieran ser anécdotas, pero que ensarta con maestría para que el lector sea consciente de la verdadera dimensión del choque cultural, porque más allá de traducir las lenguas, algo sin duda muy dificultoso, hay que comprender concepciones del mundo diferentes. El primer episodio llamativo en esa línea lo encontramos desde el capítulo primero, "Observaciones mutuas: extraños *versus* nativos", en el que Zubieta mata a una huangana ignorando los rituales de respeto con los que los mashcos sacrificaban a los animales que les servían de alimento. Este hecho sin importancia para el dominico y cualquier civilizado adquirió dimensiones de catástrofe para los nativos pues "el espíritu de la huangana así golpeada [con la culata de una carabina para no gastar un segundo cartucho] iría y diría todo al resto de su raza. Y nunca volverían. Muy pronto habría una hambruna completa. ¡Un desastre total!" (p. 50). Los mashcos sospechan de dos hombres que, incapaces de cazar, extrañamente tampoco viajan con mujeres que les proporcionen ropa (p. 122).

La Naturaleza no es un mundo bucólico en el que el humano puede tener una existencia tranquila, como sucedía en general en las primeras novelas regionalistas³. La Naturaleza en *Cachuelas de sangre...* es implacable y a ella se le añade el pesimismo de los habitantes legítimos de la selva que saben que "como regla general los animales son más sabios que los hombres" (p. 92) y la tierra "estaba llena de magia y poblada por espíritus extraños y ominosos" (p. 90). Estas fuerzas oscuras, brutales y funestas de la selva solo las podían conjurar los chamanes o

³ Estamos pensando en las paradigmáticas como *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos o *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes y en menor medida *La vorágine* (Oviedo, 2018: 216-238).

los cuentos de los antepasados. A ellas hay que sumar la ferocidad del hombre de ascendencia blanca y su exagerada ambición, que rivaliza en crueldad con la naturaleza. Como en otras novelas de la selva sabemos de antemano quién ganará en esta contienda.

Hay una idea que recorre toda la narración focalizada en el personaje de Pío, un hombre que elige “sufrir para mejorar sus posibilidades de ministrar a su pueblo elegido” (p. 103) que, sin embargo, valora y disfruta la compañía de sus amigos como los Bauchmann, frente a la del errático Emiliano de la Ribera, alias “Gringoato”. Aislado y solo físicamente, además “excluido de las comodidades de la conversación humana” (p. 104), ansía un compañero misionero competente y gentil con el que compartir el peso de su quimera. La idea del colectivismo, como motor cultural que fomenta la interdependencia y cooperación entre individuos al servicio del grupo, aparece en toda la novela como la única vía para la supervivencia en la selva.

Cachuelas de sangre y muerte... es un relato sobre la posibilidad llevar a Dios con la sangre de sus mártires, pero también a todos los demonios –dícese alcoholismo, enfermedades, violencia, drogas, deforestación, esquilmación de recursos naturales, ludopatía, etc. Seguiremos buscando las riquezas del gran Paititi.

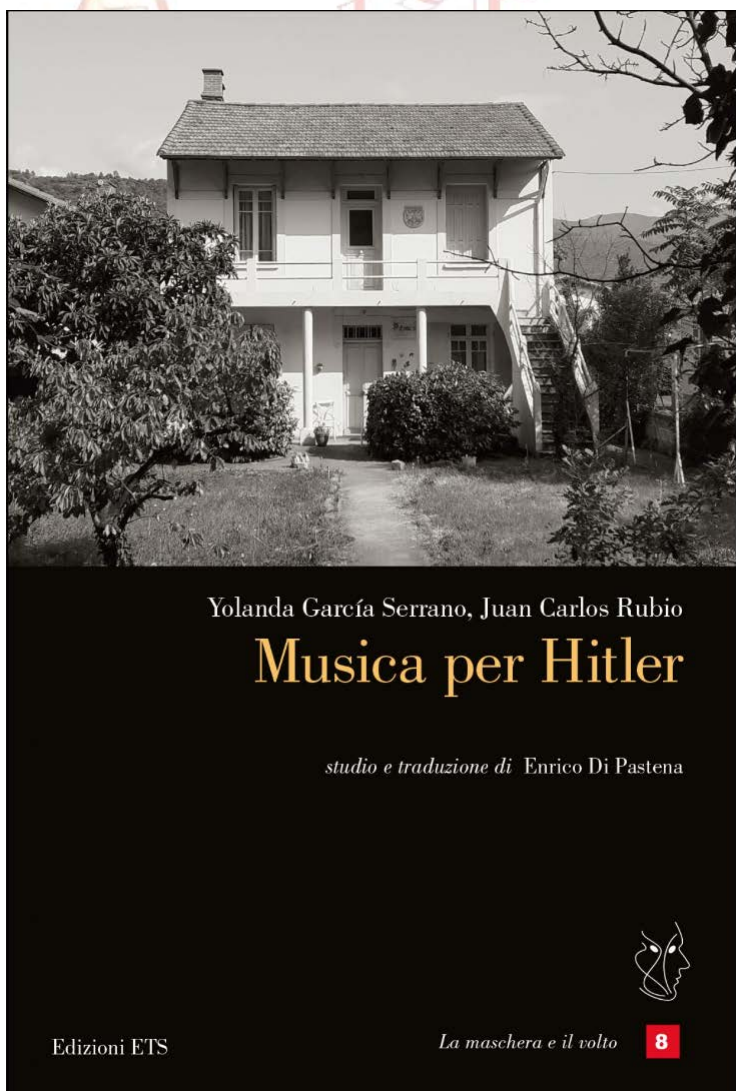
Bibliografía

- CASEMET, Roger (2012) *Libro azul británico. Informes de Roger Casement y otras cartas sobre las atrocidades en el Putumayo*, Alberto Chirif y Luisa Elvira Belaunde, eds., Lima, Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica.
- CHIRIF, Alberto & Manuel CORNEJO CHAPARRO, eds. (2009) *Imaginario e imágenes de la época del caucho: Los sucesos del Putumayo*, Lima, Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica.
- JUNQUERA RUBIO, Carlos (1989) *Fenomenología de un hecho religioso: el chamanismo de los indios harakmbet de la Amazonia sub-occidental del Perú*, Madrid, Ediciones Universidad Complutense.
- (1991, 2006) *El chamanismo en el Amazonas magia, brujería, chamanismo y prácticas médicas de los indios harakmbet*. Barcelona / Lima, Mitre / Río Verde.
- (1995) *Indios y supervivencia en el Amazonas*, Salamanca, Amaru.
- (2005) *Fray José Pío Aza: misionero, geógrafo, filólogo, historiador, etnólogo y antropólogo en el Amazonas*, Berriozar (Navarra), Eunate.
- OVIEDO, José Miguel (2018) *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2019) *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial.
- RIVERA, José Eustasio (2006 [1922-1928]) *La vorágine*, ed. de Montserrat Ordoñez, Madrid, Cátedra.



**Yolanda García Serrano, Juan Carlos Rubio, *Musica per Hitler*,
studio e traduzione di Enrico Di Pastena**
Pisa, ETS, Collana La maschera e il volto 8, 2022, 143 pp. ISBN 978-8846765284

VERONICA ORAZI
Università degli Studi di Torino



Il volume offre lo studio, l'edizione e la traduzione italiana –corredata di apparati critici– dell'opera teatrale *Música para Hitler* (redatta tra il 2013 e il 2015, edita in lingua originale nel 2015 e rivista dagli autori e ripubblicata quindi nel 2021), scritta a quattro mani dai drammaturghi Yolanda García Serrano e Juan Carlos Rubio.

La *pieza* si ispira a un evento storico reale della vita del violoncellista catalano Pau Casals (1876-1973), uno dei musicisti di spicco del panorama novecentesco, la cui fama internazionale era già all'epoca notevolissima. L'artista, con la fine della guerra civile spagnola, la vittoria degli insorti e l'instaurazione della dittatura franchista, lascia la Spagna e si stabilisce in Francia, a Prada de Conflent, ai piedi del massiccio del Canigó, nel Dipartimento dei Pirenei Orientali.

Durante la seconda guerra mondiale, nella Francia occupata dai nazisti, rifiuta l'invito dei gerarchi nazisti di esibirsi per Hitler a Berlino. La decisione risulta emblematica: in nome di principi ai quali non intende derogare, il musicista non si piega alla richiesta, rischiando la vita. Un atto

etico che poteva rivelarsi esiziale, che dice molto di chi ne fu protagonista, mettendo in evidenza la saldezza irremovibile dei convincimenti personali, anche a costo di correre un enorme pericolo, e la profonda dignità umana di Casals. L'opera, dunque, può essere iscritta nella tipologia del dramma biografico e nel più ampio filone del teatro storico che in Spagna negli ultimi decenni è stato declinato anche in termini memorialistici dal Teatro della Memoria.



Veronica ORAZI, "Yolanda García Serrano, Juan Carlos Rubio, *Musica per Hitler*, studio e traduzione di Enrico Di Pastena", *Artifara* 23.2 (2023) Marginalia, pp. xiii-xv.
Recibido el 02/09/2023 + Aceptado el 12/01/2024

La collaborazione tra i due drammaturghi si concretizza già in altre *piezas* precedenti, come la commedia *Shakespeare nunca estuvo aquí* (Premio Lope de Vega 2013) ed *El mueble*, una commedia caratterizzata da un peculiare umorismo, la cui prima è stata allestita nel 2020 dalla compagnia Histrión Teatro di Granada.

La redazione dell'opera nasce da un minuzioso processo di documentazione svolto dai due autori, durato alcuni mesi. La *pieza* è strutturata in quattro parti, che corrispondono (come sottolineano i rispettivi titoli) ai primi quattro movimenti della Suite per violoncello n. 1 in sol maggiore di Johann Sebastian Bach (BWV 1007); il quinto movimento, il minuetto, viene eseguito sul palcoscenico da un ufficiale tedesco e il sesto, la Giga, chiude l'opera.

L'azione, che si sviluppa nell'arco di alcune ore, dunque, di una sola giornata, è ambientata a Villa Colette, a Prada de Conflent, al cui primo piano Casals trascorse quasi una decina di anni, ossia, buona parte del suo esilio francese, assieme alla compagna Francesca Vidal.

Il primo movimento, *Preludio*, ha funzione introduttiva: ancora a sipario abbassato, mentre viene eseguito il movimento, un giovane soldato del Reich che dimostra di possedere buone competenze musicali ripercorre la fortuna di Bach e ricorda il contributo in tal senso dello stesso Casals. Rivela che sta per recarsi da lui e contestualizza cronologicamente l'azione (3 novembre 1943). Nella sequenza successiva, *Allemanda*, gli ufficiali nazisti giungono alla residenza del musicista, che appare abbattuto, a causa della gravità del momento storico, momento in cui si inserisce un riferimento alle sorti dei repubblicani spagnoli internati nei campi di concentramento del sud della Francia, che Casals aiutò concretamente nel corso della sua esistenza. I due nazisti consegnano al musicista l'invito a suonare per Hitler in occasione delle celebrazioni per i dieci anni della sua elezione a Cancelliere, invito che egli declina. Nel terzo quadro, *Corrente*, uno dei due SS proferisce un discorso esaltato, riecheggiamento del discorso pronunciato da Hitler nel settembre del 1934, con cui chiuse il raduno di Norimberga del Partito Nazionalsocialista. Il quarto quadro, *Sarabanda*, accoglie due dialoghi, uno tra il protagonista e la sua compagna e l'altro tra il musicista da l'altro SS, e il tentativo, frustrato proprio dall'arrivo dell'ufficiale nazista, di fuggire a Bordeaux per imbarcarsi per gli Stati Uniti, ancora una volta riflesso della realtà. L'SS esegue quindi il quinto movimento della Suite, *Minuetto*, chiedendo a Casals di valutarne l'esecuzione. Con l'occasione, il protagonista fa riferimento alla concezione di Casals, secondo cui «dobbiamo pensare che siamo la foglia di un albero. E l'albero è l'umanità. Non possiamo vivere senza gli altri se siamo una foglia. Dobbiamo pensare all'insieme» (p. 127); l'affermazione, così come il principio cui essa è ispirata, rivela una visione che ingloba anche gli esclusi e i perseguitati, offrendo lo spunto per la formulazione, da parte del personaggio, di una dura critica della persecuzione degli ebrei. Il dialogo tra i due, per quanto contestualizzato in una situazione tanto negativa, esprime una certa autenticità, nell'opposizione tra la musica (che rappresenta la libertà, l'autenticità e la ribellione) e l'obbedienza cieca secondo cui agisce l'SS. Attraverso il recupero di un ricordo d'infanzia dell'ufficiale, emerge l'umiliazione della Germania a seguito della prima guerra mondiale, che ha gettato le basi per l'ascesa del nazionalsocialismo.

L'opera si chiude con la *Giga* eseguita da Casals.

Musica per Hitler ruota attorno al confronto fra il musicista e il giovane SS e al rifiuto di Casals di esibirsi per il Führer. Il "duello verbale" (come lo definisce Di Pastena a p. 21 della sua Introduzione) tra i due è connotato in senso ideologico ed emotivo e si conclude con l'SS che esprime il desiderio che il maestro torni a suonare, non per Hitler ma per l'umanità.

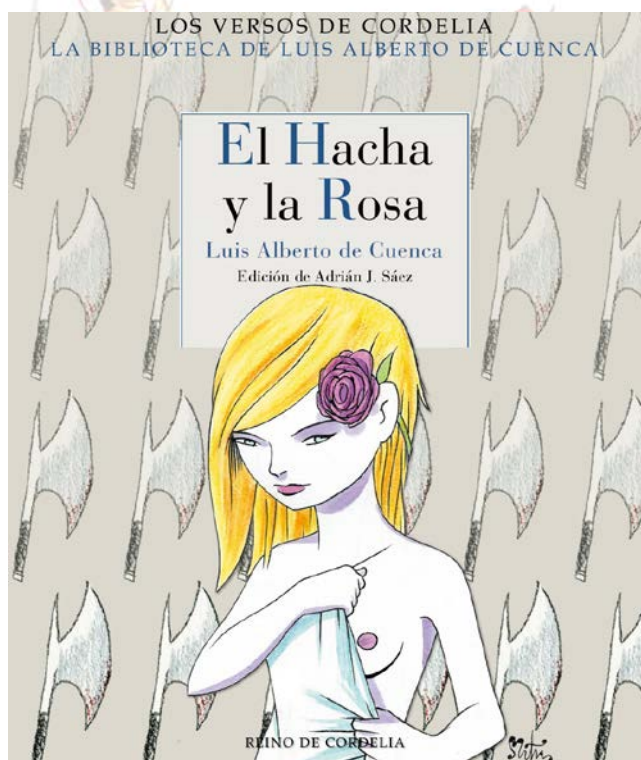
Alla fine del copione, a testo concluso, compare un'annotazione, che ricorda che Casals trascorse a Prada de Conflent gli anni del secondo conflitto bellico mondiale, senza subire rappresaglie per la sua scelta coraggiosa e che negli anni successivi fece del suo violoncello un simbolo di pace. Nel 1958 viene invitato all'ONU, in occasione del decimo anniversario della Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo, dove esegue *El cant dels ocells*, un'antica canzone catalana che trasforma in un canto alla pace.

È evidente che, dietro alla figura di un protagonista di eccezione, il cui profilo si staglia potente sulla scena, rievocando tempi bui, la musica gioca un ruolo fondamentale, non limitandosi a svolgere la funzione di elemento accessorio e neppure solo complementare ma di vero e proprio co-protagonista di una vicenda emblematica e densa di significato.



Luis Alberto de Cuenca, *El hacha y la rosa*,
edición de Adrián J. Sáez
Madrid, Reino de Cordelia, 2020, 216 pp., ISBN 978-84-18141-28-7

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Université de Neuchâtel



Uno de los hitos más significativos de la poesía española del siglo XX fue la aparición en 1985 de *La caja de plata*, de Luis Alberto de Cuenca, poemario con el que el poeta madrileño lograba conjugar el cultismo e intertextualidad de la generación de los Novísimos con la emoción diáfana de su celebrada “línea clara”, que resultaría decisiva para el devenir de nuestra poesía en las décadas siguientes, como han reconocido con creces lectores y estudiosos. Sin embargo, la crítica ha insistido menos en subrayar cómo Luis Alberto consolidó esta tendencia con los libros siguientes, *El otro sueño* (1987) y *El hacha y la rosa* (1993), el segundo de los cuales presenta Adrián J. Sáez en una cuidada edición crítica en el volumen que nos toca reseñar. Con él, queremos también comentar la colección en que se engloba esta edición: “La biblioteca de Luis Alberto de Cuenca”.

La editorial Reino de Cordelia lleva tiempo apostando por la poesía de Luis Alberto de Cuenca, que presenta con el cuidado habitual y acompañada de las bellas ilustraciones de Miguel Ángel Martín, artista muy del gusto del poeta. Así, han aparecido bellamente editados *El cuervo y otros poemas góticos* (2010), *Hola, mi amor, yo soy el lobo... y otros poemas de romanticismo feroz* (2016) y *Poemas góticos* (2016), amén de traducciones como *Ilíada. Cantos I y II* (2011) (se anuncia también una de *La dama de Shalott*). En esta línea, y con el mismo ilustrador, se inscribe la citada “Biblioteca de Luis Alberto de Cuenca”, colección que tiene la peculiaridad de presentar los libros del vate madrileño en ediciones críticas realizadas con todo el rigor filológico, es decir, pendientes de la variación de los textos y atentas a fijarlos según la voluntad expresa del poeta. Es el caso de las ediciones de *Los retratos* (2015, de Luis Miguel Suárez Martínez), *Elsinore. Scholia. Necrofilia* (2017, de Jesús Ponce Cárdenas), *La caja de plata* (2018, de Victoria León), *Canciones completas* (2019, de Carlos Iglesias Díez) y *El otro sueño* (2020, de Julio Vélez Sainz), y, ahora, de *El hacha y la rosa*, del citado Sáez.

El libro propone un texto aprobado por el poeta, precedido de una profunda y amena introducción y seguido de un aparato de variantes. Vaya por delante nuestro juicio general: estamos ante una edición brillante, rigurosa y útil, digno producto de la pluma de Sáez, un

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, “Luis Alberto de Cuenca, *El hacha y la rosa*, ed. de Adrián J. Sáez”, *Artifara* 23.2 (2023)
Marginalia, pp. xvii-xix.

Recibido el 31/12/2023 ✦ Aceptado el 12/03/2024

filólogo especializado en literatura del Siglo de Oro que también atesora diversas publicaciones sobre Luis Alberto, entre las que tal vez destaquen dos celebradas colectáneas: *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca* (Renacimiento, 2018) y *Haré un poema de la pura nada: la intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca* (Renacimiento, 2019).

Concretamente, en su edición de *El hacha y la rosa*, Sáez presenta una introducción utilísima para adentrarse en toda la poesía del autor, y no solamente en el libro que nos ocupa. Así, Sáez comienza trazando un acertado bosquejo de la trayectoria literaria de Luis Alberto. En primer lugar, tenemos una “oscura etapa veneciana”, feliz acuñación de Sáez que sirve para marcar la inclusión del madrileño en el grupo veneciano, es decir, los Novísimos. En segundo lugar, le sigue la “trilogía de la claridad” con los referidos libros de 1985, 1987 y 1993. Tras ella, en tercer lugar, el poeta produce un “poemario más dolorido” (*Por fuertes y fronteras*, 1996) y, en cuarto lugar, una “resurrección alegre en dos partes” (*Sin miedo ni esperanza* y *La vida en llamas*, respectivamente de 2002 y 2006). Por último, ya en quinto lugar, encontramos las recientes producciones, que Sáez ve caracterizadas por un tono cada vez más reflexivo.

Obviamente, Sáez se centra en *El hacha y la rosa*, libro que analiza con cuidado desde su título. En este encuentra tanto un evidente juego de contrarios como un probable guiño a un poeta tal vez inesperado: el alegre, gordo, rico y reaccionario (*ipse dixit*) Agustín de Foxá, autor de *El almendro y la espada* (1940). Además de examinar el título, el estudio de Sáez revela el *usus scribendi* de Luis Alberto, que conjuga al menos tres momentos de escritura: la inspiración de la musa (en un momento inicial), anticipos editoriales no exentos de variantes y un cuidado posterior, en la edición en libro, donde el poeta se piensa mucho la *dispositio* de los textos en el todo. Asimismo, y centrándose en la segunda etapa de escritura, Sáez desgrana la compleja historia de los poemas del libro, que explica con prolijas y útiles tablas, amén de los numerosos casos de reescritura o de ecos internos en Luis Alberto. De este modo, Sáez muestra diversos lugares paralelos entre textos de *El hacha y la rosa* y otros poemarios previos o posteriores, exhibiendo un conocimiento profundísimo y muy iluminador de la obra de Luis Alberto. Así, al hablar de los temas de Luis Alberto, Sáez carea “Haré un poema de la pura nada” (*Sin miedo ni esperanza*) y “Con todo y sobre todo” (*Bloc de otoño*), “La partida” (*El hacha y la rosa*) y “Julia” (*El otro sueño*), “La visita” (*El hacha y la rosa*) y “La visita II” (*Bloc de otoño*), “Un amor imposible” y “Tenacidad” (*El hacha y la rosa*) y “El asesino” (*Necrofilia*), etc. Asimismo, Sáez extiende estos ecos a poemas de otros autores y revela, por ejemplo, el diálogo entre el celeberrimo “El desayuno” y “Me gusta cuando callas porque estás como ausente”, de Pablo Neruda (*Veinte poemas de amor y una canción desesperada*), en un análisis que propone, agudamente, que “El desayuno” está concebido como una especie de soneto con estrambote que contesta al poema del chileno con una poética propia. Entre estas revelaciones debemos incluir diversas propuestas de Sáez que invitan a la reflexión por su carácter sin duda certero, pero también porque ofrecen caminos aún por explorar. Es el caso de la idea de que Luis Alberto llegó a Marcel Schwob (uno de sus autores preferidos) a través de nada menos que Jorge Luis Borges (a quien, por cierto, Sáez menciona en diversas ocasiones). O de los diversos campos de estudio que todavía debemos trabajar en lo relativo a Luis Alberto. Destaquemos, entre los que propone Sáez, la influencia de Shakespeare y Pound, amén de, por supuesto, la del anteriormente mencionado Foxá, o Howard, cuyo apocalíptico “Now is the lyre of Homer flecked with rust” versiona “Sobre un poema de Robert Edwin Howard” en el libro que nos ocupa. Subrayemos, asimismo, la recapitulación de Sáez acerca de los ingredientes que componen *El hacha y la rosa* (referencias culturales de muy variopinta procedencia, variedad, incluso virtuosismo en la forma, clasicismo, apasionamiento, guiños humorísticos y un atractivo tono conversacional muy horaciano), así como de los que le faltan y que luego encontraremos en libros posteriores de Luis Alberto: haikus, más cine y cómic. Y, por supuesto, encomiemos el valor del estudio textual de Sáez (“Los textos”), que traza el complejo panorama de la publicación y reescritura

de los poemas de *El hacha y la rosa* con un rigor filológico absolutamente reconfortante, apoyado en el correspondiente aparato de variantes (“Apéndice: variantes textuales”), elementos estos últimos que permiten que el libro pueda ser disfrutado como un bello objeto estético con un gran poemario, lo que obviamente es, pero también como un estudio científico fiable.

Si a esto añadimos el elegante estilo de Sáez, no exento en ocasiones de la deliciosa “claridad apicarada” que él atribuye a Luis Alberto (*Procul hinc, procul este, seueri!*), sería posible concluir ya subrayando lo que señalábamos al abrir nuestra reseña: que estamos ante una edición rigurosa, amena y útil. Pero, antes de cerrar, concedámonos un estrambote con una sugerencia más (al estilo de las varias de Sáez), y permitámonos también una protesta. En cuanto a la primera (la sugerencia), llama la atención que el poema prólogo de *El hacha y la rosa* (“El juicio de Paris”) comience con lo que, aparentemente, es un eco gongorino: “A la dudosa luz del alba”. Decimos “aparentemente” porque, aunque la *iunctura* procede del “Pisando la dudosa luz del día” del vate cordobés, nos preguntamos si al escribirla Luis Alberto no estaba recordando también a Camilo José Cela, cuyo poemario *Pisando la dudosa luz del día* (1938) conocía el madrileño (lo conoce todo...), pues lo cita en un artículo de ABC (“Versos a la dudosa luz del día”) que se publicó, según se nos alcanza, el 18 de enero de 2002, con motivo de la muerte de Cela. Obviamente, “El juicio de Paris” es anterior a este artículo, pero la conexión nos parece merecedora de un asedio que examine la posible relación entre ese libro de Cela y la poesía de Luis Alberto. En cuanto a la segunda (la protesta), sabemos que *de gustibus non est disputandum* y que “El desayuno” es un poema superior, pero ¿cómo, en un libro que incluye maravillas como “La Venus de Willendorf” o “Helena: palinodia” podemos destacar un texto sobre los demás? En fin, es cierto que sobre gustos no hay nada escrito ni se puede discutir. Igualmente cierto es que no puede ponerse en duda la calidad de esta edición de Sáez, magnífica caja de plata para un libro tan completo como *El hacha y la rosa*.



El número 23.2

de

 Artífara

se terminó de disponer, con el retraso
habitual, el 2 de marzo de 2024,
ducentésimo aniversario
del nacimiento del
compositor bohemio Bedrich Smetana,
que combatió con escasos
resultados para liberar su
país del Imperio
Austro-Húngaro.

