

Diaspore 17

e-ISSN 2610-9387
ISSN 2610-8860

Dal Mediterraneo all'America Latina

Del Mediterráneo a América Latina

a cura di | editado por
Marcela Croce, Silvia Lunardi,
Susanna Regazzoni



Edizioni
Ca' Foscari

Dal Mediterraneo all'America Latina | Del Mediterráneo a América Latina

Diaspore
Quaderni di ricerca

Collana diretta da | A series edited by
Susanna Regazzoni
Ricciarda Ricorda

17



Edizioni
Ca' Foscari

Diaspore

Quaderni di ricerca

Direttori | General editors

Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico | Advisory board

Shaul Bassi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba) Ilaria Crotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Antonio Fernández Ferrer (Universidad de Alcalá, España) Monica Giachino (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia) Eduardo Ramos-Izquierdo (Université de Paris IV Sorbonne, France) Daniela Rizzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Silvana Serafin (Università di Udine, Italia)

Comitato di redazione | Editorial staff

Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alberto Zava (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Lettori | Readers

Rosanna Benacchio (Università degli Studi di Padova, Italia) Luis Fernando Beneduzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Anna Boschetti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Silvia Camilotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Cinquegrani (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adriana Crolla (Universidad Nacional del Litoral, Argentina) Biagio D'Angelo (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil) Alice Favaro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Monica Giachino (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marie Christine Jamet (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adriana de los Angeles Mancini (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Pia Masiero (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Maria del Valle Ojeda Calvo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michela Rusi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María Carmen Simón Palmer (CSIC – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España) Alessandra Trevisan (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michela Vanon Alliata (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione | Editorial office

Università Ca' Foscari Venezia

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati

Ca' Bernardo

Dorsoduro, Calle Bernardo, 3199

30123 Venezia

e-ISSN 2610-9387

ISSN 2610-8860

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/diaspore>



Dal Mediterraneo all'America Latina | Del Mediterráneo a América Latina

Arte, lingua e letteratura
nelle migrazioni | Arte, lengua
y literatura en las migraciones

a cura di | editado por
Marcela Croce, Silvia Lunardi,
Susanna Regazzoni

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press

2022

Dal Mediterraneo all'America Latina | Del Mediterráneo a América Latina. Arte, lingua e letteratura nelle migrazioni | Arte, lengua y literatura en las migraciones
a cura di | editado por Marcela Croce, Silvia Lunardi, Susanna Regazzoni

© 2022 Marcela Croce, Silvia Lunardi, Susanna Regazzoni per il testo | for the text
© 2022 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione | for the present edition



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: i saggi qui pubblicati sono stati raccolti in occasione del convegno *DIASPORE. Del Mediterráneo a América Latina Arte, lengua y literatura en la emigración* (13, 14, 20, 21 settembre 2021) e preliminarmente selezionati e valutati dal Comitato scientifico del Convegno, nelle persone di: Marcela Croce (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Andrés Kozel (Universidad Nacional de San Martín, Argentina), Susanna Regazzoni e Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia).

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: the essays published in this volume were collected on the occasion of the conference *DIASPORE. Del Mediterráneo a América Latina Arte, lengua y literatura en la emigración* (13, 14, 20, 21 September 2021) and they have been selected and evaluated by the Conference's Scientific Board, in the persons of: Marcela Croce (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Andrés Kozel (Universidad Nacional de San Martín, Argentina), Susanna Regazzoni and Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia).

Edizioni Ca' Foscari
Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
<https://edizionicafoscar.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione marzo 2022 | 1st edition March 2022
ISBN 978-88-6969-596-4 [ebook]
ISBN 978-88-6969-597-1 [print]

Dal Mediterraneo all'America Latina | Del Mediterráneo a América Latina. Arte, lingua e letteratura nelle migrazioni | Arte, lengua y literatura en las migraciones / a cura di | editado por Marcela Croce, Silvia Lunardi, Susanna Regazzoni — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2022. — x +262 pp.; 23 cm. — (Diaspore; 17). — ISBN 978-88-6969-597-1.

URL <https://edizionicafoscar.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-597-1/>
DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-596-4>

Dal Mediterraneo all'America Latina | Del Mediterráneo a América Latina

Arte, lingua e letteratura nelle migrazioni | Arte, lengua y literatura en las migraciones

a cura di | editado por Marcela Croce, Silvia Lunardi, Susanna Regazzoni

Abstract

This volume collects a set of expositions developed within the framework of the *DIASPORA International Conference. From the Mediterranean to Latin America. Art, Language and Literature in Migration*, co-organised by the Instituto Interdisciplinario de Estudios e Investigaciones de América Latina (INDEAL) of the Faculty of Philosophy and Letters (University of Buenos Aires, Argentina) and the Archivio Scritture Scrittrici Migranti and the Department of Linguistics and Comparative Cultural Studies of Ca' Foscari University of Venice, in September 2021.

The purpose of the conference was to investigate the cultural ties existing between places linked together by the journey and to understand the ways in which migrants can impact the places of departure and arrival.

The book consists of four parts. The first, "Italians in Argentina: The Language in Transit", studies the works of the linguists Benvenuto Terracini and Salvador Bucca, continues with the writer Mariangela Sedda and culminates with the typical *pasticcio of piamaontéis merican* in the Pampa Gringa.

The second part, "Spaniards in Mexico", is dedicated to the paintings and the literary work of Luis Abad Carretero, the surrealist productions of Remedios Varo and the poetic-musical collaboration of José Bergamín and Rodolfo Halffter.

The third segment, "Migratory Dispositions and Compositions", develops a phenomenology of exile through the fictional game with Latin American writers who emigrated to France in the second half of the 20th century and it rethinks the role of Italian music in Argentina between the 19th and 20th centuries.

The fourth part, "Visual Strategies in Transatlantic Itineraries", deals with the cinema of Luis Buñuel, the muralism of Luis Seoane, the comics of Hugo Pratt and the "road movie" book of Valeria Luiselli in order to account for routes going from Spain or Italy to the two main destinations in Latin America, Buenos Aires and Mexico. The conclusion is provided by the testimony of a key aspect of culture usually neglected in academic meetings, the culinary culture.

Keywords Emigration. Mediterranean culture. Latin American culture. Language. Arts.

Dal Mediterraneo all'America Latina | Del Mediterraneo a América Latina
Arte, lingua e letteratura nelle migrazioni | Arte, lengua y literatura en las migraciones
a cura di | editado por Marcela Croce, Silvia Lunardi, Susanna Regazzoni

Sommario | Índice

Per cominciare Susanna Regazzoni	3
Introducción Trastorno, mitificación y querencia, o actitudes y reacciones de la transculturación europea en América Marcela Croce	7
PRIMERA PARTE. ITALIANOS EN LA ARGENTINA: LA LENGUA EN TRÁNSITO	
Benvenuto Terracini en la Argentina: del 'efecto Auerbach' al 'efecto Alonso' Diego Bentivegna	19
Del indoeuropeo al mocoví Salvador Bucca en el Instituto de Lingüística de Filosofía y Letras Leonor Acuña	37
Mariangela Sedda e l'Argentina: lo spagnolo imparato e l'italiano insegnato Camilla Spaliviero	51
Pasticcio y piemontesidad en la Pampa Gringa Adriana Cristina Crolla	73
SEGUNDA PARTE. ESPAÑOLES EN MÉXICO: LAS FORMAS DEL TRANSTIERRO	
«... Después del vendaval español»: Luis Abad Carretero (de Orán a México) Héctor Perea	93
Remedios Varo: exiliada de España, aquerenciada en México Victoria Giraudo	107

El ballet <i>Don Lindo de Almería</i>: un Lohengrín andaluz surca los cielos mexicanos	
M. Carmen Domínguez Gutiérrez	123

TERCERA PARTE.
DISPOSICIONES Y COMPOSICIONES MIGRATORIAS

De las formas posibles del exilio: simpatías y diferencias culturales	
Eduardo Ramos-Izquierdo	145

«Abbandonare la patria, l'are dei nostri Dei». Opera e fuggitivi risorgimentali in Argentina	
Aníbal Enrique Cetrangolo	159

Creación de un relato sobre las artes italianas en la Argentina de entresiglos	
José Ignacio Weber	171

CUARTA PARTE.
ESTRATEGIAS VISUALES EN ITINERARIOS TRANSATLÁNTICOS

«Explicar lo desconocido». De Luis Buñuel a Max Aub: películas, novelas y (auto)biografías	
Enric Bou	191

Luis Seoane, imágenes transatlánticas entre papeles y paredes	
Silvia Dolinko	207

La herencia de Hugo Pratt en la novela gráfica argentina	
Alice Favaro	227

Otras migraciones: el caso de Valeria Luiselli	
Silvia Lunardi	237

CODA. EN PRIMERA PERSONA

De Napoli a las costas rioplatenses	
Un testimonio	
Adriana Mancini	251

Sobre los autores	255
--------------------------	-----

Dal Mediterraneo all'America Latina

Arte, lingua e letteratura nelle migrazioni

Del Mediterráneo a América Latina

Arte, lengua y literatura en las migraciones

Per cominciare

Susanna Regazzoni

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

I testi che seguono sono il risultato di un costante e prolifico incontro stabilitosi tra l'Università Ca' Foscari Venezia e l'Università di Buenos Aires, nello specifico fra l'Archivio Scritture Scrittrici Migranti e l'Istituto Interdisciplinario de Estudios de América Latina (IN-DEAL). Da anni ormai, l'Archivio si occupa di mettere in rilievo, di analizzare e di promuovere ricerche e studi centrati sulle molteplici varianti del viaggio inteso nella sua dimensione temporale e geografica, caratteristiche in grado di evidenziare la portata semantica dell'incontro con lo straniero. Inoltre, l'Archivio partecipa delle pratiche di azione transculturale e interdisciplinare, per valorizzare gli intrecci e le commistioni dei saperi, per scalfire pregiudizi e paure nei confronti di quanto si considera il o la diversa, infine per favorire l'apertura verso ciò che canonicamente viene definito l'"altro", e in quanto tale 'estraneo', ed infine per costruire empatia e comprensione verso fenomeni complessi della contemporaneità non più eludibili.

Un altro obiettivo dell'Archivio è quello di costituire un punto di riferimento per gli studi di genere e sulle migrazioni, nella duplice prospettiva dell'immigrazione e dell'emigrazione.

La collana «Diaspore. Quaderni di ricerca», pubblicazione collegata al suddetto centro di ricerca, da anni - questo, infatti, sarà il numero 17 - condensa i risultati della sua attività con la diffusione di volumi relativi ai risultati della ricerca in atto.

Il fenomeno migratorio, purtroppo, ancora molto attuale, a tutt'oggi vede da un lato l'esperienza di milioni di persone che dall'Africa e dal Vicino e dall'Estremo Oriente si spostano con difficoltà in Europa; dall'altro si assiste a un continuo flusso di popolazioni che dal Sud viaggiano, spesso anche a piedi, al Nord America. Le Americhe sono sempre state, infatti, meta ambita di conquistatori, di viaggiatori e di immigranti, questi ultimi accorsi numerosi, soprattutto a partire dall'Ottocento. In questa occasione, oltre agli aspetti politici ed economici, l'indagine proposta tratta l'effetto che la presenza dei soggetti diasporici produce negli spazi di arrivo e l'impatto sulla lingua e sulla cultura di origine e di destino. La domanda alla quale si intende rispondere si relaziona con la collocazione dell'opera degli esuli, del rapporto che essi stabiliscono con i sistemi culturali di origine e di arrivo, del collegamento che si instaura fra questi due universi. In aggiunta, la scelta geografica del Mediterraneo come zona principale di partenza e l'America Latina come luogo di destino contribuisce a complicare da un lato, e a facilitare dall'altro, l'inserimento dei migranti in una nuova cultura che, solo in alcuni casi, presenta una vicinanza con la cultura di origine.

La preziosa valenza data dalla diversità è ancor più importante all'interno di un processo di globalizzazione che spesso tende ad assimilare le difformità e a confondere, ad omologare la portata semantico-ideologica e sociale degli inevitabili conflitti derivanti dalla differenza.

In questo volume si è voluto porre l'accento sulle molteplici relazioni che negli ultimi due secoli sono intercorse fra Italia, Spagna e Francia, da un lato, e le Americhe, soprattutto quella di lingua spagnola, dall'altro. Fenomeno variegato dove le implicazioni politiche, sociali, economiche sono già state studiate in più occasioni. Ritengo che la valenza culturale nelle sue plurime espressioni, in questo caso soprattutto letteraria ed artistica, sia ancora un aspetto molto vitale che può offrire uno spazio di riflessione peculiare nel quale poter osservare la sopravvivenza, la conservazione e l'evoluzione della cultura di partenza, oltre ai territori interstiziali e i fenomeni di ibridismo creati dal contatto tra culture diverse.

Si tratta di un laboratorio estremamente interessante la cui produzione culturale, letteraria e artistica, generata in determinati contesti, non è ancora conclusa ed è la testimonianza di identità culturalmente composite, con basi eterogenee, che rivelano la vitalità di culture in movimento.

La necessità di approfondire tali tematiche, più che mai evidente in questi ultimi anni, soprattutto in Europa, rende urgente lo studio della dimensione diasporica dell'essere umano, nelle sue diverse forme.

In questo momento in cui si va verso una maggiore consapevolezza della necessità di ripensare la realtà in cui viviamo, oggi che l'attualità ci induce a una riflessione obbligatoria sui nostri paradigmi

e sui nostri modelli, spesso solo apparentemente includenti ed inclusivi, ritengo che il lavoro di noi ricercatori non possa esimersi dal recuperare, dal dar voce all'identità e alla memoria di esseri dimenticati e fuori dal canone, perché solo attraverso queste preziose eredità silenziose si può fornire una lettura esaustiva al nostro presente.

Introducción

Trastorno, mitificación y querencia, o actitudes y reacciones de la transculturación europea en América

Marcela Croce

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Una definición auspiciosa de la metáfora le atribuye la capacidad de 'correlacionar lejanías'. La diáspora se inscribe en una serie semántica en la que esa propiedad verbal acarrea desplazamientos espaciales, desarraigo afectivo e incertidumbre cultural, pero también expectativas de inclusión con modulaciones que transitan del retiro parcial al aquerenciamiento definitivo. Buena parte de tales alternativas conforma el recorrido de este volumen que indaga los modos de inscripción latinoamericana de sujetos diaspóricos que salieron del Mediterráneo hacia América Latina, en cuyos trayectos el carácter expulsivo de términos como 'exilio', 'destierro' o 'expatriación' resulta atenuado en la condición de tránsito que insiste en 'transtierro' (como estableció José Gaos) y mitigado en la voluntad de instalación que proclama el 'contierro' (en el afán de Juan Ramón Jiménez), para recalar en la síntesis de la 'transculturación', cuya soldadura eficaz preserva a sus componentes de cualquier atisbo de desmembramiento. Frente a la heterogeneidad radical de toda cultura, la 'transculturación' enarbola la unidad deseada y la postula como principio y desiderátum del cruce: el *symbolon* restituido y afirmado ante el *diábolos* de la dispersión.

Así lo entendió ese filólogo brillante que fue Erich Auerbach cuando la violencia persecutoria del nazismo lo arrojó a Turquía, y esa es la razón por la que el texto de Diego Bentivegna encabeza el conjunto de cuatro secciones y una coda. La sección inicial, «Italianos en la Argentina: la lengua en tránsito», inicia con «Benvenuto Terracini en la Argentina: del ‘efecto Auerbach’ al ‘efecto Alonso’» y presupone el impacto simbólico de Auerbach en América Latina. Su libro mayor, *Mimesis* (1942), fue traducido por el ‘transterrado’ español Eugenio Ímaz desde su radicación en México; medio siglo más tarde, al ser consultado sobre quién quisiera ser si volviera a nacer, el crítico brasileño Antonio Candido escogió el nombre del erudito alemán. Tan feliz conjunción de la cultura europea y latinoamericana acaso pueda entenderse como versión local de la coordinación magnífica entre la cultura occidental y la cristiana que Auerbach reconstruye –y la palabra es rigurosamente exacta, habida cuenta del arrasamiento material y simbólico esparcido por el Nacionalsocialismo– en el primer capítulo de su compendio magistral, «La cicatriz de Ulises».

Auerbach y Terracini tienen en común no solamente la situación de filólogos de origen judío en el destierro –uno en Estambul, próximo a la Esmirna homérica; el otro en Tucumán, antiguo foco mediterráneo de la colonia rioplatense– sino también la preocupación impresa en uno de los títulos del italiano: *Conflictos de lenguas y de cultura*. Terracini, oriundo de Turín –donde coincidió con Antonio Gramsci, quien no solamente estudió en la universidad local sino que promovió en esa ciudad los consejos de fábricas–, se instaló en la Universidad de Tucumán cuando se aplicaron en Italia las leyes raciales y retornó al Piamonte tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. Aunque el ambiente de una ciudad del interior pudo haberlo desalentado, la Universidad de Tucumán tenía en su plantel a otros emigrados turineses, los filósofos Rodolfo Mondolfo y Renato Treves, y su articulador era un intelectual de familia ítalo-argentina que convirtió la institución en centro de atracción para los exiliados: Risieri Frondizi.¹

En ese ámbito, Terracini realizó una amplia labor docente que incluyó una gramática del italiano escrita en español para uso de alumnos argentinos, continuó sus investigaciones sobre el lenguaje iniciadas en Turín con las lecturas de Wilhelm von Humboldt, Giambattista Vico, Benedetto Croce y Giovanni Gentile y mantuvo correspondencia con filólogos locales como Raimundo Lida y Ana María Barrenechea. A ambos los había conocido en el Instituto de Filología Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, cuyo director entre 1928 y 1946 fue el *conterrado* Amado Alonso, pri-

1 Frondizi incluso había intentado contratar a Gaos para el departamento que conducía, pero la iniciativa del argentino finalmente no prosperó (cf. Lira 2021).

mer traductor de Saussure al español y director de una colección de estudios estilísticos en la editorial porteña Losada (propiedad de su compatriota Gonzalo Losada), en la que Terracini reconocía sus propios intereses. Solamente –señala Bentivegna– le faltó al turinés coincidir con su colega dominicano Pedro Henríquez Ureña, quien falleció en Buenos Aires tras veinte años de residencia argentina casi en el mismo momento en que Terracini regresaba a Italia.

Henríquez Ureña representa otra diáspora, la intraamericana. Del mismo modo que a Terracini en Tucumán y al catalán Joan Corominas en la Universidad de Cuyo en Mendoza, a Henríquez Ureña la condición de extranjero le reservó un espacio periférico en el Colegio de la Universidad Nacional de La Plata –antiguo núcleo reformista con el que se había vinculado en 1922, cuando arribó al país en una gira oficial con el secretario de Educación mexicano, José Vasconcelos–, pero a la vez su formación sobresaliente le permitió participar en el Instituto de Filología Hispánica y contribuir a la fundación del Instituto de Literatura Hispanoamericana en la UBA. Como latinoamericano, padeció ya desde su prolongada estadía en México a comienzos del siglo XX la precariedad de los repositorios y bibliotecas, sometidos al desinterés, las pérdidas y los horarios insólitos (Martínez 2004, 132-41, cartas 22 y 23 de Pedro Henríquez Ureña a Alfonso Reyes). La evocación de su figura opera como enlace perfecto (pero no único) entre el artículo de Bentivegna y el de Leonor Acuña, «Del indoeuropeo al mocoví: Salvador Bucca en el Instituto de Lingüística de Filosofía y Letras», cuya reconstrucción documental y emotiva exhibe las limitaciones de los archivos vernáculos. Aunque la autora lamenta la escasez de materiales, la cita del legajo de Bucca y de fragmentos de su correspondencia pone a disposición elementos desconocidos o de circulación sumamente restringida.

Bucca, de origen siciliano, fue discípulo de Terracini y escribió en 1969 la necrológica del maestro. También pasó por las universidades de Tucumán y Cuyo para asentarse finalmente en Buenos Aires, desde donde se relacionó con el español Clemente Hernando Balmori y con Isaías Lerner (ambos de la Universidad de La Plata) a fin de cumplir los viajes requeridos por el trabajo de campo en lingüística aborigen. De manera semejante a la de Terracini, en Bucca el tránsito espacial implicó un desplazamiento del objeto de estudio, por lo que las indagaciones sobre el indoeuropeo que continuaron ocupándolo en la década de 1950 quedaron opacadas por los estudios de lenguas indígenas que, si bien tuvieron un impacto notorio en la formación de un conjunto de lingüistas, no redundaron en publicaciones correlativas. Acaso, siguiendo la hipótesis derivada de Auerbach, convenga buscar la causa en la dificultad de sistematización de estas lenguas para alguien procedente de la Magna Grecia que se había formado en las investigaciones de laboratorio, antes que de campo, en que se asentaba el indoeuropeo.

Precisamente la ausencia casi total de producciones escritas al cabo de un trabajo sostenido exige la restitución que encara Acuña, quien subraya dos puntos sobresalientes en la trayectoria de Bucca –que culmina en la dirección de la Sección de Lenguas Indígenas del Instituto de Lingüística porteño–: por un lado, la resistencia al Instituto Lingüístico de Verano que representaba un hito más en la historia de vituperio y atropello hacia las poblaciones autóctonas (en contrapartida, el texto muestra la voluntad política de reparación histórica en el momento de creación de la provincia de Chaco y en el articulado de la Constitución provincial de Formosa); por otro lado, la inestabilidad de los equipos de trabajo, consecuente con la desatención sobre los archivos y las actitudes insolidarias de algunos sectores de las instituciones argentinas.

En la tradición lingüístico-filológica de estos artículos, el trabajo de Camilla Spaliviero, «Mariangela Sedda e l'Argentina: lo spagnolo imparato e l'italiano insegnato», se entrega al discurso femenino sobre la emigración a partir de dos novelas de la escritora sarda, *Oltremare* y *Vincendo l'ombra*. Las cartas que la protagonista Grazia, emigrada a la Argentina, escribe a su hermana menor Antonia entre 1913 y 1943 son, al tiempo que el soporte de la novela epistolar, una representación histórica que se corresponde con la caracterización lingüística en que campea una mixtura entre el italiano y el español rioplatense. En la interlengua que emplean los relatos, Spaliviero se detiene en numerosos ejemplos de formación de palabras, por similitud o por errores de transcripción, y en otras particularidades gramaticales que atañen a la doble inscripción de la investigadora en las áreas de lengua y literatura que los filólogos lograban combinar con una destreza que hoy se ha perdido, avasallada por el ansia malsana de la hiperespecialización.

«Questa lingua è come una parente che non hai confidenza ma si vede che ci somiglia»: la frase que destaca Spaliviero sintetiza a la vez los cruces de italiano y español y el divorcio académico entre las disciplinas de la lingüística y la literatura. En la mezcla irreverente, resultado menos de una vocación desafiante que de un tanteo inseguro, es evidente el sobrevuelo de una categoría que se instala ya en el título del artículo de Adriana Crolla, la de *pasticcio*. En «*Pasticcio* y piemontesidad en la Pampa Gringa», *pasticcio* y macarrónico –ambos de raíz culinaria y significado negativo–,² «parenti con somiglianza», se asocian al *minestrone* y tributan al *embroglio* para reclamar la enseñanza del italiano en la Argentina.

La intervención de Crolla abunda en datos sobre la llegada de los piemonteses a la provincia de Santa Fe, sus formas de sociabilidad,

2 El monje Teófilo describía así la literatura macarrónica en 1521: «Este arte poético es llamado macarrónico porque deriva de los *macaroni*, que son un cocido de harina, queso y manteca, graso, rudo y rústico, de modo que las obras macarrónicas deben contener sólo groserías, rudezas y palabrotas...» (cit. en Burucúa 2017, 197).

sus creaciones y sus modos de difusión. Apuntalado simultáneamente por fuentes históricas y por testimonios de descendientes de piemonteses afincados en el litoral, el artículo subraya el carácter arcaico del *piamontèis merican*, fijado en la sincronía del momento de traslado de los emigrantes a la Argentina, más apto por tanto para el uso estético en el teatro y la radio que para la comunicación eficaz con quienes manejan el dialecto en el norte de Italia.

Un segundo aspecto de la diáspora del Mediterráneo en tierras americanas corresponde a los españoles en México. En esta sección se reúnen las investigaciones de Héctor Perea, Victoria Giraudo y Carmen Domínguez Gutiérrez que estudian tres ejemplos de trans-tierra. En «'... Después del vendaval español': Luis Abad Carretero (de Orán a México)», Perea se detiene en la experiencia de los expatriados españoles que fueron a parar a «campos» del Magreb, los que se catalogan en campos de acogida, de trabajos forzados y disciplinarios. Abad Carretero parte de España en un buque que lo lleva a Orán, ciudad de prosapia literaria e intelectual indeclinable: hacia allí, como recuerda Perea, intenta fugarse Cervantes desde su prisión en Argel -y conviene recordar que también Cervantes alucinó un destino americano que finalmente se frustró-; allí transcurrirá la novela *La peste* (1947) de Albert Camus. Desde la ferocidad de ese destierro pasa a París y finalmente a México, donde se reencuentra con su antiguo maestro de la Universidad Central de Madrid, José Gaos.

México es para Abad el lugar de profesionalización en la filosofía, lo que lo habilita a participar del grupo *Hiperión* encabezado por Leopoldo Zea y a publicar un conjunto de libros en los que desarrolla la «filosofía del instante». La concepción del instante condensa un proceso y una vida al hacer de la momentaneidad una pura sínecdoque de la existencia, circunstancia que Perea identifica con la atención a lo fugaz en el arte. En este aspecto, Abad -que se había iniciado en el dibujo durante la experiencia norafricana- se pronuncia contra la fotografía y coincide con el desdén orteguiano hacia la vanguardia (principalmente la surrealista), a la que arrinconan en el orden de la «deshumanización». El intelectual almeriense logra unificar en México la filosofía y el arte, y queda asociado a la serie local que traza Perea entre Abad y aquellos intelectuales que recuperan el símbolo prehispánico de la pirámide en tanto emblema cultural e ideológico, como Samuel Ramos y Octavio Paz.

Otra mirada en torno al surrealismo sobreviene en «Remedios Varo: exiliada de España, aquerenciada en México». Varo llega a México casada con Benjamin Péret³ y allí renuncia a la pareja con el escri-

3 El poeta surrealista había conocido América previamente, cuando se casó con la cantante Elsie Houston y se instaló en Brasil entre 1929 y 1931, momento en que fue expulsado por su militancia política.

tor francés y dispone una vida social que la acerca simultáneamente a Leonora Carrington –en términos de elecciones pictóricas y creativas que Giraudo recompone– y a Kati Horna. Una familia electiva surge de esas relaciones que, no exentas de contrastes, se mantienen en una afectividad equivalente a la del hogar que han perdido la española, la inglesa y la húngara. En lugar de la cofradía surrealista cerradamente masculina, el círculo amistoso que traman las artistas fomenta el desarrollo de personajes femeninos en las pinturas y reubica en un lugar protagónico a las mujeres en el retrato grupal que compone Gunther Gerzso, «Los días de la calle Gabino Barrera».

Había, ciertamente, un contexto de mujeres notables en el México de mediados del siglo, acogedor con los emigrados españoles merced a la política solidaria del presidente Lázaro Cárdenas y a las redes intelectuales que desde la década de 1920 quedaron establecidas entre latinoamericanos y europeos (Wechsler 2006). Algunas figuras destacadas de ese ambiente protofeminista son Antonieta Rivas Mercado, Elena Garro, Rosario Castellanos y la chilena Gabriela Mistral, enrolada en las brigadas alfabetizadoras postrevolucionarias. Varo halló entonces un espacio de afinidad que le permitió mitigar las experiencias traumáticas y derivarlas a la representación gráfica, ya en la mujer que sale del analista y arroja a la basura la cabeza de una figura masculina madura, ya en las calles medievales de una ciudad española detenida en el tiempo, ya en la preferencia por pintar medios de transporte de distinta envergadura –del carricoche a la nave fantástica– como instrumentos para el desplazamiento y resabios de la errancia.

Un modo diverso de volver presente el terruño en México es el que despliega Domínguez Gutiérrez en «El ballet *Don Lindo de Almería*: un Lohengrín andaluz surca los cielos mexicanos». La obra compone una «estampa andaluza» escenificada con elementos gigantescos, con remotas alusiones a los Ballets Rusos de Diaghilev en los que colaboraban Manuel de Falla y Pablo Picasso. De hecho, los decorados y figurines que Picasso y Joan Miró habían diseñado para el «ballet-mojiganga» de Bergamín y Halffter quedaron frustrados por el exilio del escritor y el músico, quienes aceptaron la escenografía provista por Antonio Ruiz «El Corcito» con el propósito de «dignificar el arte español sin traicionar su esencia».

No obstante, el «Lohengrín celeste y andaluz» que anida tras las profusiones localistas arrastra una evidente referencia wagneriana que, en vez de pronunciarse por las estridencias orquestales, opta por la parodia de la tipificación y por eludir la obra de tesis, acaso para preservarse de críticas feroces como la que Borges le había deparado a Federico García Lorca al acusarlo de «andaluz profesional». Más cerca de los cuadros de Goya que de las creaciones lorquianas, Bergamín y Halffter produjeron una obra para recordar y mantener la cultura propia antes que para volverla exótica y trafi-

carla en el mercado de bienes simbólicos. En función de semejantes decisiones, Domínguez subraya precisamente que el de Halffter fue un «contraexilio», un avatar de la errabundia próximo a las evocaciones de Claudio Guillén, una variante del ominoso «fuera de lugar» en que se enfrasca Edward Said.

Un tercer momento de esta revisión del transtierro se aparta de las direcciones específicas que tomaron los recorridos para promover diferentes modos de reunión. Eduardo Ramos Izquierdo ensaya una fenomenología de los intelectuales diaspóricos mediante juegos literarios que truecan el *pasticcio* en *pastiche* en la sucesión de *Pastiches et mélanges* de Marcel Proust. El lector es convidado a un juego adivinatorio en el que confluyen Gabriel García Márquez y José Gaos, Julio Cortázar y Héctor Bianciotti, sin reducirse a parejas cuyos itinerarios resultan invertidos o concurrentes, sino en pos de una alternancia en la cual las confesiones relativas a la salida del lugar natal no se manifiestan ya en inseguridad lingüística sino en decisiones estilísticas. «De las formas posibles del exilio: simpatías y diferencias culturales», detrás del título de remembranzas martinestradianas, afirma un ejercicio literario original en medio de un volumen en que predominan las prácticas investigativas y críticas.

«*Abbandonare la patria, l'are dei nostri Dei*». Opera e fuggitivi risorgimentali in Argentina», de Aníbal Cetrangolo, se ocupa de las bandas musicales. En su forma italiana estos conjuntos fueron vehículo de difusión de géneros dramáticos; su traslado a América, a partir del Risorgimento en la península, los convirtió en el sector musical de corporaciones militares. Cetrangolo estudia el fenómeno a través de los casos de dos compositores: el de Tomasso Mazzani, quien arriba a la Argentina tras haberse enfrentado a los austríacos en defensa de su Firenze natal, y el de Giuseppe Giribone, cuya actuación militar se desarrolló en la Argentina -luego de unirse a Garibaldi en Uruguay- hasta morir en la Guerra del Paraguay. Giribone, reconocido con una calle en el barrio porteño de Chacarita, escribió la marcha militar «El Tala» (según la leyenda, sobre el parche de un tambor, durante la batalla homónima) y dirigió la Legión Militar, fanfarria que incluía en su repertorio óperas mayoritariamente italianas, aunque también francesas y alemanas.

Tanto el texto de Cetrangolo como «Creación de un relato sobre las artes italianas en la Argentina de entresiglos», de José Ignacio Weber, aluden a la extensión del concepto de 'patria', arrancándolo de las ínfulas nacionalistas para devolverlo a su inscripción popular. En el mismo punto en que finaliza «*Abbandonare la patria...*», con la referencia al 20 de Septiembre, se inicia el artículo de Weber con una cita del libro conmemorativo *Los italianos en la Argentina* de Roberto J. Payró. La migración intelectual desde Italia representa, según el autor, la oportunidad de «modernización» de la cultura argentina, algo que lo lleva a abundar en un punto que ya el modernismo latinoam-

americano había elevado a catecismo: la *scapigliatura* o rebeldía ante la cultura burguesa. El influjo italiano en la cultura musical porteña no solamente promueve la renovación estética (y la formación de un auditorio) sino que favorece el pionerismo en un campo en el que todo está pendiente de concreción, al tiempo que le otorga «dirección progresiva» al desarrollo local. No obstante, Weber se muestra cauto en relación con semejante multiplicidad de logros y advierte que los relatos fundacionales –entre los que escoge el de Zuccarini y el de Di Napoli-Vita– son, ante todo, ficciones voluntaristas.

La parte final del libro, «Estrategias visuales en itinerarios transatlánticos», recompone aspectos interdisciplinarios de la práctica de los sujetos diaspóricos. Enric Bou elabora un *puzzle* de las vidas de dos artistas españoles, interrogadas a partir de un libro de conversaciones entre ambos. «Explicar lo desconocido». De Luis Buñuel a Max Aub: películas, novelas y (auto)biografías se postula como «texto montaje», un género de soberbia plasticidad y precisión para abordar a un cineasta y a un escritor múltiple que colaboró con André Malraux en la cinta *L'Espoir/Sierra de Teruel*. La historia del exilio de Aub, también recogida por Perea cuando revisa el *Diario de Djelfa* para comparar tal experiencia con los padecimientos de Abad Carretero, es repasada brevemente por Bou hasta llegar al destino mexicano en que coincide con Buñuel. Uno y otro son representantes de esa *España peregrina* que Bergamín procuraba reunificar en la revista de los ‘trans-terrados’. Pero si en Buñuel la tierra natal que había representado con prurito documental antes de la Guerra Civil en *Las Hurdes* resulta desdibujada frente al creciente interés por México –del que da cuenta de modo privilegiado el filme *Los olvidados*–, en Aub la presencia de España reclama ciertas estrategias como la del diario *La gallina ciega*, escrito a partir del efímero regreso en 1969, y el empleo de la «máscara» en la *Antología traducida* a la que adosa una autobiografía ficcional.

La restitución de un origen propiamente gallego más que genéricamente español ocupa a Silvia Dolinko en «Luis Seoane, imágenes transatlánticas entre papeles y paredes». La figura múltiple de ilustrador (de portadas e interiores de libros), pintor, grabador, dramaturgo y editor (creó las revistas *De mar a mar*, *Correo Literario* y *Cabalgata*; las editoriales Nova y Botella al Mar; varias colecciones, habitualmente con nombres gallegos como «Hórreo» y «Dorna») y la circunstancia de nacer en Buenos Aires, ser criado en Galicia y volver a la Argentina al iniciarse la Guerra Civil Española hacen de Seoane un sujeto diaspórico que exige ser revisado desde diversos enfoques. Dolinko escoge las relaciones entre poesía y gráfica que el artista despliega al ilustrar los libros de Rafael Alberti, Lorenzo Varela y Rafael Dieste, y la obra mural en la que es posible asistir a las vicisitudes de la producción pública a través de dos circuitos urbanos: el del centro porteño –el mural en el Teatro San Martín, las obras en la calle Esmeralda y en la avenida Corrientes– y el del barrio de Belgrano.

Hay otra serie que da cuenta de la inclinación popular y denunciasta de este intelectual que asumió también cargos representativos en el Centro Gallego e intervino en numerosas actividades comunitarias. Los dibujos antifranquistas a los que se añaden los «Tricornios» característicos de la Guardia Civil en las *Trece estampas de la traición*, los gauchos que acompañan los ‘refranes criollos’, los pescadores y las marisqueras galaicas, las heroínas históricas argentinas como Martina Céspedes y las figuras del *Circo criollo* evidencian el mismo vaivén de la vida de Seoane, siempre tironeado entre Galicia y Argentina.

En diferentes coordenadas, el cruce entre Venecia y Buenos Aires –que replica las conversaciones que condujeron a la organización y la concreción de las jornadas *Diaspore*– regresa en el texto «La herencia de Hugo Pratt en la novela gráfica argentina», de Alice Favaro. De la estación Santa Lucia al puerto metropolitano, el dibujante Hugo Pratt delinea un recorrido reiterado en los migrantes, pero con el empeño adicional de mitificar el tránsito. «Emigrado de la historieta», aclara Favaro para subrayar la manipulación a la que Pratt sometió sus textos sobre la salida de Italia, en los que domina el impulso de aventura que lo llevó a desempeñarse como dibujante de la Editorial Abril.

Buenos Aires es una ciudad pródiga en historietas. Hubo y hay editoriales dedicadas exclusiva o mayoritariamente al género (Columba, De la Flor, De la Urraca); existen personajes de cómics que revisten trascendencia internacional (Mafalda); algunos historietistas cultivaron incluso la parodia de ciertos géneros a partir de las tiras (Roberto Fontanarrosa lo hizo con la gauchesca en *Inodoro Pereyra* y con cierta vertiente del policial negro en *Boogie el aceitoso*). En ámbito tan propicio, el aventurero Pratt estaba casi predestinado a colaborar con la revista *Salgari*, que mutó en *Cinemisterio* sin declinar las adaptaciones de textos. El nombre del dibujante de *Corto Maltés* se adjuntó a otros apellidos italianos como Faustinelli, Battaglia y Ongaro, pero también se asoció al de Héctor Germán Oesterheld en *Ti conderoga*, *Sgt. Kirk* y *Ernie Pike*.

La inclinación a la mitología que Favaro reconoce en Pratt acaso sea uno de los motivos que lo incitaron a adaptar a Borges a la historieta. Su versión del cuento «Tema del traidor y del héroe», profusa en referencias católicas e íconos celtas, fue incluida en la sección «La Argentina en pedazos» de la revista *Fierro* y recopilada por Ricardo Piglia en el libro que reúne las visitaciones que el cómic hizo a la literatura vernácula. Si el dibujante reconocía en Borges la maestría para «contar mentiras como si fueran verdades», es legítimo especular que asimismo se fascinó con su capacidad de mitologizar la ciudad de Buenos Aires (Sarlo 1988; 1995).

El artículo de Silvia Lunardi recapitula los albures del balanceo espacial y cultural para seguir en «Otras migraciones: el caso de Valeria

Luiselli» la deriva de la escritora mexicana con apellido y pasaporte italiano, residencia veneciana, educación sudafricana e india y formación superior norteamericana. Luiselli encarna el cosmopolitismo en su versión más alentadora, la del traspaso de fronteras inicialmente con la naturalidad que garantiza la infancia y luego con el desenfado de quien no sufre la extranjería en ninguna parte. Resulta coherente que una colección de textos que comenzó bajo la insignia de Auerbach finalice con la cita de George Steiner que Lunardi convoca para conjurar el desarraigo desde la elección de una lengua. Las inseguridades, los deslices, los cambios de objeto, las insuficiencias expresivas que representaban en otros autores revisados en este libro, si no tormentos al menos tropiezos que urgía resolver, en la amplitud del desplazamiento de Luiselli se vuelven episodios de una intensa *road movie* que la llevará a escoger tal género para su obra más reciente, *Desierto sonoro*, escrita en inglés en 2019 y poco después traducida al español.

En el orden de la intraducibilidad de los ingredientes autóctonos y en un plano mitológico extendido, abarrotado de presupuestos y saberes pretendidamente ancestrales, de una lengua incierta en su expresión pero firme en su sensibilidad, de una combinatoria culinaria que apunta a la conmoción de los sentidos, corresponde ubicar el testimonio final de este volumen, recogido por Adriana Mancini. ¿Qué mejor modo de cerrar un libro que es resultado de una reunión académica, pero también de un encuentro de amigos que han decidido mantener una conversación transcultural, que un *simposio/banquete de comida italiana* –«mediterránea», según la suficiencia de la cocina local– en la Argentina?

Bibliografía

- Burucúa, J.E. (2017). *Excesos lectores, ascetismos iconográficos*. Buenos Aires: Ampersand.
- Lira, A. (2021). «José Gaos en la cultura hispanoamericana». Croce, M. (ed.), *El exilio español y sus consecuencias latinoamericanas*. Buenos Aires: Teseo/ INDEAL-Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 75-114.
- Martínez, J.L. (ed.) (2004). *Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia 1907-1914*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sarlo, B. (1988). *Buenos Aires 1920 y 1930. Una modernidad periférica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sarlo, B. (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
- Wechsler, D. (2006). «Melancolía, presagio y perplejidad. Los años 30, entre los realismos y lo surreal». *Territorios de diálogo. España-México-Argentina (1930-1945)*. Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo, 17-33.

Primera parte.
Italianos en la Argentina:
la lengua en tránsito

Benvenuto Terracini en la Argentina: del 'efecto Auerbach' al 'efecto Alonso'

Diego Bentivegna

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas;
Universidad de Buenos Aires; Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina

Abstract In this essay, we go through some aspects of the Argentine production made by Italian linguist, philologist and critic Benvenuto Terracini. As a consequence of the so-called 'racial laws' of anti-Semitic content enacted in Italy in 1938, Terracini, one of the main figures in the studies on languages in twentieth century Italy, moved to Argentina and worked during the 1940s at the University of Tucumán as professor of Linguistics. Our main focus is the conceptual and methodological 'turn' that occurred in the Tucumán years of Terracini's production, a turn that is materialised with the emphasis on the question of subjectivity and style. We relate this conceptual turn of Terracini with some lines of work, which were at that time powerful in philological studies in Argentina, especially the impulse of stylistic studies undertaken by the Spaniard Amado Alonso during his time as director of the Institute of Philology of the University of Buenos Aires, whose last stage coincides with Terracini's exile from Tucumán. Also taken into consideration are the glotopolitical implications of the Argentine production of the Italian linguist starting, fundamentally, from the concept of 'linguistic freedom'.

Keywords Stylistics. Exile. Subjectivity. Linguistic freedom.

Índice 1 En la provincia argentina. – 2 «América me ha enseñado esto y aquello». – 3 Subjetividad, forma interior, actividad. – 4 Efectos glotopolíticos.

1 En la provincia argentina

Parto de un texto puntual: «El concepto de libertad lingüística», versión en forma de artículo de una conferencia que Benvenuto Terracini pronunció en Buenos Aires en el Colegio Libre de Estudios Superiores en 1949, tal como fue publicado ese mismo año en *Cursos y Conferencias*, la revista de la institución.¹

Hacia 1949 Terracini, uno de los más importantes lingüistas italianos del siglo XX, ya hacía un tiempo que había dejado de residir en nuestro país. Terminada la guerra con la derrota del fascismo, había vuelto a comienzos de 1947 a Italia, donde asumió la cátedra de Lingüística en la Universidad de Turín, su ciudad natal. Para entonces, había pasado cuatro años en la Argentina, más concretamente en San Miguel de Tucumán, «una modesta ciudad de la provincia argentina, a veinticuatro horas de tren de Buenos Aires» (Treves 1989, 181)² en cuya universidad se hizo cargo de la cátedra de Lingüística.

Terracini llegó a la Argentina en julio de 1941, en plena guerra europea, cuando Mussolini había decidido que Italia entrara al conflicto mundial al lado de la Alemania de Hitler. Había salido de su país en circunstancias dificultosas en junio de ese año, junto con hija Eva, en un viaje a través de Francia para llegar a la neutral España. Era un momento en que la Universidad de Tucumán, del mismo modo que otras jóvenes instituciones de educación superior del interior del país, asumía una política de hospitalidad hacia estudiosos europeos que se habían visto obligados a abandonar sus espacios laborales y familiares en sus países de origen. En el caso de Terracini –y también en el de otros intelectuales y profesores italianos de origen judío que en esos años llegan a la Argentina–³ la experiencia del exilio argentino fue consecuencia de las políticas racistas aplicadas en los años anteriores por los regímenes de orientación fascista. En Italia, esas políticas se plasmaron fundamentalmente en la legis-

1 Activo desde 1930 y ligado a nombres como el del crítico Roberto Giusti, el historiador José Luis Romero, el crítico de arte Jorge Romero Brest o el filósofo Alejandro Korn, el Colegio funcionaba en esos años como una suerte de universidad alternativa y ofrecía un marco institucional autónomo con respecto al Estado en el que operaban muchos intelectuales y científicos que, por diferentes razones, pero sobre todo por motivos políticos durante el primer peronismo, habían quedado fuera de la institución universitaria (cf. Neiburg 1998; Buchbinder 2005). Tulio Halperín Donghi –que se alojó en la casa de Terracini durante su viaje de estudios a Turín en 1950– recuerda en su autobiografía un dato que no es menor: en los años cuarenta las sesiones del Colegio tenían lugar en la sede de Unione e Benevolenza, una de las más antiguas instituciones de la comunidad italiana de la Argentina (Halperín Donghi 2008, 112).

2 Las traducciones del italiano al castellano son del Autor.

3 Sobre la emigración judía italiana en la Argentina, pude consultarse en castellano el libro clásico de Vera Jarach y Eleonora Smolensky, reeditado recientemente por Edvim (2019).

lación implementada por el régimen de Mussolini en 1938, a imitación de las disposiciones de la Alemania nazi en 1935 que dejaron fuera del sistema universitario a Terracini, por entonces profesor en la Universidad de Milán.⁴

Además de sus clases de Lingüística, Terracini se dedica en la Argentina a actividades intelectuales de diferente tipo. Es algo que queda plasmado por ejemplo en las numerosas cartas con corresponsales residentes en la Argentina (argentinos o no) que se conservan en Pavía: Amado Alonso, Raimundo Lida, Ana María Barrenechea, Enrique Anderson Imbert, Gregorio Halperín, sus compañeros de destierro Rodolfo Mondolfo, Renato Treves, Giovanni Turín. En la Argentina, Terracini da forma a la publicación de tres volúmenes, que constituyen algo tal como una bisagra en su actividad intelectual. Dos de ellos son publicados por la propia Universidad de Tucumán: *¿Qué es la lingüística?*, de 1942, y *Perfiles de lingüistas*, de 1946. El tercero lo publica la editorial Imán en Buenos Aires en 1951 cuando, como dijimos, Terracini está ya radicado de nuevo en su país: *Conflictos de lenguas y de cultura*.

También colabora en publicaciones académicas. Sobre todo, en la *Revista de Filología Hispánica* que dirigía Amado Alonso en el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires. Lo hace asimismo en revistas culturales y comunitarias. En una de ellas, *Ínsula*, dirigida por Renata Donghi de Halperín, Terracini difunde la primera versión de uno de sus principales aportes al campo de la crítica y, sin duda, su mayor ensayo sobre cuestiones literarias contemporáneas, dedicado a los relatos de Luigi Pirandello. Publica, también, en *Cursos y Conferencias* («El concepto de libertad lingüística», sobre Leopardi filólogo) y en revistas de la comunidad judía, como *Judaica* de Buenos Aires y *Amanecer* de Montevideo, donde da a conocer la traducción de un relato del poeta alemán Heinrich Heine. Además, en el seno de la Universidad de Tucumán, Terracini impulsa la publicación de una colección del Seminario de Letras dedicada a difundir los trabajos de jóvenes investigadores formados en el ámbito de los estudios lingüísticos y filológicos. Los dos títulos que se integran en ese conjunto, de María Delia Paladini y de María Jesús Delgado,⁵ se dedican, ambos, a cuestiones que para la época son novedosas en el panorama argentino: pensar la construcción histórica de la enseñanza de la lengua en

⁴ Son políticas, recordemos, que cuando el filólogo italiano se instala en la Argentina estaban adquiriendo dimensiones dramáticas: se calcula que fueron unos siete mil seiscientos los judíos italianos (incluyendo los territorios controlados por Italia en los Balcanes y el Egeo) asesinados en los campos de exterminio. Cf. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/italy>.

⁵ María Teresa Paladini, *Fundamentos para la Enseñanza de la Lengua en la Escuela Secundaria*; María Jesús Delgado, *La Enseñanza del Castellano en los Colegios Nacionales de la Argentina*, ambos publicados por la Universidad de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Seminario de Letras, 1947.

la escuela primaria y en la escuela secundaria de la República, con sus implicancias pedagógicas y, en un sentido más amplio, culturales.

Asimismo, hay proyectos argentinos que no llegarán a consumarse entre los papeles de Terracini que se custodian en el Archivo de Pavía: se conservan apuntes sobre una gramática del italiano en castellano destinada a estudiantes argentinos, en la que el lingüista estaba también trabajando en Tucumán y que no llegó a terminar. Aun después de su regreso a Italia, las relaciones con la Argentina seguirán siendo fluidas. Terracini pasará largos períodos en la casa de su hija en la localidad de Victoria, en San Fernando. Para nosotros es significativo que el prólogo su último libro, *Analisi stilistica* (1966), esté datado en Buenos Aires «4 novembre 1965».

«El concepto de libertad lingüística» puede ser leído como un texto que plasma una serie de pasajes en las concepciones de lenguaje de Terracini que, por la importancia de su figura, dejarán una huella importante en los estudios lingüísticos en el ámbito italiano. Por un lado, esos pasajes afectan la cuestión de las lenguas de saber filológico y lingüístico: el texto se mueve entre el castellano, la lengua de 'hospitalidad' durante el destierro de Terracini y en la que la conferencia fue dicha y luego publicada como artículo, y el italiano, la lengua 'natal', en la que será retomado, ampliado y refundido pocos años más tarde. Ello se liga con otro pasaje: el que va de la conferencia oral al artículo de difusión y, de estas formas genéricas, al texto publicado en un medio científico y, finalmente, al libro. Me explico: «El concepto de libertad lingüística» opera como antecedente inmediato de la serie de artículos que con el nombre de «Lingua libera e libertà lingüística» Terracini publica entre 1950 y 1953 en el *Archivio Glottologico Italiano*.⁶ Es el mismo título que Terracini adoptará para un libro en 1963, considerado por algunos estudiosos (Lucchini 2019) como su principal aporte a los estudios lingüísticos.

Además, el artículo argentino de 1949 sintetiza toda una serie de indagaciones que el autor venía realizando en el campo de los estudios lingüísticos en los años posteriores a su regreso a Italia (escandidos por viajes periódicos a la Argentina). Implica al mismo tiempo una apertura hacia cuestiones futuras, que involucran no solo a Terracini sino también a las personas que se forman con él y que ocuparán un lugar prominente en los espacios de la filología y de la crítica, la lingüística y la semiótica italiana de posguerra, como Cesare Segre, Maria Corti, Bice Mortara, Marziano Guglielminetti o Gian Luigi Beccaria.⁷

⁶ Importante revista fundada en 1873 por otro de los grandes lingüistas italianos de confesión hebrea, Graziadio Isaia Ascoli, que Terracini empieza a dirigir a partir de su regreso a Italia.

⁷ E incluso, de manera indirecta, Umberto Eco, alumno en la Universidad de Turín (carrera de Filosofía) en los años cincuenta, cuando Terracini ejercía allí su cargo de profesor de Lingüística.

«El concepto de libertad lingüística» puede ser leído también como un texto de pasaje hacia un campo de indagación, el de los estudios estilísticos, que Terracini pondrá desde su estadía en la Argentina en el centro de sus intereses de investigación.

A partir de Karl Vossler, se pueden plantear ciertas confluencias entre estudios lingüísticos y estudios literarios, que algunas tradiciones académicas, entre ellas la italiana, mantenían hacia 1940 rigurosamente separados (Lucchini 2019). Es un dato importante en la medida en que la estilística,⁸ según la concibe Terracini desde su residencia en nuestro país, puede ser entendida no exactamente una disciplina sino como un campo de trabajo: un campo que permite pensar las continuidades entre intereses lingüísticos e intereses relacionados con los estudios literarios. Ambos espacios no son percibidos ya como dominios separados y autónomos, sino como áreas que confluyen en la medida en que se plantea en ellos una interrogación por el lenguaje y -algo que la estilística en la que se inscribe Terracini ubica en un lugar determinante- por la 'subjetividad' como configuración histórica, desde donde él mismo había leído, muy tempranamente (en 1919) en el *Bolletino di filologia classica*, el *Curso de lingüística general* de Saussure del que fue, junto con grandes nombres de los estudios lingüísticos de la primera mitad del siglo como Otto Jespersen, Hugo Schuchardt y Antoine Meillet, uno de los más lúcidos reseñistas (Venier 2015). Cuando muchos años más tarde Terracini resida en la Argentina, Amado Alonso -en el prólogo a su traducción del *Curso* (1945) indica el «habla real» como aquello que «da realidad a la lengua» y propugna, en consecuencia, «ver en el habla y no en la lengua el gozne de la ciencia del lenguaje» (Alonso 1945, 26)- retoma, tal vez sin saberlo, la lectura temprana propuesta por Terracini. Precisamente es en el énfasis en el 'acontecimiento' del lenguaje, concebido como actividad, y en el lugar constitutivo que en ese proceso asume el sujeto como persona histórica⁹ donde radica el alcance cultural (y también político) de las elaboraciones teóricas que Terracini produce en la Argentina y que proyectará en su trabajo posterior.

8 Para una reconstrucción histórica de la estilística, entre las muchas contribuciones que existen al respecto cf. Segre 1985; Adam 1997; Mengaldo 2001; Stefanelli 2017.

9 El concepto de 'persona histórica' había sido planteado por Terracini en un artículo de 1938 (el mismo año, notemos, de la sanción de las llamadas 'leyes raciales' en Italia): «Semantica evolutiva e la persona storica dell'individuo linguistico», publicado en las Actas del IV Congreso Internacional de Lingüística que tuvo lugar en Copenhague.

2 «América me ha enseñado esto y aquello»

Se ha hablado de un 'efecto Auerbach' para dar cuenta del cambio del perfil de los estudios sobre el lenguaje que Terracini experimenta en la Argentina. Lo ha hecho Cesare Segre, uno de sus más notorios alumnos y figura crucial en los estudios filológicos italianos contemporáneos, en un artículo que dedica a su maestro (Segre 1989). En él, el brillante discípulo plantea una analogía con la carencia de medios y de recursos que estarían en la base de uno de los proyectos críticos más potentes del siglo XX, *Mimesis* de Erich Auerbach. Habría una conexión entre el aislamiento intelectual de Auerbach en Estambul, donde se había exiliado en 1936 -luego de su expulsión del sistema universitario alemán por su condición judía-, y la supuesta falta de medios con la que Terracini se habría enfrentado en nuestro país, con un «auditorio que carecía de una buena formación literaria y de conocimientos suficientes en el ámbito de las lenguas clásicas» (Lucchini 2019, 114). Es esa carencia lo que, desde esta perspectiva, permitiría explicar el pase progresivo de los intereses de Terracini hacia cuestiones ligadas más con la estilística que con la lingüista histórica tal como la había practicado en Italia, y el pasaje paralelo y estrechamente conectado con el anterior de una reflexión que se concentraba en las textualidades medievales a otra en la que lo contemporáneo era objeto privilegiado.

Sin embargo, en un testimonio precioso para pensar el lugar de Terracini en nuestro país -la carta a su alumna Maria Corti del 26 de diciembre de 1945- el filólogo italiano no habla tanto de las carencias del medio argentino, sino más bien de las diferencias en el modo de encarar los estudios:

Quando, un día nos volvamos a ver haré como Renzo en la última página de *Los Novios* y le diré: «América me ha enseñado esto y aquello», etc., etc. No le niego que ha sido necesario cierto esfuerzo y cierta energía para adaptarme al nuevo ambiente y a las mucho más restringidas posibilidades de trabajo que aquí me ofrecían: todo es tan diferente acá, y los estudios son tanto más superficiales que entre nosotros... Pero prepárese para encontrar un profesor un poco renovado, con fuertes tendencias literarias: he terminado hace poco un largo estudio crítico-estilístico sobre los relatos de Pirandello. A pesar de que en Buenos Aires exista un instituto de filología románica, excelente bajo todos los aspectos, que ha sido mi salvación por su biblioteca y su revista, aquí me siento un poco aislado: el único colega con el que mantengo correspondencia activa es Spitzer, que enseña en la universidad de Baltimore.¹⁰

¹⁰ Traduzco a partir de la reproducción de la carta que puede leerse en Lucchini 2019, 195-6.

Terracini no ve exactamente una falta de formación, sino una formación 'superficial'. No es algo menor, en la medida en que la estilística opera, fundamentalmente, sobre fenómenos discursivos que se materializan en superficies textuales, y se hace la pregunta no por los 'orígenes' lingüísticos que están en la base del texto y que una buena formación 'clásica' detectaría más o menos fácilmente, sino por la subjetividad que en ese texto singular se plasma. La carta señala una diferencia –más que la carencia– de formación con la que Terracini debió enfrentarse y desde la que debió en gran parte reconstruirse. Además, se refiere muy elogiosamente al Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, por entonces, después del cierre forzado del Centro de Estudios Históricos que había dirigido Menéndez Pidal en Madrid (y en el que el propio Alonso se había formado), el más prestigioso de los espacios de estudios de lingüística y literatura en lengua española.¹¹

En relación con el Instituto de Filología y con la atmósfera cultural no estrictamente nacional de la que la casa participa, en el ambiente argentino operaban en ese momento algunas de las voces más felices de la filología en lengua española (Pedro Henríquez Ureña, los hermanos Lida, Ángel Rosenblat, Ángel Battistessa, Ana María Barrenechea), muchos de ellos, como es el caso de María Rosa Lida,¹² con un sólido interés, en absoluto excluyente, por los estudios clásicos.¹³ En esos mismos años, en Mendoza, el catalán Joan Corominas, figura clave de los estudios etimológicos españoles exiliado en nuestro país por su militancia republicana después del triunfo de Franco, organizaba el Instituto de Lingüística de la Universidad de Cuyo. En la propia Universidad de Tucumán, la acción entonces reciente en la Facultad de Filosofía y Letras (que había sido fundada en 1936) de intelectuales como el filósofo Manuel García Morente, el lingüista Clemente Hernando Balmori o el pedagogo Lorenzo Luzuriaga, todos ellos españoles en el exilio, indica que Terracini no se movía en absoluto en la Argentina en un 'páramo cultural'. Lo prueban también las publicaciones que asume en esos años la universidad del norte argentino. Incluso, en la misma serie en que Terracini publica dos primeros libros argentinos, ambos de edición tucumana (los ya mencionados *¿Qué es la lingüística?* y *Perfiles de lingüistas*), ven la luz textos que muestran cierta afinidad con los suyos de jóvenes estudiosos de letras como Raimundo Lida o Enri-

11 Para el epistolario entre Amado Alonso y Benvenuto Terracini, cf. Terracini 1996.

12 Que menciona por ejemplo a Terracini en una de sus cartas con Américo Castro (cf. Conde ed. 2019, 187).

13 Sobre Amado Alonso y el Instituto de Filología en los años en que Terracini reside en la Argentina, entre otros estudios, cf. Arnoux, Bein 1996; Toscano y García 2013; Lida 2019.

que Anderson Imbert- que adscriben por entonces a la estilística.¹⁴

A ello hay que agregar el diálogo fluido con otros exiliados judíos italianos en la Argentina, como Rodolfo Mondolfo (se conserva una gran cantidad de cartas suyas a Terracini en el Archivo de Pavía) y el más joven Renato Treves. Este último –como Terracini, refugiado en Tucumán luego de la sanción de la legislación racial italiana– recuerda que «de su estadía en la Argentina, Benvenuto obtuvo también estímulos para la investigación y útiles enseñanzas, como él mismo lo quiso reconocer varias veces» (Treves 1989, 184). En un sentido similar, la sobrina de Benvenuto, la notable hispanista y americana Lore Terracini (1989, 186), que vivió el exilio tucumano en paralelo al de su tío y que de regreso a Italia se convertiría en una de las grandes hispanistas de ese país, afirma que «sin duda, la Argentina, en la primera larga residencia de los años cuarenta, fue para Benvenuto un estímulo cultural», aun cuando en la misma frase responga el «síndrome Auerbach» del que hablaba Segre. En las memorias de uno de los alumnos de Benvenuto, Gian Luigi Beccaria, cuando se refiere a los años tucumanos de Lore, que son también los de su tío, parece aludir de alguna manera a lo que aquella llamaba «estímulo cultural» argentino. En efecto, Beccaria se refiere al contexto universitario tucumano como no atravesado por una línea hegemónica, «como entre nosotros el crocianismo» y recuerda, además, la formación de Lore no solo en contacto con su prestigioso tío, sino también en relación con Amado Alonso, «que había traducido al español a Vossler, Bally y Spitzer» (Beccaria 2013, 195).

Es probable, si se tiene en cuenta un panorama más complejo como el que aquí tan solo esbozamos, que la 'reconstrucción' de Terracini como estudioso de los fenómenos lingüísticos y literarios que experimentó en la Argentina no se relacione tanto (o, al menos, no se relacione tan *solo*) con una situación de 'carencia', sino también con lo que ese campo propiciaba. No tanto 'falta', sino más bien 'potencia estilística', asociada con los estímulos intelectuales que una situación como la de la Argentina de esos años brindaba.

En su trabajo sobre la conformación del campo de las literaturas comparadas, la estudiosa Emily Apter (2006) diferencia la actitud en Estambul de Auerbach, menos abierto al parecer al estudio de la cultura islámica y del corpus textual de las literaturas orientales, de la de su antecesor en la antigua capital del Imperio Otomano, el austríaco Leo Spitzer. Este, que había llegado a Estambul en 1933, antes

¹⁴ Raimundo Lida, que llama «maestro» a Terracini en algunas cartas que se conservan en Pavía, reseña *¿Qué es la lingüística?* en una sede tan prestigiosa como la *Revista de Filología Hispánica* y reconoce el aporte del filólogo italiano en uno de sus escritos más lúcidos: el estudio preliminar al libro de Karl Vossler *Cultura y lengua de Francia*, publicado por Losada en 1955. Anderson Imbert, por su parte, reconoce el magisterio de Terracini en dos cartas dirigidas a este, conservadas en el Archivo de Pavía.

que su colega alemán, como demuestra Apter emprendió durante su exilio en la ciudad estudios de turco y se preocupó por propiciar investigaciones en el ámbito de la literatura y la lengua local entre sus estudiantes locales. En el centro de manuscritos de la Universidad de Pavía fundado por Maria Corti se conservan, entre los materiales de Terracini, apuntes para el estudio de la lengua quechua, que al parecer había empezado a indagar con la guía del español Balmori, quien fue su colega en Tucumán.

En esta misma línea, hay testimonios del interés de Terracini por el desarrollo de líneas de trabajo que enfocaran las lenguas americanas presentes en el noroeste argentino, fundamentalmente el quechua (Ardissonne 1955, 110). Podríamos ver operando así en estos gestos de Terracini un 'efecto Spitzer' (y es notable que sea precisamente el austríaco el único colega con el que Terracini dice mantener una relación epistolar fluida en sus años tucumanos),¹⁵ es decir, un efecto que se traduce en cierto interés y cierta apertura hacia el estudio de las lenguas y las culturas no europeas que podría haber madurado en América de haber permanecido más tiempo, como sucedió, por ejemplo, en el caso de otro exiliado (en su caso, en el Perú) judeoitaliano como Antonello Gerbi.

Con todo, además de estos 'efectos' ligados con ilustres nombres de la filología románica centroeuropea, podríamos pensar en otro efecto. Un efecto estilístico, una 'atmósfera' de consolidación y de expansión de un campo de estudio que coincide en parte con la estadía de Terracini en nuestro país. De hecho, Terracini es citado de manera aprobatoria por Amado Alonso en uno de los textos capitales de la escuela filológica de Buenos Aires ya referido: el prólogo a su traducción del *Curso* (Alonso 1945, 18). Allí, el nombre del filólogo judío italiano exiliado en Tucumán se coloca junto con el de otros de los grandes lingüistas del siglo XX que elaboran críticamente la herencia saussuriana (Roman Jakobson, Walter von Wartburg, Charles Bally). Podemos pensar que hay un 'efecto Alonso' que trabaja desde adentro en la obra del filólogo italiano.

El primer volumen de la «Colección de Estudios Estilísticos» del Instituto de Filología, publicado en 1932, incluía por cierto artículos fundacionales para el desarrollo del campo en ámbito de lengua castellana de Vossler, de Spitzer y Helmut Hatzfeld. En los años posteriores, la colección del Instituto agregaría otros títulos importantes para la conformación de un espacio de reflexión estilística, entre ellos la compilación *El impresionismo en el lenguaje*, de 1936, y *La enumeración caótica en la poesía moderna*, de Spitzer, de 1945. Además, Alonso había proyectado la publicación de varios títulos

15 Algunos fragmentos del epistolario entre Terracini y Spitzer se reproducen en Lucchini 2019.

que participan de la «atmósfera estilística», títulos que Terracini seguirá citando en esas versiones en castellano no únicamente en su producción argentina, sino también en sus grandes estudios estilísticos escritos y publicados luego de su regreso a Italia. Entre estos volúmenes de Losada –editorial en la que Alonso publica la primera traducción al castellano del *Curso* de Saussure en 1945– se destacan *El lenguaje y la vida*, de Bally (1941) y una serie de artículos fundamentales de Vossler agrupados con el título *Filosofía del Lenguaje*, traducidos por Alonso y Raimundo Lida, de 1940. En ese mismo año Alonso publica –también en Losada– la que puede considerarse como su obra magna en el campo de los estudios literarios: *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Allí, el crítico asume como objeto una textualidad estrictamente contemporánea –la de un Neruda que todavía no había publicado el consagratorio *Canto general*– del mismo modo que, en su período argentino, hará Terracini con la prosa narrativa de Pirandello.¹⁶

3 Subjetividad, forma interior, actividad

En «El concepto de libertad lingüística» la atención a textualidades y prácticas estéticas contemporáneas es también notoria. Además de los clásicos italianos y españoles (Lope, Manzoni, Dante), se alude en el artículo a Pirandello, a las vanguardias históricas (en especial al futurismo de Marinetti, que había insistido en las «palabras en libertad»), a la poesía hermética italiana, y se cierra con unas palabras del poeta Giuseppe Ungaretti (a quien Terracini, en un lapsus, llama «Luigi», el nombre de pila de Pirandello, al que también alude en el texto y en el que había concentrado, como dijimos, gran parte de su atención crítica). Se analizan además con cierto detalle fragmentos del español Gabriel Miró, hoy ciertamente no demasiado frecuentado, pero por entonces considerado un autor significativo en el ámbito de la prosa modernista, una zona trabajada especialmente por Amado Alonso y sus discípulos en la Argentina.

Estas referencias a la producción literaria se articulan con las operaciones teóricas con las que Terracini revisa el archivo de los estudios lingüísticos, revisión de la que surge uno de sus principales trabajos del período argentino, pensado como una introducción his-

¹⁶ Cf. Terracini, «Al margen de los cuentos de Pirandello», publicado en la revista *Ínsula* de Buenos Aires entre 1944 y 1945. Es una primera versión del artículo sobre los relatos de Pirandello incluido en el último libro publicado en vida por Terracini, *Análisis stilística*, de 1966, texto considerado por Lucchini (2019) como la obra maestra del autor en el ámbito de la crítica. Para las dimensiones de la filología latinoamericana que, como se apreciará, juzgamos relevante en los desarrollos de Terracini, cf. Ennis, Pfänder 2013; Link 2015; Mondragón 2019, entre otros.

tórica a las teorías del lenguaje: *Perfiles de lingüistas*, publicado por la Universidad de Tucumán en 1946.¹⁷

Las huellas de este trabajo de revisión histórica y al mismo tiempo teórica emprendido por Terracini se plasman en «El concepto de libertad lingüística» en dos nombres que son especialmente significativos para la teoría de la actividad lingüística como fenómeno articulado al mismo tiempo con la historia y con la libertad del sujeto que plantea Terracini: el del alemán Wilhelm von Humboldt (1767-1835) y el del italiano Giambattista Vico (1668-1744).

La noción humboldtiana que Terracini retoma en el artículo es la de 'forma interior' del lenguaje, concepto que el lector argentino podía encontrar en los trabajos de Amado Alonso (por ejemplo, sobre el habla del gaucho) y que se desarrolla con mayor profundidad en *Lingua libera e libertà linguistica*, donde se entiende el concepto como «unicidad de un estado de ánimo expresada a través de una particularísima visión formal de la realidad» (Terracini [1963] 1970, 53).

En todo caso, el acto lingüístico implica formas 'infinitas' de subjetivación y objetivación. No *todo sujeto* ni *todo objeto*, sino una oscilación permanente entre ambos, en un proceso en que interviene la alteridad en forma del otro que escucha o lee, pero también la forma no personal de la historia o del archivo. De ahí que, a partir de Humboldt, Terracini llegue a pensar la lengua como actividad, lo cual implica concebirla como espacio de diálogo con los otros, pero también como conflicto.

El rescate de Humboldt que propone Terracini participa de un cierto espíritu de época. Sin ir más lejos, Humboldt y su idea de *energeia* ocupan un lugar importante en las limitaciones que Alonso indicaba a la dicotomía saussuriana *langue/parole*, en el prólogo del 45 al *Curso de lingüística general*. Antes, el pensador alemán había sido retomado por Vossler como el antecedente más claro de la estilística idealista. Pocos años después de la publicación del artículo de Terracini, el lingüista rumano Eugenio Coseriu, también en ámbito sudamericano (en Montevideo, donde reside durante toda la década del cincuenta), insistirá en una concepción del lenguaje como 'actividad', cuya deuda con Humboldt explicita en artículos fundamentales para la lingüística del siglo XX, como «Sistema, norma y habla», de 1952.¹⁸

Junto con Humboldt, la otra gran referencia que retoma Terracini en su conferencia es el pensamiento filológico de Giambattista Vi-

17 Reeditado en versión ampliada, luego del regreso de Terracini a Italia, con el título *Guida allo studio della linguistica storica* (Roma: Edizione dell'Ateneo, 1949), el mismo año en que ve la luz en castellano el artículo que aquí presentamos.

18 Publicado por primera vez en la *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, Montevideo, 9, 1952, 113-77. Las relaciones entre las concepciones del lenguaje como actividad en Terracini y en Coseriu desarrolladas en ámbito sudamericano han sido estudiadas en Venier 2012.

co, el filósofo napolitano del siglo XVIII autor de los *Principios de la ciencia nueva*. En Italia, la concepción de conocimiento filológico de Vico había sido objeto de reivindicación por parte de los dos grandes representantes del idealismo italiano de la primera mitad del siglo XX: Benedetto Croce y Giovanni Gentile.¹⁹ Es fundamentalmente con el aporte de estos pensadores como se va planteando una 'vuelta' a Vico y a Humboldt (que anticipa los regresos que años más tarde intentarán imponer el estructuralismo y la semiótica: hacia Marx, hacia Saussure, hacia Freud, hacia Peirce) que implica una renovación y un despeje de los horizontes, sobre todo en relación con las visiones que expulsan de manera explícita la cuestión de la actividad de la lingüística y que carecen de una concepción del lenguaje en términos de subjetividad. Esta consideración de la subjetividad que Terracini expande en sus escritos argentinos retoma y recoloca algo que él mismo había planteado en la reseña del *Curso* a la que nos hemos referido más arriba: la identificación de toda la lingüística con la «scienza della parola». La lingüística de la lengua, según imagina Terracini, sería en rigor una lingüística 'externa', frente a una reflexión centrada en la condición histórica del sujeto hablante.

En todo caso, el realismo que propugna Terracini frente a una lingüística que tiende a la abstracción, y que encuentra plasmada en la concepción saussuriana de lengua (vista más bien como una elaboración teórica de las posiciones anteriores que como la inauguración de una lingüística «moderna», como suele hacérselo), enfatiza el carácter conflictivo de las tramas lingüísticas, que son sobre todo tramas histórico-culturales. Ello se resume en un término recurrente en los escritos argentinos de Terracini: 'agónico', del griego *agón*: lucha, disputa, conflicto.

Es una subjetividad que Terracini piensa en diálogo con una concepción de la lengua no como abstracción, sino como institución. La lengua como institución -una idea potente en lingüistas italianos contemporáneos de Terracini como Giacomo Devoto y uno de los aspectos en los que había insistido el Saussure del *Curso* (De Palo 2016)- supone para Terracini concebirla a la vez como producto colectivo y como actividad del hablante. Es, al mismo tiempo, 'transmisión' (del lado de lo colectivo) y 'expresión' (del lado de la actividad). De ahí la im-

19 Poco antes de la llegada de Terracini a la Argentina, en ámbito latinoamericano la obra de Vico era objeto de cierta atención. En Buenos Aires, la Facultad de Filosofía y Letras había publicado en 1939 la traducción a cargo de Jacinto Cuccaro de *Sabiduría primitiva de los italianos*, donde Vico desarrolla una de las ideas centrales de su concepción de filología como ciencia integral de la cultura: la de que lo verdadero corresponde a aquello que el hombre ha construido, el *verum ipsum factum*. Por su parte, y ya con mayor alcance continental, en 1941, cuando Terracini llega a la Argentina, el Colegio de México, junto con el Fondo de Cultura Económica, edita la traducción íntegra al castellano de la *Ciencia nueva*, a cargo del exiliado español José Carner. En 1948, ya en pleno peronismo, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires edita incluso un volumen conmemorativo dedicado a Vico y a Herder.

portancia que en estos desarrollos de Terracini asume el concepto de «persona histórica», por la que el hablante es «un individuo histórico en cuanto resultado de un perpetuo equilibrio o relación entre interioridad y sociabilidad» (Beccaria 1989, 5).

En el artículo de 1949 que tomamos como punto de partida, frente a la lengua experimentada como 'prisión', Terracini enfatiza ya desde el comienzo del texto la idea de la lengua como gesto, como ritmo, como instancia de evocación, como lugar de ambigüedad y como espacio de la libertad. Todo ello se resume en la noción de 'actividad', que lleva al hablante (sobre todo, en el ámbito de la escritura, que parece ser el que se privilegia) a superar los fórceps del esquema normativo. Con todo, y esto es un elemento fundamental para comprender la posición historicista de Terracini, la libertad no puede existir sino en la medida en que el hablante percibe la acción de esquemas normativos más o menos rígidos, constituidos históricamente. Por eso, en relación con el proceso de liberación, funciona en Terracini la voluntad de recuperar la dimensión colectiva, el sentido emocional de las palabras y su encarnación histórica no estrictamente personal sino más bien colectiva.

Es una concepción que está operando en los planteos del lingüista italiano y de los autores que siente afines, sobre todo en Spitzer con su proyecto de llevar adelante una semántica histórica. El proyecto filológico que enarbolan paralelamente ambos teóricos enfatiza no tanto la idea de etimología como origen, que está presente por ejemplo en el proyecto heideggeriano y en su escucha de los orígenes greco-germánicos, sino más bien los procesos culturales en los que existe la palabra y las luchas y tensiones (el elemento agónico, en palabras de Terracini) en que se materializa su historia. No se trata, pues, de demarcar un sentido 'originario', 'primero' y 'determinante', sino de explorar, 'auscultar', la palabra como espacio de diálogo y de lucha, en un gesto que, por cierto, en los mismos años del exilio americano de Spitzer y Terracini, emprendía a su modo Bajtín en el marco de las purgas y las represiones stalinistas en la Unión Soviética.²⁰

4 Efectos glotopolíticos

En sus memorias, Cesare Segre afirma que los años argentinos de los Terracini habrían favorecido su «libertad de carácter [...] en el sentido de que habían vivido libres y sin el miedo de nuestros años peores» (Segre 1999, 87). Más adelante, refiriéndose esta vez a Lore, la sobrina de Benvenuto, Segre dice que «me parecía como venida de un mundo más feliz, de libertad y de franqueza» (97).

²⁰ Algunos apuntes sobre estilística y enseñanza de la lengua de Bajtín fechados en los años cuarenta han sido recientemente publicados en portugués (cf. Bajtín 2013).

Rescatamos el término que adopta Segre para referirse al período tucumano de su maestro Benvenuto y de su amiga Lore: 'libertad'. Es allí, en la libertad, donde Terracini pone en confluencia lenguaje y cultura, estilo y política.

Desde su propio título, la conferencia de Benvenuto que tomamos como punto de partida es también un modo de acentuar las relaciones entre lenguaje y política, relaciones que durante el peronismo se habían exacerbado (Glozman 2015; Bentivegna 2019). Notemos la insistencia del texto en el léxico claramente político. Habla, en efecto de 'libertad', de 'tiranía', de 'anarquía' lingüísticas, como si el espacio de la acción política fuera el más adecuado para pensar el de la actividad del lenguaje. En este punto, es importante recordar que el concepto de 'libertad' aparece como una noción crucial en los desarrollos de compañeros de ruta en el exilio argentino de Terracini.

Especialmente significativo es el aporte de Treves en el libro *Benedetto Croce. Filósofo de la libertad*, que publica en 1944 la editorial Imán (la misma que editará, años más tarde, *Conflictos de lengua y de cultura*). Treves, mucho más joven que Terracini (había nacido en 1907, también en Turín), era en ese momento docente de la misma Universidad de Tucumán, y en sus ensayos hay sin duda una operación generacional, con el cierre dedicado a los teóricos del 'socialismo liberal' (Piero Gobetti, los hermanos Rosselli), una parte importante de la cultura de la resistencia contra el fascismo que por entonces (es 1944) había desembocado en la lucha armada.

El historicismo absoluto que propugna Croce, y que llega por diferentes vías a los planteos sobre lengua y subjetividad en Terracini, se opone a las posiciones que enfatizan sea el determinismo, sea el libre albedrío. Ambas posiciones ven momentos parciales de un acto que es en rigor más complejo, más huidizo, el acto de lenguaje, por el que un enunciado tiene lugar: por el que acontece, no totalmente libre, pero tampoco absolutamente predeterminado. Un acto que, como dirá mucho más tarde Michel Foucault en *La arqueología del saber* - publicado en 1969, un año después de la muerte de Terracini- aparece signado por la regularidad, que cae del lado del determinismo, pero también por el enrarecimiento, algo del orden de lo singular y de lo irreducible a esquemas prefijados, que cae del lado de la libertad.

Es posible, en todo caso, a partir por ejemplo de una revisión crítica de los postulados del idealismo en su versión croceana, pensar lazos entre las discusiones que Terracini planteaba en el modelo del siglo XIX y otras discusiones contemporáneas que evidencian más claramente las relaciones entre lenguaje y política, es decir, las relaciones *glotopolíticas*.²¹

21 «Consideramos la glotopolítica como el estudio de las intervenciones en el espacio público del lenguaje y de las ideologías lingüísticas que activan y sobre las que in-

Sin duda, una de las posiciones más potentes que planteaba por entonces una articulación entre lenguaje, historia y política es la elaborada por Antonio Gramsci,²² cuyas relaciones con Terracini no deberían ser de ninguna manera subvaloradas.²³

Cuando Terracini vuelve a Italia en 1947 está en pleno proceso de publicación el corpus textual de los *Cuadernos de la Cárcel* y de las cartas de Gramsci. *Literatura y vida nacional*, el volumen que incluye el último de los *Cuadernos*, dedicado íntegramente a cuestiones de lenguaje, se publica por primera vez en 1950. Sin embargo, en la nota necrológica dedicada a su maestro Matteo Bartoli (Terracini 1948, 322), que había sido un simpatizante fervoroso del régimen de Mussolini, aflora el nombre de Gramsci y el recuerdo de su formación lingüística reavivado por la reciente edición de las *Cartas de la cárcel* y por la consulta de los todavía no publicados apuntes sobre gramática, facilitados por el crítico Luigi Russo y el lingüista Giuseppe Vidossi. En esos mismos años de posguerra, concretamente en 1947, el crítico Giacomo Debenedetti -nacido, como Terracini, en un hogar judío de Piamonte y formado también en la Facultad de Letras de la Universidad de Turín- reflexiona, en las páginas del diario comunista *L'Unità*, sobre las implicancias éticas y políticas del pensamiento gramsciano. Estas se resumen en su condición de «filología viviente»: una inflexión filológica que, en la mirada de Debenedetti, remite al ambiente de reflexión lingüística de Turín (y, concretamente, a la figura de Bartoli) en el que se formaron tanto Gramsci como Terracini.

Para Debenedetti, la filología como método en el que se forma Gramsci (y también, agregamos, Terracini) obliga a pensar todos los factores que componen al 'hombre', los procesos moleculares que atraviesan lo humano, sin arrogarse el derecho de descartar nin-

ciden, asociándolas con posicionamientos dentro de las sociedades nacionales o en espacios más reducidos, como el local, o más amplio, como el regional o global» (Arnoux, Nonthstein 2018, 9).

22 En efecto, Gramsci, nacido en Cerdeña, vive su construcción intelectual y política en Turín, la ciudad de Terracini. Recordemos, por cierto, que la formación inicial de Gramsci se dio en el ámbito de la Facultad de Letras de la Universidad de Turín, en la que había estudiado, pocos años antes, el propio Terracini. Un dato más: Gramsci se orienta en esos años de formación hacia los estudios lingüísticos, y lo hace bajo la guía de Matteo Bartoli, que es justamente el director de la tesis de Terracini. Cf. Bentivegna 2013.

23 Retomo un fragmento de «Lenguas y cultura», que no sería ilegítimo hacer dialogar con algunas posiciones de Gramsci sobre cuestiones lingüísticas: «Pero, ¿cuál es en realidad el principio motor de este perpetuo latir de contracciones defensivas y de dilataciones expansivas de la lengua? Puede ser la fuerza del número, de las armas, de los adelantos técnicos, o el impulso de un nuevo ideal de religión y de vida, o el hechizo del arte y del pensamiento puro; puede ser todo un conjunto que los lingüistas designamos con la indefinida palabra de prestigio, para evocar, en último análisis, la fuerza arrolladora de la cultura humana al traducirse en acción, en forma de vida, subjetivamente valorizada y expresada por el lenguaje, al cual la retórica antigua y la lingüística moderna reconocen la propiedad característica de ser elocuente» (Terracini 1951, 139-40).

guno. Por eso, el recorte del lenguaje que propone –aparentemente al menos (hoy la mirada sobre la cuestión es más compleja; De Palo 2016) – Saussure, se revela para Terracini como una restricción injustificada, a la que antepone visiones más complejas y dinámicas, como la de Humboldt. El eje, en todo caso, no pasa tanto por el sistema, sino más bien por las complejidades, no reductibles a una única dimensión, de lo viviente.

En algunas aproximaciones contemporáneas, como la de la teórica francesa Marielle Macé (2016), el concepto de estilo es entendido como una plasmación de las relaciones entre lenguaje y vida, en el que la individuación surge en el diálogo y en el combate en un mismo espacio existencial. La cuestión de la vitalidad y de la lucha es significativa en los caminos que emprende Terracini en sus trabajos argentinos, que pueden ponerse en diálogo con la idea de una busca permanente de la expresión que sostenía desde nuestro país el dominicano Pedro Henríquez Ureña.²⁴

Las modulaciones de la libertad implican una reflexión en términos de una «lengua viva», en la línea de Schuchardt y, en última instancia, como lo ha demostrado Francesca Venier, de Humboldt, ambos tan presentes en *Conflictos de lenguas y de cultura*, uno de los libros argentinos de Terracini. Una lengua es tal en la medida en que se ponen en circulación los fenómenos lingüísticos asociados con los diferentes estratos sociales: hay circulación –para retomar el esquematismo espacial que funciona en Terracini– de arriba hacia abajo, pero también de los estratos populares hacia los «altos», «donde lo vulgar deja de ser vulgar y el modismo provinciano consigue derecho de ciudadanía sin limitaciones» (Terracini 1951, 155).

En *Conflictos de lenguas y de cultura*, Terracini afirma, y sintetiza en una frase, la cuestión de la subjetividad en el lenguaje: «El estilo es un problema de libertad idiomática» (Terracini 1951, 143). Hay libertad, sostiene Terracini, en la medida en que el hablante opera en una articulación lingüística que no reduce a lo uno la multiplicidad y amplía sus horizontes en una busca que se plasma de forma perceptible. Que se materializa en discurso. Al mismo tiempo, hay vitalidad en la medida en que la lengua funciona como el espacio de lucha y de conflicto de variedades y de tendencias; en la medida en que los sujetos se constituyen en ese espacio como entidades al mismo tiempo libres e históricas. Desde allí, Terracini alude a la condición de las lenguas europeas en América: ve en eso «el indicio de una renovación». Imagina en ellas «una forma mental de mañana, capaz de

24 Afincado en la Argentina en los mismos años en que el filólogo italiano reside en Tucumán, profesor en la Universidad de Buenos Aires y en la de La Plata, Henríquez Ureña –que ha aludido alguna vez a sus orígenes judíos (cf. Link 2015, otro puente con nuestro autor)– muere en 1946, cuando Terracini se apresta a regresar a Italia.

resolver los contrastes de nuestras formas históricas y comprenderlas dentro de una unidad de orden superior» (Terracini 1951, 180-1).

Es allí, en la concepción conflictiva de lenguaje, en la noción de sujeto como entidad histórica, en las aperturas hacia una mentalidad futura plasmada en las lenguas, donde radica el potencial crítico (y político) de la reflexión argentina de Terracini.

Bibliografía

- Terracini, B. (1942). *¿Qué es la lingüística?* Tucumán: Universidad de Tucumán.
- Terracini, B. (1946). *Perfiles de lingüistas. Contribución a la historia de la lingüística comparada*. Tucumán: Universidad de Tucumán.
- Terracini, B. (1948). «Matteo Bartoli». *Belfagor*, 3, 315-25.
- Terracini, B. (1949). «El concepto de libertad lingüística». *Cursos y Conferencias*, 18, 337-48.
- Terracini, B. (1951). *Conflictos de lenguas y de cultura*. Buenos Aires: Imán.
- Terracini, B. (1966). *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*. Milano: Feltrinelli.
- Terracini, B. [1963] (1970). *Lingua libera e libertà linguistica*. Torino: Einaudi.
- Adam, J.-M. (1997). *Le style dans la langue. Une reconception de la stylistique*. Lausanne: Délachaux et Niestlé.
- Alonso, A. (1945). «Prólogo a la edición española». Saussure, F. de, *Curso de lingüística general*. Trad. de A. Alonso. Buenos Aires: Losada.
- Apter, E. (2006). «*Translatio globale*. l'invention de la littérature comparée, Istanbul 1933». *Littérature*, 144(4), 25-55.
- Ardissone, R. (1955). *Aspectos de la glotogeografía argentina*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Arnoux, E.; Bein, R. (1996). «La valoración de Amado Alonso de la variedad rioplatense del español». *Cauce. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus didácticas*, 18-19, 183-94.
- Arnoux, E.; Nothstein, S. (eds) (2018). *Temas de glotopolítica. Integración regional sudamericana y panhispanismo*. Buenos Aires: Biblos.
- Bajtín, M. (2013). *Questões de estilística no ensino da língua*. Ed. de S. Grillo y K. Vólkova Américo. San Pablo: Editora 34.
- Beccaria, G.L. (1989). «Terracini storico della lingua». Soletti 1989, 1-8.
- Beccaria, G.L. (2013). *Alti su di me. Maestri e metodi, testi e ricordi*. Torino: Einaudi.
- Bentivegna, D. (2013). «Un arcángel devastador: Gramsci, las lenguas, la hegemonía». Bentivegna, D. (ed.), *Antonio Gramsci: Escritos sobre el lenguaje*. Caseros: Eduntref, 11-50.
- Bentivegna, D. (2019). «Más allá del hispanismo: lingüistas y filólogos extranjeros en la Argentina peronista (1943-1955)». Arnoux, E.; Bein, R. (eds), *Ideologías lingüísticas. Legislación, Universidad, Medios*. Buenos Aires: Biblos, 85-125.
- Buchbinder, P. (2005). *Historia de las universidades argentinas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Conde, J.-C. (ed.) (2019). *Una laguna sumergida. Epistolario de Américo Castro y María Rosa Lida de Malkiel*. Salamanca: Publicaciones del Semyr.
- Corti, M. (1989). «L'uomo e il maestro». Soletti 1989, 9-14.

- Corti, M. (1996). «Introduzione». Terracini, B., *Conflitti di lingua e di cultura*. Torino: Einaudi, 9-31.
- De Palo, M. (2016). *Saussure e gli strutturalismi. Il soggetto parlante nel pensiero linguistico del novecento*. Roma: Carocci.
- Ennis, J.; Pfänder, S. (2013). *Lo criollo en cuestión. Filología e historia*. Buenos Aires: Katatay.
- Glozman, M. (2015). *Lengua y peronismo. Políticas y saberes lingüísticos en la Argentina*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Halperín Donghi, T. (2008). *Son memorias*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jarach, V.; Somlensky, E. (2019). *Tantas voces. Italianos judíos en la Argentina (1938-1948)*. Villa María: Edivim.
- Lida, M. (2019). *Amado Alonso en la Argentina. Una historia global del Instituto de Filología (1927-1946)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Link, D. (2015). *Suturas. Imágenes, escritura, vida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lucchini, G. (2019). *Tra linguistica e stilistica. Percorsi d'autore: Auerbach, Spitzer, Terracini*. Padova: Esedra.
- Macé, M. (2016). *Styles. Critique de nos formes de vie*. Paris: Gallimard.
- Mengaldo, P.V. (2001). *Prima lezione di stilistica*. Roma-Bari: Laterza.
- Mondragón, R. (2019). *Un arte radical de la lectura. Constelaciones de la filología latinoamericana*. México: UNAM.
- Neiburg, F. (1998). *Los intelectuales y la invención del peronismo*. Buenos Aires: Alianza.
- Segre, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Segre, C. (1989). «La letteratura: teoria e problemi». Soletti 1989, 127-36.
- Segre, C. (1999). *Per curiosità. Una specie di autobiografia*. Torino: Einaudi.
- Soletti, E. (a cura di) (1989). *Benvenuto Terracini nel centenario della nascita*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Stefanelli, D. (2017). *Il problema dello stile fra linguistica e critica letteraria. Positivismismo e idealismo in Italia e in Germania*. Berlino: Frank & Time.
- Terracini, L. (1989). «Benvenuto Terracini, il linguaggio privato». Soletti 1989, 185-9.
- Terracini, L. (1996). «Relaciones entre Benvenuto Terracini y Amado Alonso». *Lexis*, 20(1-2), 43-62.
- Toscano y García, G. (2013). «Materiales para una historia del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires». *Filología*, 45, 143-72.
- Treves, R. (1944). *Benedetto Croce. Filósofo de la libertad*. Buenos Aires: Imán.
- Treves, R. (1989). «Gli anni a Tucumán». Soletti 1989, 181-4.
- Venier, F. (2012). *La corrente di Humboldt. Una lettura di La lingua franca di Hugo Schuchardt*. Roma: Carocci.
- Venier, F. (2015). «Quale storia laggiù tende alla fine?» La prima ricezione del *Cours* (Meillet, Schuchardt y Terracini). Benedetto Mas, P.; D'Addario, C.; et al. (a cura di), *L'abisso saussureano e la costruzione delle varietà linguistiche*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 201-34.

Del indoeuropeo al mocoví

Salvador Bucca en el Instituto de Lingüística de Filosofía y Letras

Leonor Acuña

Universidad de Buenos Aires; Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL), Argentina

Abstract Salvador Bucca was an Italian scholar specialised in Indo-European languages who, once based in Argentina after the Second World War, changed his research topic to devote himself to the Indigenous languages of Chaco. He directed the works and publications in Indigenous languages of the Faculty of Philosophy and Letters of the University of Buenos Aires for thirty years. This article also refers to policies on Argentine Indigenous peoples at the time when studies on their languages were formed.

Keywords Toba. Mocoví. Indo-European. Indigenous peoples. Indigenous languages.

Índice 1 Introducción. – 2 Del indoeuropeo a las lenguas del Chaco. – 3 El cambio de rumbo. – 4 Entre lenguas indígenas, gramáticas y bilingüismos. – 5 Un excursio: el Instituto Lingüístico de Verano (ILV). – 6 A modo de cierre.

1 Introducción

Las investigaciones sobre las lenguas indígenas argentinas se consolidan e impulsan, en la Universidad de Buenos Aires, a partir de la década de 1960. Esto sucede en el marco de un contexto histórico en el que los pueblos indígenas entraban en la planificación de los nuevos estados provinciales Formosa y Chaco y, por lo tanto, de la nación.

Salvador Bucca es artífice fundamental de este proceso, tanto por el cambio de sus intereses académicos –desde las lenguas indoeuropeas a las lenguas indígenas argentinas– como por la constitución de un grupo de trabajo extraordinario. En pocos años las lingüistas que lo integraron llevaron a cabo las descripciones de lenguas de las familias guaycurú y mataco-mataguayo desde un enfoque estructuralista.

En época de pandemia, para escribir estas líneas recurrí a Rosa Bucca, hija de Salvador Bucca, quien me dio información verbal y una carpeta con algunas fotos, un currículum y recortes de diarios. También revisé su legajo en el Departamento de Personal de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeñó desde 1955 hasta su jubilación en 1986.

La biblioteca y los papeles de Salvador Bucca se encuentran en la biblioteca del CAICYT (Centro Argentino de Información Científica y Tecnológica-CONICET), pero no pude consultarlos. Entrevisté a Julia Zigarán (03/08/2021) y a María Teresa Viñas Urquiza (20/08/2021) y sostuve una larga charla con Ana Fernández Garay, autora de un artículo sobre la historia de los estudios de lenguas indígenas en la Argentina (Fernández Garay 2014). Cristina Messineo y Luisa Domínguez compartieron conmigo material con el que ellas mismas están trabajando en temas próximos al que me ocupa en esta oportunidad.

Con toda la información fui hilando una historia marcada por desajustes de fecha, imprecisiones de hechos, algunas preguntas. El resultado se acerca más a una narración informal que a un artículo convencional. Por tal motivo mantengo en este escrito el tono de la exposición de las jornadas. Queda evidentemente abierto a los aportes y discusiones que puedan y quieran hacer otros colegas dedicados a los distintos temas que se tocan.

En la última parte del artículo me refiero a dos temas que han marcado (y evidentemente continúan marcando) nuestra forma de transcurrir en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires: la inestabilidad de los equipos de trabajo y el destino de los archivos de los investigadores.

2 Del indoeuropeo a las lenguas del Chaco

Salvador Bucca nació el 30 de octubre de 1920 en Barcellona Pozzo di Gotto, Messina (Italia), y falleció en Buenos Aires en 2005.

Realizó estudios de indoeuropeo en los que se doctoró por la Universidad de Pisa en 1944. Un año más tarde obtuvo el Diploma de Filología Clásica de la Scuola Normale di Pisa (Istituto Universitario).

En los años siguientes fue colaborador del *Lexicon Etruscum* en el Istituto di Studi Etruschi de Florencia y docente de Lettere Italiane e Latine en la misma ciudad.

Con distintos niveles de proficiencia, conocía el italiano, el español, el inglés, el francés y el alemán.

En 1948 vino a la República Argentina contratado, por recomendación de Giacomo Devoto, para ocupar en la Universidad Nacional de Tucumán la cátedra de Lingüística Clásica. En este mismo volumen, Diego Bentivegna hace una síntesis del panorama académico de la Universidad Nacional de Tucumán en esa época, en la que convivieron estudiosos locales con investigadores en lingüística y antropología emigrados europeos. En Tucumán, Bucca dictó Lingüística Clásica, Sánscrito y Filología Griega y fue también jefe de la Sección de Lenguas y Literaturas Clásicas.¹

Pasó en 1951 a la Universidad Nacional de Cuyo, donde también se produjo un importante desarrollo en los estudios lingüísticos con el aporte de investigadores europeos como Joan Corominas y Fritz Krüger. Allí fue profesor de Lengua y Cultura Griegas III y director del Seminario de Lenguas Clásicas. También fue profesor de la cátedra Dante y de Historia de la Lengua Italiana en el profesorado en Lenguas Vivas de Mendoza.

Establecido desde 1955 en la Universidad de Buenos Aires, se desempeñó como profesor de Latín, de Gramática Histórica Latina y Griega, de Historia de la Lengua Italiana y dictó también seminarios sobre autores griegos y latinos. Preparó volúmenes sobre filología clásica al mismo tiempo que fue director del Departamento de Lingüística y Literaturas Clásicas.

Dotó al Instituto de Lingüística de una completa biblioteca sobre indoeuropeo, sospecho única en la Argentina. El indoeuropeo también estuvo siempre incluido en el programa de su materia.

A fines de la década de 1950 su papel en la Universidad de Buenos Aires se define en torno a las lenguas indígenas. Dicta Lingüística para las carreras de Letras y de Ciencias Antropológicas, seminarios internos sobre fonética, cursos de metodología de la investigación lingüística, al mismo tiempo que es director del Departamento de Lingüística -posteriormente convertido en Centro de Estudios Lingüísticos y finalmente en Instituto de Lingüística (Navarro 2011) designación que conserva actualmente-. En sus últimos años en la facultad fue jefe de la Sección Lenguas Indígenas del mismo instituto.

1 Véase también la tesis de Federico Navarro (2011).

3 El cambio de rumbo

A través de un informe, sabemos que en octubre de 1957 Bucca realizó un viaje a la provincia del Chaco en compañía de Isaías Lerner y Clemente Hernando Balmori, profesores de la Universidad Nacional de La Plata. Se trata de un traslado de pocos días en el que recoge fundamentalmente datos fonéticos y léxico de las lenguas toba, mocoví y vilela. Se destaca en el informe el apoyo recibido por parte de las autoridades provinciales y de la Universidad Nacional del Nordeste. Veremos en el próximo apartado algunas cuestiones referidas al contexto en que se produce este vuelco al estudio de las lenguas indígenas.

Gana la beca Guggenheim en 1959 y, entre el 1° de julio de 1959 y el 30 de junio de 1960, toma una licencia sin goce de sueldo para viajar a los Estados Unidos con el fin de capacitarse en el método de trabajo de campo y en el estudio de las lenguas en el marco del estructuralismo norteamericano.

A partir de entonces, Bucca se pone como meta describir las lenguas indígenas argentinas como absoluta prioridad. Trataba de incorporar a la cátedra solo a los alumnos y graduados que querían trabajar en alguna lengua indígena:

Entre las figuras que iniciaron la etapa ‘científica’ en el estudio de las lenguas indígenas, debemos mencionar a Salvador Bucca. Discípulo de Benvenuto Terracini, fue profesor de Lingüística General en la FFyL de la UBA. En esa universidad dirigió el Centro de Estudios Lingüísticos, hoy Instituto de Lingüística, donde reunió a un grupo de investigadores dedicados a la descripción de lenguas indígenas argentinas: él mismo se ocupó del toba (guaycurú), en tanto que sus discípulas se dedicaron a las lenguas chaqueñas: Elena Najlis trabajó sobre el abipón (guaycurú) y el matakó (mataguaya), Ana Gerzenstein lo hizo sobre el chorote y el maká (mataguayas), Nélide Stell describió el niwaclé (mataguaya), María Teresa Viñas Urquiza se dedicó al matakó o wichí y Lidia Bruno a la lingüística comparativa indígena.

Todos ellos trabajaron dentro del marco teórico del estructuralismo taxonómico de Bloomfield, Bloch, Trager y Hockett, que fue aplicado con cierta flexibilidad a la descripción de las lenguas mencionadas. (Fernández Garay 2014, 40-1)

Los resultados de las investigaciones se vuelcan en tres colecciones: «Cuadernos de Lingüística», «Cuadernos de Lingüística Indígena» y «Archivo de Lenguas Precolombinas», que proyecta y dirige. También en la *Revista de la Universidad de Buenos Aires* y en otras publicaciones nacionales y extranjeras, en las décadas siguientes, y luego en el «Archivo de Lenguas Indoamericanas», como se denominó a partir de 1994 el de Lenguas Precolombinas, dirigido a partir de en-

tonces por Ana Gerzenstein, quien le da nuevo impulso al área (Fernández Garay 2014, 41).

Bucca realiza publicaciones sobre lingüística y folklore, glosemática, ediciones traducidas y anotadas del sánscrito; sobre los fonemas vocálicos del latín clásico, sobre teoría lingüística, sobre la teoría aplicada a la enseñanza de lenguas extranjeras. Planifica y difunde estudios y publicaciones sobre lenguas indígenas, dirige las tesis de las integrantes de su equipo de cátedra y publica algunos trabajos propios sobre lenguas indígenas (Bucca 1961; Bucca, Lesser 1969).

Lleva a cabo numerosos viajes de estudio con larga permanencia en el campo, desde el ya mencionado en 1957; luego se traslada a Cayasta (Santa Fe) en 1958, donde recoge grabaciones mocovíes de las que envía copias a Estados Unidos. Hasta su jubilación, se desplaza regularmente a Salta, Chaco y Formosa para reunir material de estudio de las lenguas toba, pilagá y mocoví.

En la síntesis de sus actividades, que presenta en el momento de reunir los documentos para su jubilación, deja constancia de que tiene

trabajos inéditos y en terminación: gramática toba con textos y vocabulario; gramática kitsai (sobre material reunido por Lesser); gramática allentiac (sobre la obra de Valdivia); gramática millcayac (sobre la obra de Valdivia); gramática pilagá; traducción del *Fedro* de Platón y traducción de *Las cartas* de Platón. (según certificación del secretario académico de la Facultad de Filosofía y Letras, 6 de agosto de 1985, en el legajo del Departamento de Personal de la Facultad de Filosofía y Letras)

4 Entre lenguas indígenas, gramáticas y bilingüismos

La tarea principal, poco a poco, ha llegado a ser la investigación de las lenguas indígenas con las técnicas más apropiadas asimiladas en los centros más avanzados en este campo en USA. (de la biografía de Salvador Bucca, en el legajo del Departamento de Personal de la Facultad de Filosofía y Letras)

Mi experiencia formal con la cultura wichí comenzó en junio de 1978 como responsable del Área de Educación del Proyecto PEN OEA (Proyecto Especial Multinacional de Desarrollo Educativo y Socio-Cultural de Zonas Límites, Salta). En esa ocasión acompañé al doctor Salvador Bucca, director del Instituto de Lingüística de la UBA e investigador de lenguas aborígenes -uno de los pioneros en el estudio de las lenguas indígenas del país. Iba a supervisar la acción 'Castellanización y alfabetización en escuelas de zona de frontera'. En La Puntana, una joven belga, misionera de una iglesia protestante, había instalado una carpa. Cuando se enteró de nuestra presencia nos invitó a visitarla. Entrar a esa carpa fue como entrar de golpe a otro mundo, a otro continente. Afuera el polvo volátil cubría todo, adentro todo era blanco, había almohadones mullidos, una estera en el piso y adornos regionales. La joven estaba acompañada por dos niñas wichí vestidas de blanco, algo angelicales. La conversación fue muy interesante, hablamos sobre nuestros trabajos, ella nos contó su experiencia de venir a tierras tan lejanas en las que se sentía muy cómoda; yo me sentía extraña adentro y afuera de la carpa. Europa y América profunda en un rincón del Chaco salteño.

(Julia Zigarán, *El Chaco y yo*, inédito)

Chaco y Formosa se transforman en provincias en 1951 y 1955 respectivamente. Ambas sancionan sus constituciones en 1957 y eligen por primera vez sus gobernadores en 1958.

Las provincias se proponen y se comprometen a organizarse en el respeto de los pueblos indígenas, como consta en el articulado legal:

Art. 57: La provincia promoverá el mejoramiento sanitario económico social y cultural de los grupos indígenas que pueblan su territorio, y su efectiva incorporación a la vida nacional y provincial, asegurándoles la propiedad de la tierra donde residen para equipararlos integralmente en derechos y obligaciones con el resto de los habitantes. La tierra que se les otorgue no podrá ser enajenada. (Constitución de la provincia de Formosa)

En 1958 se realiza en el Chaco la Primera Asamblea Indigenista Chaqueña. Las noticias de los periódicos titulan las notas sobre la

reunión «Necesidades de los indígenas», «El verdadero planteo del problema indígena», «El problema indígena en la Argentina». Los distintos artículos hablan de la necesidad de respetar y valorar a los aborígenes y se pone mucho énfasis en la tierra y la educación. Se lamentan los abusos a los que han sido sometidos los indígenas y se mencionan y citan actos heroicos llevados a cabo por ellos en la defensa de sus pueblos.²

No parece que los propios indígenas tomen la palabra, pero en nombre de ellos se establecen compromisos como el de realizar censos, erigir el monumento al aborígen chaqueño y poner nombres indígenas a las calles; también se fija como prioridad que se escriban monografías y obras sobre la historia de los aborígenes. Se proponen bases para la educación del indígena: capacitación técnica para los docentes, ocupación plena, escuela rural dotada de todos los medios necesarios para la tarea, becas para alumnos aborígenes que tengan disposición para ser docentes y muy enfáticamente se señala la alfabetización en la lengua aborígen. Se recomienda a los estudiosos y educadores el conocimiento de sus lenguas a los efectos de hacer más eficaz su trabajo. Se ensalza la labor de los misioneros. (síntesis de *El territorio*, Chaco, miércoles 6 de agosto de 1958. «Resoluciones aprobadas por la Asamblea Indigenista»)

Este es, evidentemente, el clima en el que Bucca, Balmori y Lerner realizan su viaje de estudio en 1957 (mencionado más arriba) y sobre el que Albert Buckwalter intercambia correspondencia con Bucca entre 1958 y 1960.

Albert Buckwalter fue un misionero menonita de nacionalidad estadounidense que vivió y trabajó largamente en el Chaco (Messineo 2020). Le escribe a Bucca, en noviembre de 1958, agradeciéndole su visita y el papel que desempeñó por su intervención en la Asamblea Indigenista.³ Destaca la importancia de que alguien venido de Buenos Aires y que, por lo tanto, se interpreta representa al ‘gobierno’, se haya sentado con los tobas para escucharlos hablar. Insiste en la importancia del interés que ha demostrado por su lengua. En un pa-

² Se consultaron las ediciones de los días 2, 6, 7 y 8 de agosto de 1958 del periódico *El Territorio del Chaco* y las ediciones de los meses de julio y octubre del mismo año del periódico *Reivindicación, órgano indigenista chaqueño*.

³ La señora Rosa Bucca, hija de Salvador Bucca, me facilitó las cartas manuscritas inéditas a las que hace alusión el fragmento. Las identifiqué por remitente, destinatario y fecha como: carta de Albert Buckwalter a Salvador Bucca, fechada en Presidencia Roque Sáenz Peña el 12 de noviembre de 1958; carta de Albert Buckwalter a Salvador Bucca, fechada en Presidencia Roque Sáenz Peña el 23 de noviembre de 1960; carta de Salvador Bucca a Albert Buckwalter, fechada en Buenos Aires el 14 de noviembre de 1960.

saje posterior de la carta menciona que los aborígenes tobas quieren aprender español.⁴

Las palabras de Buckwalter coinciden con las conclusiones de la Asamblea Indigenista y también con los objetivos que fija Salvador Bucca para el Centro de Estudios Lingüísticos. Con optimismo, en una entrevista de 1961 habla de un rumbo nuevo en los estudios de las lenguas indígenas y ofrece como antecedentes las gramáticas de los misioneros, empleadas con función evangelizadora y a las que describe como limitadas por formación y por elección. Recalca la falta de entrenamiento fonético y el uso de la gramática latina en términos de modelo descriptivo. Valora los trabajos de Samuel Lafone Quevedo, pero también cuestiona la falta de precisión fonética que dificulta su utilización. Menciona a las universidades de Buenos Aires y de La Plata (en la capital provincial el encargado de estos temas era Balmori) como espacios que buscan subsanar las deficiencias referidas.

En tal sentido, Bucca propone viajes de campo para proceder a la recolección fonética de mitos, cuentos y descripciones de los quehaceres de la vida diaria. Insiste en que la labor es urgente «porque varias lenguas y dialectos indígenas están a punto de extinguirse en el territorio de la República». Se requiere la publicación de gramáticas, textos y vocabularios que permitan luego el estudio comparado para

la agrupación en familias de lenguas y la reconstrucción de eventuales fases unitarias desaparecidas, la investigación de los problemas de lenguas en contacto, la enumeración y caracterización de las áreas lingüísticas». Entiende que esta tarea es un doble deber de documentación y de contribución al «progreso de la ciencia del lenguaje, que es la ciencia del hombre». («Entrevista a Salvador Bucca» 1961)

La preocupación y el interés por aspectos aplicados de las investigaciones se observan en la publicación de un artículo sobre la enseñanza de las lenguas extranjeras y en una cartilla para la alfabetización en toba (Bucca 1958).

⁴ «I wanted to tell you how much I appreciated your visit to the Chaco, your support of a minority viewpoint in the Asamblea Indigenista, and above all, the encouragement you gave the Indians through your sympathetic dealings with them. [...] Thus, when we go out and attempt to learn their language we are showing that we appreciate them, for their language is an intimate part of their life. And then add to this the fact that a 'government' man comes up from Buenos Aires and shows favor for the Indian language, then the Indians see a ray of hope. They feel that someone has at last come out on their side, or has come out in favor of their cause. You are the man they talk about, because you sat down and listened to them speak. And since in their thinking you represent the government, they are thrilled. One of the main Toba preachers with whom I work has suddenly become interested in the use of the Toba language in written form. [...] The Indian wants to learn Spanish» (carta de Albert Buckwalter a Salvador Bucca, 12 de noviembre de 1958).

Me permito aquí hacer algunos comentarios y especulaciones. El entusiasmo por esa coincidencia de declaraciones políticas, religiosas y científicas, de la que hablamos más arriba, no dio los frutos esperados. La voluntad política de reparación y atención a los pueblos indígenas se mantiene en deuda en nuestro país con avances y retrocesos.

El enfoque de alfabetización y enseñanza de lenguas que proponía Salvador Bucca se basaba en la teoría estructuralista que proponía la comparación de la gramática de las lenguas que debía aprender el estudiante. Esa propuesta metodológica fue ardua e infecunda a todo nivel en el ámbito de la enseñanza de las lenguas, hasta que décadas más tarde fue reemplazada por las propuestas comunicativas. La escuela hizo una interpretación todavía más dura y, desde hace varias generaciones, los niños indígenas aprendieron a leer y a escribir directamente en una lengua no conocen, con el resultado de que muchas veces hasta casi finalizada la escuela primaria no entienden lo que leen y escriben.

Bucca además tenía el convencimiento de que las lenguas indígenas se iban a extinguir más o menos rápidamente y buscaba, entre los hablantes a los que consultaba, formas de sonidos y estructuras que se habían perdido y olvidado («Los jóvenes tobas ya no hablan su lengua original», nota aparecida en *El territorio*, jueves 21 de julio de 1966).

A pesar de la dedicación al estudio y al análisis, la producción en lenguas indígenas de Bucca es baja, lo que tal vez pueda explicarse, desde una mirada actual, a partir de esas contradicciones entre la planificación y los deseos, por un lado, y la realidad de la aplicación, por el otro.

5 Un excursus: el Instituto Lingüístico de Verano (ILV)

Para la época en que se inició el interés de Bucca en las lenguas indígenas,⁵ el Instituto Lingüístico de Verano estaba ampliamente difundido en muchos de los países de Sudamérica. Fundado en 1934 por William Cameron Townsend, tenía como objetivos describir la gramática y el léxico de las lenguas indígenas con las que tomaba contacto y traducir a cada una de ellas el Nuevo Testamento (Adanaqué Velasquez, Zapata Leonardo, Huapaya Garriazo 2011, 2).⁶

A pesar de esa vinculación y del interés que parece haber tenido Bucca por la metodología de trabajo de campo del ILV, la relación no

⁵ Durante su estadía en Cuyo, se vinculó con la Escuela de Verano –que supongo es el Instituto Lingüístico de Verano– de Santiago de Chile, donde dictó Lingüística General y Comparada. En 1954 encuentro un antecedente que parece vincularlo ya con las lenguas indígenas. Se trata del dictado de la conferencia *Problemática del estudio de las lenguas indígenas* en Lima, en febrero de 1954.

⁶ Agradezco a Luisa Domínguez y a Cristina Messineo que compartieron este artículo conmigo. En él se hace referencia al «distinguido lingüista argentino, Dr. Salvador Bucca».

muestra continuidad y tampoco los misioneros-lingüistas que lo conformaban entraron a nuestro país.

Es probable que se deba a más de un factor el hecho de que el ILV no haya ingresado a la Argentina al mismo tiempo que lo hizo en países vecinos. Me atrevo a mencionar las numerosas y vitales misiones religiosas, que también cumplieron una importante función en el trabajo lingüístico (Altman, Messineo, en prensa), los estudios de lingüística aborigen que se llevaban a cabo en distintos lugares del país (Fernández Garay 2014) y los proyectos políticos que, aunque de escaso cumplimiento, se formulaban en las provincias con mayor concentración de población aborigen.

En un artículo periodístico publicado en 1972, Salvador Bucca hace una evaluación respecto del estado de los estudios sobre lenguas indígenas en la Argentina y menciona los contactos con el ILV. Se refiere en ese texto a la sospecha que ya existía en torno a «las actividades del ILV [que] exceden las meras funciones científicas» (*Revista Panorama* 1972).

Sorprendentemente, el ILV entra a Santiago del Estero hacia 1984 a través del matrimonio de misioneros-lingüistas Donald H. Burns y Nadine T. de Burns, quienes presentan en el *VII Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina* (ALFAL) un trabajo que firman con pertenencia institucional de la Universidad Nacional de Santiago del Estero y del Centro Internacional Lingüístico de Dallas, Texas: «Las probabilidades de retención, sustitución y desaparición del quichua de Santiago del Estero. Un estudio preliminar sobre el ambiente sociolingüístico de las comunidades rurales quichua hablantes de la provincia de Santiago del Estero, Argentina».

El ingreso del ILV tuvo muy mala recepción entre el mundo académico de la lingüística de nuestro país, especialmente porque sucedió incomprensiblemente en el momento del retorno a la democracia. Ricardo Nardi escribe un artículo que se publica póstumamente en el que analiza y cuestiona punto por punto una publicación de los Burns (Nardi 1988-89).

Tiempo después cesaron las actividades lingüísticas del ILV en la Argentina. Es probable que el rechazo de la comunidad académica haya influido, pero también es importante recordar que las investigaciones en lenguas indígenas en la Argentina fueron encaradas en muchos casos en vinculación con proyectos educativos, con procesos de revitalización de lenguas, es decir con grados de compromisos con las comunidades que no dejaban espacios vacantes para un ingreso desde afuera como el que representa el ILV.⁷

⁷ María Teresa Viñas Urquiza me contó, en la entrevista que mantuvimos, que, en 1967, pocos meses después de haberse incorporado al Centro de Estudios Lingüísticos, fue comisionada a viajar a Salta para relevar la lengua wichí en una estadia de treinta

6 A modo de cierre

La vida de Bucca está atravesada por hechos históricos que conmocionaron a Europa y a la Argentina.

Su hija tiene recuerdos de anécdotas de la guerra: la muerte de un amigo, la huida de un castillo donde estaban escondidos mientras los soldados alemanes hacían guardia.

Su profesor Benvenuto Terracini fue alejado de la Universidad de Turín en 1938 en cumplimiento de las leyes antisemitas que comenzaron a regir entonces en Italia, a pesar de que había sido herido y condecorado en la Primera Guerra Mundial (Bucca 1968-69).

Ingresó a la UBA en el momento en que el gobierno militar de la Revolución Libertadora había tomado el poder; la intervención de la universidad en 1966 implicó las renunciaciones, junto con las de numerosos docentes de la Universidad de Buenos Aires, de dos lingüistas de su equipo: Lidia Bruno y Elena Najlis. Cuando se produjo el regreso a la democracia en 1973, fue dejado afuera de su cargo durante varios meses, y luego dos auxiliares de su cátedra fueron removidos durante la intervención del gobierno militar del Proceso de Reorganización Nacional. En el siguiente retorno a la democracia, en 1983, quedó afuera de su cargo. En ese momento Beatriz Lavandera, quien asumió la dirección del Instituto de Lingüística, tuvo un gesto de reconocimiento académico: solicitó la creación de la Sección Lenguas Indígenas y lo designó al frente de esa jefatura.

El trabajo de los equipos es inestable en nuestras instituciones, cuyas gestiones evitan absurdamente cumplir con los requisitos de renovación que implican los concursos y prefieren los destratos y persecuciones. Es también inestable por la falta de cargos, de rentas, de presupuesto destinados a los proyectos («no nos daban nada», dice María Teresa Viñas Urquiza) y porque finalmente lo hemos naturalizado.

También cabe mencionar el desinterés por los archivos de los investigadores. La familia de Salvador Bucca intentó dejar sus papeles (libros, fotografías, libretas de campo, grabaciones) en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, adonde pertenecían, pero la institución no tiene solución para sus problemas de espacio y no los aceptó.

días. Cuando llegó, después de dos largos tramos por tierra, a la localidad donde debía hacer su tarea, fue alojada en una pieza a cien metros del baño y con la recomendación de que tuviera cuidado porque había arañas y víboras. Durante la noche decidió que no se quedaría, pero a la mañana, al abrir la puerta de su habitación, se encontró con un montón de niños wichí que la esperaban silenciosamente. Por supuesto, se quedó y estableció un compromiso con las personas con las que trabajó que perdura al día de hoy. Además de sus estudios sobre la fonología, la gramática y el diccionario de la lengua wichí, ha participado de numerosas reuniones de discusión sobre temas de tierras, educación y deforestación (María Teresa Viñas Urquiza, entrevista 20/08/2021). Aunque se trata de ficción, puede leerse una síntesis de las sospechas que despertó en el Perú el ILV en la novela *El hablador* de Mario Vargas Llosa publicada en 1987.

Sus archivos fueron donados finalmente al CAICYT. La página web de esa institución informa que

se han digitalizado y catalogado 21 cuadernos de campo que contienen elicitaciones sobre las lenguas mocoví, qom, pilagá y kitsai, así como entrevistas a consultantes recogidas entre los años 1955 y 1986. A estos valiosos materiales se suman algunos intercambios epistolares, apuntes sobre bibliografía [...] Por otro lado, se digitalizaron y catalogaron 307 documentos fotográficos, correspondientes a trabajos de campo realizados por el Dr. Bucca en las provincias de Chaco, Salta y Formosa durante la década de 1960.⁸

Salvador Bucca cambió su lugar de vida y luego su mundo académico. El estudio y reconstrucción de lenguas indoeuropeas tiene sin duda muchos puntos en común con el estudio de las lenguas indígenas del Chaco. Pero lo que tendremos que buscar en sus libretas de campo (cuando se pueda acceder a ellas) son tal vez las diferencias. Reconstruir y estudiar lenguas rodeadas de hallazgos arqueológicos, de relatos míticos y descripciones de creencias religiosas es un abordaje notablemente diferente al de la lengua del otro americano, al que se conoce cara a cara y a través de la sucesión de misioneros que, sin valorar ni conocer sus creencias ni sus mundos culturales, tuvieron y tienen como tarea convertirlo a distintas versiones del cristianismo. En la distancia que hay entre el interés por las lenguas y por los hablantes se ubica gran parte del trabajo de la lingüística indígena.

Tanto María Teresa Viñas Urquiza como Julia Zigarán afirman que nada le importaba más que su familia y su trabajo. Yo también recuerdo esos momentos de afecto en los que hablaba de su mujer y de sus hijos, y la tenaz y constante búsqueda de la transcripción fonética perfecta, la clasificación y reclasificación de las fichas, los apuntes y las pilas de libros.

Agradecimientos

A Rosa Bucca por la generosidad del relato.

A Pedro Pestchanker por facilitarme la consulta del legajo de Salvador Bucca, en el Departamento de Personal de la Facultad de Filosofía y Letras.

A María Teresa Viñas Urquiza por contarme gran parte de la historia que me faltaba.

A Julia Zigarán por llevarme al Chaco salteño con un magnífico texto.

⁸ <http://www.caicyt-conicet.gov.ar/micrositios/dila/?p=3840>.

Bibliografía

- Bucca, S. (1958). «Lingüística descriptiva aplicada a la enseñanza de las lenguas extranjeras». *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, época V, 3(1), 3-16.
- Bucca, S. (1961). «Palabras y frases mocovíes de Colonia Dolores». *Cuadernos del Sur*, 14.
- Bucca, S. (1968-69). «Necrológica de Benvenuto Terracini». *Filología*, 13, 441-3.
- Bucca, S.; Lesser, A. (1969). «Kitsai Phonology and Morphophone-mics». *International Journal of American Linguistics*, 35, 7-20.
- Adanaqué Velasquez, R.; Zapata Leonardo, S.; Huapaya Garriazo, J. (2011). «El Instituto Lingüístico de Verano a través de la correspondencia entre las familias Townsend y Valcárcel (1946-1988)». *Investigaciones sociales*, 15(27), 213-82.
- Altman, A.; Messineo, C. (en prensa). «Una vida consagrada a 'la palabra'. El legado lingüístico del proyecto evangélico de Albert y Lois Buckwalter». *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*. Madrid: Vervuert.
- «Entrevista a Salvador Bucca» (1961). «Entrevista a Salvador Bucca». *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, época V, 6(1), 174-6.
- Fernández Garay, A.V. (2014). «La ruta de la lingüística indígena». Martínez, A.; Gagliardi, L. (coords), *Rutas de la lingüística en la Argentina*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, 39-54.
- Messineo, C. (2020). «Lingüistas intuitivos. La labor de los misioneros menonitas entre los toba/qom del Chaco argentino» [ms.]. *11° Congreso Internacional de Lingüística Misionera* (Santa Rosa, La Pampa, Argentina, 3-5 de marzo).
- Nardi, R.L.J. (1988-89). «Aclaraciones sobre el quichua de Santiago del Estero». *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 17(2), n.s., 127-37.
- Navarro, F. (2011). *Análisis Histórico del Discurso. La evaluación en las reseñas del Instituto de Filología de Buenos Aires (1939-1989)* [tesis doctoral]. Valladolid: Universidad de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/855>.
- Panorama*, 10(274), del 27 de julio al 2 de agosto de 1972.

Mariangela Sedda e l'Argentina: lo spagnolo imparato e l'italiano insegnato

Camilla Spaliviero

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Since the 1980s women's writing on the subject of migration has developed both in Argentina and in Italy. This article analyses the novels *Oltremare* (2004) and *Vincendo l'ombra* (2009) by Mariangela Sedda, which talk about two sisters' exchange of letters between Italy and Argentina from 1913 to 1943. Through the characters this study considers both the learning of Spanish and the teaching of Italian in relation to the background of Italian immigration. The enduring bond between Italy and Argentina is demonstrated by the portentous migratory phenomenon, and the evolution of Italian from a language of immigrants to a language of culture.

Keywords Mariangela Sedda. Argentina. Italian migration. Italian literature. Italian as a Foreign Language.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Mariangela Sedda e l'Argentina: *Oltremare* (2004) e *Vincendo l'ombra* (2009). – 3 Lo spagnolo imparato: l'emigrazione italiana in Argentina. – 4 L'italiano insegnato: studiare italiano come lingua straniera in Argentina. – 5 Conclusioni.

1 Introduzione

A partire dagli anni Ottanta del secolo scorso si sviluppa una crescente sensibilità nei confronti del discorso femminile sulla migrazione. Un filone di questo fenomeno letterario riguarda la scrittura delle donne e sulle donne in Argentina e in Italia relativa all'emigrazione italiana e alle sue conseguenze linguistiche e culturali nella definizione dell'identità argentina.



Edizioni
Ca' Foscari

Diaspore 17

e-ISSN 2610-9387 | ISSN 2610-8860

ISBN [ebook] 978-88-6969-596-4 | ISBN [print] 978-88-6969-597-1

Open access

Submitted 2021-12-16 | Published 2022-03-25

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-596-4/005

A fronte della prolifica scrittura femminile sull'immigrazione italiana da parte delle scrittrici argentine (come Syria Poletti, Griselda Gambaro e Lilia Lardone), in un primo momento si attesta l'assenza del tema dell'emigrazione verso il Sudamerica nelle opere delle scrittrici italiane. Al riguardo, Perassi (2012, 97) afferma che «l'interesse mostrato dalla narrativa italiana per la tematica delle migrazioni non è notoriamente proporzionato all'entità della pagina di storia sociale scritta oltreoceano, in particolare nelle regioni del Plata». Tuttavia, negli ultimi decenni il racconto diasporico femminile sullo sfondo dell'emigrazione italiana in Argentina è diventato oggetto di interesse da parte delle scrittrici italiane (come Laura Pariani, Renata Mambelli e Mariangela Sedda) (Cattarulla, Magnani 2004; Perassi 2012; 2016; Nieddu 2013; Regazzoni 2013; Magnani 2014). Le ragioni di tale cambiamento sono legate alla volontà di approfondire i tratti sociali e culturali di un evento centrale della storia italiana; rappresentare le vicende personali delle donne emigranti, fino a quel momento escluse dalla storia della letteratura per la duplice condizione femminile e nomade; stabilire un parallelismo tra l'emigrazione italiana all'estero e l'immigrazione straniera in Italia (Camilotti 2011).

Su queste basi, il presente articolo intende contribuire alla riflessione sull'emigrazione italiana in Argentina dalla prospettiva femminile a partire dai romanzi *Oltremare* (2004) e *Vincendo l'ombra* (2009) di Mariangela Sedda. Ad oggi, gli studi dedicati all'analisi linguistica di questi romanzi hanno esaminato la compresenza del sardo, dell'italiano e dello spagnolo dal punto di vista dell'emigrante italiano in Argentina (Bravo Herrera 2014; Odcino 2018). Questo contributo si propone di ampliare tale focus considerando i temi speculari dell'acquisizione dello spagnolo come 'lingua seconda' e dell'insegnamento dell'italiano come 'lingua etnica' e 'lingua straniera' in Argentina, aggiungendo la prospettiva dello studio dell'italiano da parte dei figli degli immigranti. L'obiettivo è quello di avvalorare la persistenza di un saldo legame tra Italia e Argentina alla luce del consistente fenomeno migratorio, nella prospettiva passata, e dell'evoluzione nella considerazione dell'italiano da 'lingua di emigrazione' a 'lingua di cultura', nella prospettiva presente.

2 **Mariangela Sedda e l'Argentina: Oltremare (2004) e Vincendo l'ombra (2009)**

I romanzi *Oltremare* e *Vincendo l'ombra* di Mariangela Sedda¹ aderiscono a diversi generi letterari. Appartengono innanzitutto al genere epistolare, poiché contengono centosei lettere, scritte tra il 1913 e il 1943 da Grazia, sorella maggiore emigrata in Argentina per ricongiungersi al marito e ai fratelli, e Antonia, sorella minore rimasta in Sardegna perché malata di epilessia. Inoltre, rispecchiano le caratteristiche del romanzo di guerra dato che si sviluppano nel contesto delle due guerre mondiali, di cui si risaltano la povertà e la violenza (Perassi 2016). Infine, trattano i temi del romanzo dell'emigrazione (Serafin 2012a; 2012b; 2015), tra cui è possibile identificare: l'abbandono del proprio Paese d'origine, i motivi economici e familiari alla base della migrazione femminile, la fatica del viaggio, lo spaesamento iniziale, la nostalgia della patria, la tutela delle proprie radici, la crisi identitaria, le barriere linguistiche e culturali, la memoria e il ricordo grazie alla parola scritta e alle fotografie, la cornice storico-politica come sfondo alle vicende individuali e l'assimilazione al nuovo tessuto sociale.

Le settanta lettere di *Oltremare*, datate tra il 1913 e il 1928, narrano la tristezza del distacco, lo sradicamento dalle proprie origini dal punto di vista di chi lascia la terra natia e il dolore per l'assenza nella prospettiva di chi resta, sullo sfondo della Prima guerra mondiale e dell'ascesa del fascismo. Per quindici anni lo scambio epistolare si sussegue in maniera regolare e il punto di vista di entrambe le sorelle si presenta in modo bilanciato. Grazia si identifica con la figura della donna migrante per la quale il viaggio, inizialmente difficile e doloroso, passa a rappresentare un'opportunità di emancipazione sociale ed economica grazie al riconoscimento delle maggiori occasioni di successo - costruito e non predeterminato - che le donne possono ottenere in Argentina. Di lei si descrivono l'impiego da cameriera nella villa di una ricca famiglia italiana a Buenos Aires; il raggiungimento di uno stato di relativo benessere in contrapposizione alla cattiva sorte di altri emigranti italiani; la formazione della nuova famiglia con i figli Mariantonina (detta Antonietta), Gavino e Demetrio; la preoccupazione per la richiesta agli emigranti sardi di entrare nella Brigata Sassari durante la Prima guerra mondiale; l'appoggio alle idee anarchiche; la conservazione delle usanze sarde e la parallela adozione di nuovi costumi argentini. Antonia è un esempio virtuoso di donna in-

1 Mariangela Sedda è una scrittrice italiana contemporanea interessata al tema dell'emigrazione italiana in Argentina, specialmente dalla Sardegna dove è nata e risiede. Collabora con la RAI, quotidiani, riviste e associazioni culturali ed è autrice di racconti, testi teatrali, saggi e romanzi. Tra questi ultimi, *Oltremare* e *Vincendo l'ombra* hanno ottenuto un grande successo di pubblico e di critica.

dipendente che non sente la necessità di sposarsi, è economicamente autonoma, rifiuta proposte di matrimonio se prive di sentimento e ha fiducia in un mondo più egualitario. Di lei si raccontano la rassegnazione per l'impossibilità di raggiungere l'Argentina; la solitudine per la morte della madre, la povertà e l'isolamento del paese di Olai; l'attività da tessitrice e ricamatrice; le privazioni a causa della guerra; il coraggio di amare un prigioniero austriaco, le conseguenti critiche e invidie nel paese, la tragica conclusione della relazione amorosa; la preoccupazione per il possibile obbligo di rientro dei propri familiari. Nel primo romanzo la vivacità, il cosmopolitismo e le speranze della rinnovata vita nell'internazionale capitale argentina si contrappongono alla lentezza, alla chiusura e alla modestia dell'immutata vita rurale nel paesino sardo. I cambiamenti politici, economici e sociali della Prima guerra mondiale penetrano nello scambio epistolare tra le due sorelle, in cui si accennano alle vicende degli italiani rimasti in Patria, di quelli emigrati in Argentina, contrari a Mussolini o rientrati come volontari, e di quelli approdati dopo il conflitto bellico per fuggire dai fascisti. Se Grazia entra in contatto con le idee socialiste e si sente libera di manifestare la propria opposizione a Mussolini, Antonia è più cauta, ascolta le opinioni politiche dei paesani ma si astiene dall'esprimerne di proprie, e chiede alla sorella di scrivere solo di certi argomenti (famiglia, salute, tempo ecc.).

Le quarantasei lettere di *Vincendo l'ombra*, datate tra il 1928 e il 1943, risentono dei rischi della censura, che costringono Antonia a selezionare con attenzione gli argomenti da trattare e le emozioni da descrivere per evitare confinamenti e prigionie, nel contesto del pieno fascismo e della Seconda guerra mondiale. La regolarità dello scambio epistolare è compromessa dai conflitti bellici, che causano ritardi di consegna e smarrimenti delle lettere. Per vincere l'ombra - reale, delle spie che aprono la corrispondenza, e simbolica, in cui nascondere le parole che non possono viaggiare oltreoceano - Antonia scrive lettere depurate dalle critiche politiche e trattenute sul piano emotivo e parallelamente tiene un diario in cui esprime liberamente i propri pensieri e sentimenti. Pertanto, il punto di vista della sorella rimasta in Sardegna prevale sulla prospettiva della sorella trasferitasi in Argentina. Questo sbilanciamento costituisce una novità all'interno della tradizione letteraria dell'emigrazione, generalmente caratterizzata dal predominio opposto (Perassi 2016). L'esperienza migratoria avvia un processo di ristrutturazione identitaria non solo in Grazia, nello spazio esterno dell'ambiente argentino, ma anche in Antonia, nella dimensione intima della propria interiorità (Perassi 2016). Da Grazia giungono notizie frammentarie, scritte di proprio pugno o dalla figlia Antonietta. Continua a sentire nostalgia nei confronti della sorella e delle tradizioni sarde ma è anche inserita nel contesto linguistico e culturale di Buenos Aires, impegnata nelle maggiori responsabilità lavorative, premurosa nei confronti del benessere familiare e attenta alla crescita

dei figli. Un emigrante in visita a Olai riporta di un governo argentino conservatore che impone la censura, la galera e il rimpatrio agli italiani, soprattutto comunisti e sardisti, che manifestano dissenso. Anche un componente della famiglia sperimenta questo tipo di oppressione con conseguenze drammatiche. Al personaggio di Grazia si affianca quello della figlia Antonietta, ormai grande, iscritta all'università, interessata a studiare l'italiano, a trovare un buon lavoro e solo poi a sposarsi. In Sardegna Antonia è sempre più artefice della propria esistenza, orgogliosa delle decisioni prese, gelosa della libertà conquistata e consapevole del diritto alla felicità. Compie delle scelte mirate all'autoaffermazione personale e professionale e ad ogni lettera e, soprattutto, pagina di diario racconta le tappe del percorso di ricerca e di cambiamento interiore, dalla resilienza per le perdite affettive alla volontà di godere appieno delle gioie del presente. Di lei si conoscono la sofferenza per la miseria e la violenza inflitte dal regime fascista, dai conflitti bellici in Etiopia, Spagna, Albania e dalla Seconda guerra mondiale; lo sviluppo di idee politiche in opposizione a Mussolini; il dolore per il lutto familiare; il ripresentarsi degli attacchi epilettici; la preoccupazione per la discontinuità delle lettere dall'Argentina; l'incremento dell'attività di sarta e ricamatrice; le relazioni d'amicizia con i compaesani e le compaesane; il benessere sperimentato grazie alla lettura; la profondità dei pensieri e la parallela maturità nella scrittura; gli incontri amorosi e i segreti legati al proprio passato. Nel secondo romanzo le conseguenze tragiche della guerra restano escluse dallo scambio epistolare. Se Grazia si focalizza sulla famiglia, Antonia costruisce dentro di sé un proprio pensiero politico e nel diario sfoga la rabbia per le ingiustizie di cui è testimone.

3 Lo spagnolo imparato: l'emigrazione italiana in Argentina

Il viaggio di Grazia dalla Sardegna all'Argentina, motore della trama narrativa, si compie all'interno di una verosimile cornice storica dell'emigrazione italiana. Dagli anni Ottanta del XIX secolo agli anni Settanta del XX secolo quasi tre milioni gli italiani scelgono l'Argentina come meta di emigrazione transoceanica - seconda destinazione dopo gli Stati Uniti (Vianello 2006). In particolare, la fase migratoria più considerevole sul piano numerico si estende dal 1876 alla Prima guerra mondiale e proprio nel 1913, anno in cui Grazia arriva in Argentina, si registra la maggiore quantità di italiani in viaggio (870.000 persone). Inoltre, a inizio Novecento quasi la metà dei sardi che lasciano l'Italia sceglie l'Argentina come Paese di emigrazione, dirigendosi soprattutto a Buenos Aires e dintorni, tra cui il polo industriale di Avellaneda (Nieddu 2013; Regazzoni 2013; Perassi 2016). Sull'apporto dei testi letterari al discorso storico sulla migra-

zione, Camilotti (2011, 8) scrive che «la letteratura umanizza la narrazione storica di un fenomeno epocale come quello migratorio, dando un volto ai suoi protagonisti» e Serafin (2012a, 11) afferma che «la relazione dialettica tra privato e pubblico fa sì che le narrazioni trovino fertili suggestioni dalle dirette esperienze di vita in cui ricadono inevitabilmente gli avvenimenti storici e politici».

In questo scenario, la dimensione linguistica svolge un ruolo attivo nel processo di trasformazione identitaria dell'emigrante (Bravo Herrera 2014). Da un lato, il mantenimento dell'italiano e dei dialetti come 'lingua materna', ovvero come lingue apprese dalla nascita prima di iniziare il percorso scolastico, permette di conservare un legame affettivo e culturale con la comunità di appartenenza. Dall'altro, il contatto con la realtà linguistica del luogo di emigrazione comporta l'attivazione dei meccanismi di acquisizione della 'lingua seconda', ovvero della lingua parlata nel nuovo Paese di residenza e appresa in un momento successivo (Balboni 2014).

In *Oltremare* e *Vincendo l'ombra* l'ambientazione storica e sociale si lega alla caratterizzazione linguistica delle due sorelle. Per scrivere usano un linguaggio popolare, semplice e concreto, che attinge all'italiano, al sardo e, nel caso di Grazia, allo spagnolo, favorendo una rappresentazione verosimile dei loro personaggi. Imparano il sardo e l'italiano come lingue materne in una situazione di diglossia: entrambe sono acquisite nel paesino di Olai e sono usate in modo diverso a seconda delle funzioni. La varietà 'bassa', ovvero il sardo, è appresa in modo spontaneo e utilizzata nella comunicazione orale e informale all'interno della comunità di appartenenza, invece la varietà 'alta', vale a dire l'italiano, è imparata a scuola e impiegata nella comunicazione scritta e formale (Balboni 2015).

In seguito al viaggio in Argentina, la lingua di Grazia resta legata al sardo ma si allontana progressivamente dall'italiano per immergersi sempre di più nello spagnolo. Tra gli elementi che provocano la perdita di una lingua appresa in situazioni di diglossia e bilinguismo si individuano: la residenza stabile e duratura in un nuovo Paese, la lontananza dalla Madrepatria, l'uso della lingua dominante nel contesto lavorativo e l'eccessiva tolleranza dei prestiti linguistici che causano mescolamenti (Mezzadri 2015).

Grazia manifesta la volontà di conservare una stretta relazione con il sardo, in quanto lingua degli affetti, ingrediente della propria identità originaria ed elemento di comunanza tra la famiglia lasciata in Sardegna e quella ritrovata in Argentina. In *Oltremare* impiega con frequenza termini sardi, come *vagamundos* e *tanca*, e modi di dire, come *frades fradiles* e *zente de cada zenia*.² La consapevolezza

² Rispettivamente: vagabondi; pezzo di terra recintato per il pascolo ovino; fratelli cugini (traduzione letterale, per sottolineare la distanza creatasi tra Grazia e il fratel-

delle similarità linguistiche con lo spagnolo facilita la maggiore predisposizione di Grazia nei confronti della nuova lingua:

Dovete sapere che *boveda*, *ventana* e *lastima* vogliono dire la stessa cosa che nel linguaggio nostro. Questa lingua è *come una parente che non hai confidenza ma si vede che ci somiglia*. (Sedda 2004, 20)³

I contesti in cui parla sardo sono sia quello privato della famiglia sia quello pubblico degli incontri della comunità sarda ad Avellaneda. Grazia desidera trasmettere il sardo ai propri figli e per questo lo usa nella comunicazione casalinga, nelle ninne nanne (*anninnias*) e per i termini specifici legati alla cucina, ai balli e all'abbigliamento. Ad esempio, chiede alla sorella di scrivere il testo di una poesia sui banditi che la loro mamma era solita cantare e di cui non ricorda più tutte le parole. Per il matrimonio del fratello Pietro prepara i *culurzones*, *sas bombas de sos isposos* e partecipa al ballo tondo.⁴ In altre occasioni per i figli cucina le *pabassinis* e chiede alla sorella di inviare delle *perdas de ocru* per conservare la loro buona sorte.⁵ In *Vincendo l'ombra* la presenza del sardo diminuisce in modo graduale a favore dello spagnolo, che si estende anche al campo semantico delle emozioni (*querida*, *gracias a Dios*, *hermanita* ecc.), ma riemerge durante l'incontro con i conterranei.

Nelle lettere di *Oltremare* Grazia si esprime con un italiano modesto, caratterizzato da errori ortografici: «ci à detto» (Sedda 2004, 9), «qui ò veduto cosa è la ricchezza» (37), influenzato dalla comunicazione dialettale: «si voleva fare *mericano* e ricco» (11) e legato agli avvenimenti storici, politici e culturali in corso: «*ceccobeppe*»⁶ (68). Fin dal primo anno in Argentina è consapevole dei propri limiti in italiano e del rischio di dimenticarlo:

La villa è grande che sembra una reggia e troppo tempo e *la lingua di una maestra* ci vuole per parlarne. (Sedda 2004, 19)

Signora Carla mi sta aiutando *a non dimenticarmi l'italiano*, mi impresta i giornali ma molte volte dalla stanchezza dormo dopo una riga. (24)

lo Francesco); persone di ogni specie. Come Odicino (2018), nel presente articolo per le traduzioni dal sardo all'italiano si è consultato il *Vocabolario sardo logudorese-italiano* di Pietro Casu: <http://vocabolariocasu.isresardegna.it/>.

3 I corsivi nelle citazioni tratte dai romanzi di Sedda sono introdotti dall'autrice del presente saggio.

4 Rispettivamente: ravioli; brodo con le polpette; danza circolare tradizionale.

5 Rispettivamente: dolci tipici con uvetta, mandorle, noci e semi di finocchio selvatico; occhi di Santa Lucia.

6 Nome dispregiativo per indicare l'imperatore Francesco Giuseppe d'Austria durante la Prima guerra mondiale.

Lo spagnolo inizia a essere sempre più presente nelle lettere di *Oltremare* fino a diventare preponderante in quelle di *Vincendo l'ombra*. La motivazione che sta alla base dell'acquisizione linguistica di Grazia è connessa all'inserimento nel contesto sociale e lavorativo argentino, ovvero alla percezione di un bisogno (Balboni 2014). Tale motivazione può definirsi anche 'strumentale', poiché è determinata da obiettivi pragmatici e utilitaristici, ed 'estrinseca', in quanto le finalità sono esterne al soggetto che apprende e si collegano al piacere derivante dalla realizzazione del progetto di sé (Cardona 2010). Grazia manifesta da subito la volontà di comunicare in modo autonomo e applica la strategia di combinare parole italiane e spagnole a partire dalla vicinanza tra le due lingue:

Sto imparando qualche parola spagnuola dalle altre cameriere. [...] *Mi arrango mescolando* ma con le cameriere di qui *ci comprendiamo anche tenendo ognuna la lingua sua*. (Sedda 2004, 20)

Grazia non frequenta dei corsi per acquisire una competenza comunicativa basata sullo sviluppo di tutte le abilità linguistiche: primarie (ascolto, lettura, monologo e scrittura) e integrate di tipo interattivo (dialogo) e manipolativo (riassunto, scrittura sotto dettatura, parafrasi ecc.) (Balboni 2015). Al contrario, impara lo spagnolo ascoltandolo da parlanti madrelingua, comprendendo il significato delle parole e riproducendone i suoni. In questo modo, le sue abilità orali di ascolto, monologo e interazione si sviluppano a discapito di quelle scritte di lettura, scrittura e manipolazione.

Nell'interlingua scritta di Grazia l'italiano e lo spagnolo si mescolano nella forma di un numero crescente di prestiti linguistici, interferenze ed errori fossilizzati. L'interlingua è un sistema linguistico parziale in continua evoluzione, si basa su regole, funzioni e fasi precise e si sviluppa durante il percorso di acquisizione di una lingua seconda/straniera (Selinker 1972). «Si tratta», scrivono Ledda e Pallotti,

di un sistema provvisorio [...], instabile e sempre soggetto a revisione, ma che è frutto degli sforzi dell'apprendente di costruire un modo di esprimersi sempre più complesso, sofisticato e vicino alla varietà parlate dai nativi. (2005, 32)

I prestiti linguistici corrispondono all'adozione di termini, modi di dire e costrutti morfosintattici di una lingua straniera da parte di un'altra lingua (Mezzadri 2015). In *Oltremare* Grazia inserisce un numero limitato di termini spagnoli di difficile traduzione, perché appartenenti alla sfera culturale argentina, e li riformula per facilitarne la comprensione alla sorella:

Tutti ridevano ma io mi stavo guastando la festa perché Francesco non sta pensando a farsi una famiglia ma i soldi se li sta spendendo nei ritrovi con *le femmine di tango, las milongueras*. (Sedda 2004, 64)

Successivamente, soprattutto in *Vincendo l'ombra*, Grazia introduce una quantità crescente di parole spagnole, non solo di origine culturale ma anche di uso quotidiano, in alcuni casi senza fornire ulteriori traduzioni o riformulazioni per semplificare la lettura della sorella:

E altre se ne venivano all'ora del tè che qui le signore non lo bevono solo ma *con dulces y otras golosinas* e sembra un pranzo. (2004, 166)

E dopo che Salvatore ha fatto questo *discurso* abbiamo compreso che era un *banquete de despedida* e pensando al paese ci è venuta *tristeza*. (2004, 182)

Ora Francesco al posto del caffè beve l'*ierba mate*, i figli miei ridono che *el mate* non sono buona a prepararlo. *No me gusta, es amargo* e pare veleno. (2009, 14)

Le interferenze sono il risultato dell'influenza esercitata dalla 'lingua materna', e dalle altre lingue conosciute, sull'apprendimento di una nuova lingua, e e possono determinare la produzione di errori (Mezzadri 2015). Quest'ultima rischia di trasformarsi in fossilizzazione, ovvero nella fissazione di errori ripetuti in modo costante se non corretti in maniera tempestiva (Cattana, Nesci 2004). Dato che tali errori non compromettono la comprensione generale del messaggio, la percezione di riuscire a comunicare in modo efficace per soddisfare i propri bisogni può determinare una ridotta sensibilità linguistica e una minore motivazione a migliorare. Uno dei rischi della motivazione fondata sul bisogno è infatti legato alla sua durata, dipendente dalla percezione di aver soddisfatto una data necessità sebbene spesso non si raggiunga il 'livello soglia'⁷ (Balboni 2015). Le interferenze di Grazia sono causate dal sardo, dall'italiano e dallo spagnolo con errori diffusi nei termini scritti sia in italiano sia in spagnolo. In particolare, gli errori si collocano sui livelli fonologico, morfosintattico e lessicale e si classificano rispettivamente in errori ortografici (scrittura delle parole), grammaticali (forma e relazioni tra parole) e lessicali (forma e significato delle parole) (Odicino 2018).

Una delle cause degli errori ortografici che Grazia commette in spagnolo è il *seseo*, un fenomeno linguistico diffuso in Sudamerica

⁷ Corrispondente al livello B1 del QCER (Quadro Comune Europeo di Riferimento per le lingue).

e nella Spagna meridionale che consiste nella pronuncia delle lettere 'c' (davanti alle vocali 'e', 'i') e 'z' con il suono corrispondente alla lettera 's' (Moreno Fernández 2010):

Vincenzo e i fratelli sono nella *estansia* del padrone. (Sedda 2004, 15)

Ora la *estansia* del padrone la chiamano *isla de Serdegna* perché sono tutti sardi e un siciliano che pare un sardo. (2004, 119)

Per sposare uno come a te per una donna è meglio di *serrarse* in convento. (2004, 180)

Altre ragioni riguardano la riproduzione delle convenzioni grafiche italiane che provoca l'assenza di alcune lettere e degli accenti:

Que ermoso nino! dice sempre Antonietta. (Sedda 2004, 159)

La *istoria* de la Virgen de *Lujan* si assomiglia alla Madonna di Bonaria. (2009, 79)

Dolores trabaja como una esclaba che a su *ijo* quiere mudar suerte y su recreo è andare a lo orfanato dove tiene la creatura. (2009, 110-11)

Infine, l'influenza costante dell'italiano assieme all'istinto di imitare la parlata spagnola con cui Grazia entra in contatto quotidianamente determinano l'aggiunta delle vocali finali, l'assorbimento di certe consonanti e la sostituzione di alcune lettere con altre dal suono simile:

Tutto il giorno in piedi sono stata e *al finale* de la giornata, sorella mia, un malestar, un dolor de cabeza y de pies. (Sedda 2009, 38)

E pensavo che è meglio che in paese non c'è *elettrisdà* che a pulire e a servire si vede sempre e invece la tua giornata finisce con il sole. (2004, 171)

A l'Argentina non hanno trovato ni pan de trastrigo ni lo mucho que *sognaban* e per essi è nata l'associazione. (2009, 88)

Gli errori grammaticali in italiano riguardano la costruzione e l'uso di alcuni tempi verbali. Grazia impiega l'ausiliare 'avere' al posto di 'essere' con i verbi riflessivi, modali e intransitivi al passato prossimo:

L'altra mia compagna di viaggio, Giovanna Porru vive in Rosario e sorte non ne ha avuto. *Si ha preso* un polacco ubriacone e dice che lavora da sole a sole per mantenere la famiglia e come recompensa il marito la bastona. (Sedda 2004, 121)

Vincenzo non *ha* potuto venire. (2004, 129)

I primi anni di Argentina nel circolo sardo in Avellaneda le poche volte che ci trovavamo sembravamo una famiglia, assieme nell'allegria e nel dolore. Tutto *ha cambiato*. (2004, 200)

Inoltre, estende l'uso del gerundio alle frasi subordinate temporali (con 'mentre') e relative (con 'che'):

Quando non ricevo lettera e tristezza mi prende che sei troppo lontana di notte mi sogno *uscendo* da paese *camminando* in fretta con te per arrivare al santuario prima del sole. (2004, 136)

L'amico suo Giovanni Loche dice che sta ore ascoltando musica di tango e le parole le tiene a mente e certe volte nella estansia lo trova solo, *cantando* e *piangendo*. (2004, 148)

Per quanto attiene alle preposizioni, Grazia introduce la preposizione 'a' nei complementi di moto a luogo esteso, unendola agli articoli determinativi, e davanti al complemento oggetto quando rappresenta una persona o un ente personificato:

I parenti e i socialisti li aiutano a venire *all'*Argentina e gli pagano il viaggio. (2004, 125)

Il mese passato ci hanno riunito *a* tutti i sardi al Circolo italiano. (2004, 160)

In aggiunta, usa la preposizione 'in' davanti ai nomi di città con la funzione sia di movimento (moto a luogo) sia di localizzazione (stato in luogo) e omette l'articolo vicino alla preposizione 'da' con la funzione di provenienza (moto da luogo):

Solo da una settimana è arrivato *in* Buenos Aires. (2004, 118)

Si è sposata *in* Tucuman con un campidanese e ha fatto tre figli. (2004, 121)

In Buenos Aires i piroscafi stanno arrivando pieni di italiani più di prima e dicono che scappano *da* Emilia, *da* Romagna, *da* Toscana e da altre parti anche clandestini. (2004, 125)

Infine, nelle frasi affermative e negative Grazia sostituisce l'uso italiano della preposizione 'di' con la congiunzione spagnola *que* (scritta 'che') per collegare gli avverbi 'sì' e 'no' a un precedente verbo di opinione o *dicendi*:

Ci sono molte emigranti e due di Calabria credevano che ero scesa quel giorno dal vapore e mi domandavano *novedades de Italia* e volevano cantare *canciones de Calabria* ma la suora ha detto *che no*. (Sedda 2009, 32)

Un giorno è venuta nella mia casa una moza, yo la creìa una mendiga, preguntando se ero parente de Francisco Dettori e ho detto *che si*. (2009, 98)

Gli errori lessicali attengono principalmente alla formazione di parole inesistenti, derivate dalla fusione di termini italiani e spagnoli:

Le altre donne di servizio sono giovani e senza *pensamenti* e *mi notiziano* ogni cosa. (2004, 172)

Migliorie hanno fatto anche alla nostra casita e nella baraunda avevo perduto le lettere tue che tengo nel comò come reliquia. Antonietta le aveva *serrate* in una scatola di biscotti y ahora las cartas tienen perfume de vaniglia. (2009, 25)

L'animo suo es *soledoso* pure in mezzo alla famiglia e in Buenos Aires l'aria gli manca. (2009, 61)

Grazia è cosciente dei numerosi errori che commette nella comunicazione orale e scritta. Dopo i primi dieci anni in Argentina scrive:

Gavino è bravo in scuola ma Antonietta è più donata e Demetrio pure non si sbaglia saltando da italiano a spagnolo e non sembrano figli di *cocolice*, che qui dicono così agli *italiani che storpiamo lo spagnolo*. (2004, 148)

La quantità di errori prodotti e la consapevolezza dei propri sbagli aumentano con il passare degli anni. In *Vincendo l'ombra* le sovrapposizioni coinvolgono il sardo, l'italiano e lo spagnolo e ricadono anche nella percezione della propria identità:

Cara sorella, scrivo sin ajuda di Antonietta che ha cominciato un curso de dattilografia. *Ho mesclado palabras italianas, castiglianas y sardas. Un embroglio, un minestrone*, pero credo che *despues veinte años yo soy de ambos los mundos, de duos mundos soe*. (2009, 62)

La compresenza delle diverse tipologie di errori in spagnolo, assieme alla scrittura sempre maggiore di parole e modi di dire in questa lingua, si intensifica fin dalla prima lettera di *Vincendo l'ombra*, in cui emerge comunque l'attaccamento alle proprie radici con il ricorso al sardo e il riferimento all'acquisizione dell'italiano da parte della cognata spagnola:

Ho aspettato a scrivere per farci la fotografia *todos juntos* con la famiglia di Pietro, come desideravi, ma Vincenzo non tornava da la *estansia*. La fotografia ti dirà che solamente Demetrio è restato *el nene de casa*. Quella donna grassa e *vieja* vicino a Vincenzo *es lo que la vida ha hecho a tu hermana* e sotto al cappello la testa *es casi blanca*. Antonietta è sempre la migliore della scuola e ora pure Gavino seguita a studiare in una *escuela tennica* di preti salesiani e per consiglio di Pietro impara l'*ingles* che se non vuole lavorare *en la estansia*, signor Guidi, il nostro padrone, gli trova *otro empleo*. Puoi vedere che nostro nipote Americo pare un principe. *A siete annos es muy temprano*, avanti in tutto, intelligente, *es tambien un chico* vergognoso. Con nostra cognata Mercedes ora ci comprendiamo meglio che io ho imparato castigliano e a lei Pietro ha imparato italiano e *paragulas sardas*. (2009, 13)

Nelle ultime lettere di Grazia è evidente che l'influenza spagnola subentra definitivamente nella produzione in italiano:

Que emocion querida, Antonietta ha tomado el dottorado hace diez dias y no cabemos de contento. Tutto pare meglio ora che Argentina ci ha dato quello che ci aveva promesso, *mudar vida a nos hijos*. *Gracias a Dios* e ai treni *Vissente* è stato giorni in Buenos Aires e abbiamo fatto festa grande con Pietro e famiglia. *Pero Vissente* è stato serrato in casa che per lui *Baires* è una *baraunda* y l'*aire le falta*. Pauleddu Demartis dice che *el doctorado de Antonietta es un onor para todos los sardos* e vuole fare un *banquete en su estansia con los amigos*. (2009, 156)

4 L'italiano insegnato: studiare italiano come lingua straniera in Argentina

I figli di Grazia, nati a Buenos Aires da genitori immigranti italiani, rappresentano in modo attendibile l'evoluzione linguistica delle seconde generazioni, che crescono da argentine ma al tempo stesso mantengono un forte legame con le proprie radici linguistiche e culturali. Con il censimento del 1914 si attesta che in Argentina il 30% della popolazione è straniera e che gli italiani rappresentano la comunità più numerosa, pari all'11,7% degli abitanti (Devoto 2004). Il

consistente fenomeno migratorio determina l'avvio di un processo di diffusione della lingua e della cultura italiane che, in una prospettiva diacronica, dura fino a oggi. Come scrive Arreghini,

le comunità di immigranti italiani rappresentano una nuova potenzialità di valori culturali, economici e sociali che ha avuto un peso decisivo nella formazione dell'Argentina moderna. (2006, 237)

Su queste basi, la sfera linguistica ha un ruolo centrale nella definizione dell'identità dei figli degli immigranti. Da un lato, l'acquisizione dello spagnolo come lingua materna comporta una *forma mentis* diversa da quella genitoriale e attesta la piena assimilazione nel Paese di passata emigrazione, considerato a tutti gli effetti come Patria. Dall'altro, l'italiano può essere acquisito come 'lingua etnica' o 'lingua d'origine' se è appreso nel contesto familiare (da nonni o genitori) e/o all'interno della comunità di origine, oppure come 'lingua straniera' se è studiato a scuola e non è parlato nell'ambiente in cui si vive (Diadori, Palermo, Troncarelli 2009; Balboni 2014). Le ragioni che sottendono l'acquisizione linguistica riguardano il progetto di recuperare la storia familiare e di perfezionare la propria competenza comunicativa nella prospettiva dell'italiano come 'lingua etnica' o 'lingua d'origine' e l'autorealizzazione professionale e/o l'uso strumentale nella quotidianità nella prospettiva dell'italiano come 'lingua straniera' (Balboni 2014). La motivazione si associa non solo al dovere, con i possibili limiti già affrontati, ma anche al piacere, considerata la fonte più potente ed efficace. Questo tipo di motivazione può definirsi anche 'integrativa', giacché si basa sulla volontà di approfondire le conoscenze linguistiche di una comunità diversa dalla propria per accedere alle tradizioni culturali che la rappresentano, e 'intrinseca', poiché nasce dall'interesse percepito in modo spontaneo al fine di soddisfare un proprio bisogno (Cardona 2010).

In *Oltremare e Vincendo l'ombra* Antonietta, la figlia di Grazia, sembra fare convergere entrambe le prospettive e motivazioni. Impara lo spagnolo e l'italiano in una situazione di bilinguismo: è in grado di comprendere entrambe le lingue, parlarle, leggerle e scriverle e per questo le impiega nella quotidianità. Dato il contesto in cui nasce e vive, per la prevalenza dello spagnolo sull'italiano il suo bilinguismo si può definire 'asimmetrico' (Mezzadri 2015). Tra i fattori che favoriscono il mantenimento del bilinguismo anche nelle seconde generazioni si identificano: il legame emotivo alla lingua che modella l'identità, l'esistenza di relazioni parentali significative, la vicinanza a una comunità coesa di parlanti, l'educazione impartita da insegnanti madrelingua, l'impiego lavorativo che richiede l'uso quotidiano della lingua, l'abitudine alla lettura e alla scrittura per comunicare con la Madrepatria dei genitori (Mezzadri 2015).

Dalle lettere di Grazia si apprende che i figli sono esposti al sardo tra le mura domestiche e durante gli incontri con la comunità sarda ad Avellaneda, parlano spagnolo da madrelingua e imparano l'italiano nel contesto familiare e scolastico. Per mantenere il legame linguistico e culturale con il Paese di origine dei genitori, Grazia iscrive i figli alle scuole italiane di Buenos Aires.

La descrizione delle loro abilità produttive in italiano ne testimonia l'evoluzione interlinguistica. L'acquisizione 'spontanea' a casa, in cui Grazia non insegna esplicitamente l'italiano ma lo utilizza per interagire con i figli, determina la mescolanza tra le diverse lingue conosciute. Tale miscuglio è inevitabile, specialmente nel parlato, da parte degli apprendenti di livello iniziale (Pallotti 2003):

Demetrio el nene de casa è allegro, sta imparando a camminare e a dire qualche parola. *Mescola tutte le lingue della famiglia nostra* perché di giorno gli parlo italiano e di notte gli canto anninias in sardo e Antonietta e Gavino parlano in spagnolo e italiano. (Sedda 2004, 107)

Antonietta e Gavino gli hanno cantato le canzoni sarde che gli ho imparato e con i fratelli cercava di cantare Demetrio che di parole ne sa poche e non si comprende cosa dice perché *mischia italiano spagnolo e sardo* allegrando la casa. (2004, 119)

Al contrario, l'acquisizione 'guidata' a scuola, da parte dei docenti, favorisce l'uso consapevole e distinto delle diverse lingue (Pallotti 2003). Come racconta Grazia, l'insegnamento esplicito dell'italiano ha ricadute positive anche nella padronanza dello spagnolo:

Antonietta sta andando all'asilo delle suore italiane con Gavino e imparano tante cose. È meraviglia a sentirli parlare *italiano e spagnolo saltando svelti da una lingua all'altra senza sbagliare*. (Sedda 2004, 103)

Grazie al percorso educativo intrapreso dai figli ben presto la situazione si inverte, per cui sono loro ad aiutare la mamma a ricordare l'italiano:

Devi sapere che ora l'italiano lo pratico quando Antonietta e Gavino studiano e io sto preparando il mangiare. Ascoltando a loro *imparo parole e me le tengo a mente*. (2004, 147-8)

Di conseguenza, il percorso di acquisizione linguistica in italiano di Antonietta segue un iter differente da quello della madre (Bravo Herrera 2014). In entrambi i romanzi Grazia sottolinea fin da subito il carattere studioso e responsabile della figlia e loda i suoi successi scolastici, specialmente in italiano:

Antonietta è la migliore della sua classe, è una bellezza a vederla parlando e scrivendo *italiano e spagnolo, svelta in tutte e due*. Se mi vede scrivendo la lettera per te *la corregge come una maestra*. (2004, 126)

Ti mando la preghiera, scritta in italiano da Antonietta che *sempre es la alumna mas sobresaliente de su escuela*. (2009, 26)

Antonietta è l'unica della famiglia a proseguire gli studi all'università, durante i quali perfeziona le proprie conoscenze della lingua, della cultura e della storia italiane, fino a ottenere il dottorato. Il prestigio sociale di tale qualifica riempie d'orgoglio i genitori. Grazie alla sua preparazione e determinazione, ottiene l'incarico di professoressa in un collegio e raggiunge l'indipendenza economica. Solo allora si fida con un collega di origini piemontesi, facendo prevedere la continuità del legame con l'Italia attraverso i futuri discendenti. A proposito della riconoscenza che sente nei confronti dei genitori per averle garantito la possibilità di dedicarsi agli studi scrive:

Mamma e babbo sono felici come non li ho mai visti, forse perché non arrivavano a pensare che la loro figlia potesse diventare più di una maestra. Più di una maestra, ripeteva mamma incredula il giorno della mia laurea, guardandomi con orgoglio. Non si lamenta più che per adesso non penso a sposarmi. Se sono arrivata al doctorado *il merito è loro e, soprattutto, come sempre ripete babbo, di mamma, che ha avuto il coraggio di partire e ci ha protetto col suo lavoro dentro questa villa*. (2009, 157)

Nel risponderle, la zia Antonia condivide la piena soddisfazione, estesa all'intera comunità di Olai, e mette in risalto la tenacia di cui Antonietta deve essere altrettanto fiera:

Cara nipote, la possibilità di studiare te l'hanno data, ma *la tua volontà* ti ha fatto arrivare in alto. (2009, 159)

Riguardo al suo rapporto con l'italiano, da figlia di immigranti si sente «orgogliosa di essere italiana d'Argentina» (Sedda 2009, 68), afferma di amare la lingua italiana e la considera parte della propria eredità linguistica e culturale, da approfondire e valorizzare. La fortuna di essere cresciuta in un contesto ricco di input (l'esempio dei datori di lavoro della madre, il percorso scolastico, le numerose letture) la rende cosciente di possedere una competenza superiore a quella materna:

A me l'italiano mi è facile perché ho avuto la fortuna di vivere in casa di signori che parlano *un italiano perfetto*. Mamma si dispiac-

ce di mandarti poche lettere, ma per scrivere a te ha bisogno di molto tempo [...]. Io cerco di aiutarla ma a volte mi dice che *le mie parole sono difficili* e non esprimono quello che vuole dire, e che *non si può far mangiare con le posate d'argento chi ha sempre mangiato con le mani*. (2009, 68)

Antonietta scrive in tutto nove lettere alla zia Antonia, insieme alla madre o al posto suo. Nella prima lettera confessa di sentirsi molto onorata e spera di poter continuare la corrispondenza. Impiega un italiano accurato ed elegante, sia concreto sia astratto, caratterizzato da limitate interferenze dello spagnolo e da alcune allusioni al sardo.

Le parole spagnole sono presenti solo nelle prime lettere e sono prive di errori. Antonietta usa dei termini che fanno parte della sua quotidianità, come *estancia*, e verso i quali sente un legame affettivo, come *mamita*. In alcuni casi li riformula in italiano per favorire la comprensione della zia:

Signora Carla ha fatto una casa per il signor Luigi e la moglie che hanno avuto un bambino e stanno ammodernando pure *el casco, la casa dei padroni*. (2009, 52)

Antonietta capisce il sardo ma non lo parla. I riferimenti al dialetto rimandano alle usanze dell'isola, con cui entra in contatto grazie ai racconti della mamma e alle letture individuali di libri e giornali italiani. Ad esempio, si riferisce alla preparazione dell'orbace,⁸ che la appassiona al punto tale da imparare a filare e da scrivere un tema scolastico che le fa vincere in premio dei libri italiani.

Con la zia condivide l'amore per la lettura. Durante la Seconda guerra mondiale legge i giornali italiani per aggiornare i familiari sull'andamento del conflitto. Nelle lettere cita i testi letterari, come il racconto *Il sogno del pastore* di Grazia Deledda, che le consentono di migliorare l'italiano e di rafforzare il legame con le tradizioni sarde:

Cara zia, sono stata molto dispiaciuta della morte di Grazia Deledda, una scrittrice che ha fatto onore alla Sardegna e all'Italia. [...] Cara zia, la vostra terra è stata sempre nella mia mente di *italiana d'Argentina*. Ai miei fratelli queste storie non interessavano ma a Americo sì e a lui le ho raccontate e gli ho prestato i libri di Grazia Deledda perché *le storie ti legano a una terra anche se non l'hai mai vista*. (2009, 134)

La caratterizzazione linguistica di Antonietta rispecchia solo in parte i tratti dell'italiano come 'lingua di emigrazione'. Questa varietà

8 Tessuto in lana grezza di Sardegna.

equivale alla lingua impiegata dagli emigranti italiani all'estero per comunicare tra loro, ha un'origine popolare e si contraddistingue per le interferenze esercitate dai dialetti italiani e dalla lingua del Paese di emigrazione (Diadori, Palermo, Troncarelli 2009). Generalmente l'italiano di emigrazione subisce un processo di erosione con il passare delle generazioni, il quale determina la progressiva riduzione, semplificazione e frammentazione degli elementi lessicali e morfosintattici che lo costituiscono. Tale evoluzione è provocata dal basso livello normativo e dalla limitata funzionalità comunicativa, e risente parallelamente dell'influenza della lingua del paese ospite. In Argentina questo fenomeno avviene in tempi rapidi a causa della vicinanza linguistica e culturale tra la lingua degli autoctoni e quella degli emigranti italiani (Patat 2004).

Tuttavia, il profilo linguistico di Antonietta riflette uno stato superiore di conservazione dell'italiano. Infatti, il suo mantenimento non si deve solo all'utilizzo negli scambi comunicativi del contesto familiare e della comunità etnica ma anche al suo studio nelle strutture scolastiche e universitarie. Inoltre, l'impiego lavorativo come professoressa d'italiano ne promuove ulteriormente la diffusione. La scelta di studiare e insegnare italiano in contesti formativi formali ne attesta l'elevazione a 'lingua di cultura', di cui si riconosce il prestigio letterario, artistico, musicale ecc. (Diadori, Palermo, Troncarelli 2009).

Le ricerche sulle motivazioni allo studio dell'italiano all'estero svolte negli ultimi cinquant'anni attestano la preponderanza delle ragioni culturali sugli altri motivi di acquisizione linguistica, come le origini italiane delle famiglie emigrate (studio di Baldelli alla fine degli anni Settanta) a cui si affiancano gradualmente le ragioni di studio e di lavoro (indagini del Consiglio Nazionale delle Ricerche italiano, della Società Dante Alighieri e di De Mauro dagli anni Ottanta al Duemila) (Diadori, Palermo, Troncarelli 2009). Come afferma la dott.ssa Pasqualini, direttrice dell'ufficio per la promozione della lingua italiana all'estero presso il Ministero degli Affari Esteri Italiano, «il sistema culturale italiano [...] assume un significato sociale poiché la cultura non è soltanto un bene da conservare ma è, prima di tutto, la società che si serve di tali valori», per cui «alla base della promozione del Sistema Italia vi è un approccio sistemico fondato sull'inserimento di elementi culturali, adattabili e significativi, definiti sulla base del contesto locale di riferimento» (Maugeri 2016, 469).

La promozione della lingua e della cultura italiane all'estero è sostenuta dalle offerte formative di carattere locale, promosse da istituzioni pubbliche e private, e internazionale, sostenute dal MAECI (Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale) del governo italiano attraverso gli Istituti Italiani di Cultura, i Comitati della Società Dante Alighieri, le Scuole Italiane all'estero e

l'insegnamento dell'italiano all'università da parte di lettori madrelingua.

Per quanto attiene all'Argentina, la diffusione della lingua e della cultura italiane è favorita non solo dalla passata immigrazione italiana ma anche dall'attuale contributo delle associazioni culturali, delle istituzioni scolastiche e dei lettori universitari (Arreghini 2006). Gli Istituti Italiani di Cultura sono due e si trovano a Buenos Aires (dal 1940) e a Cordoba (dal 1986). Le sedi della Società Dante Alighieri sono più di un centinaio e, tra queste, il Comitato più grande è quello di Buenos Aires (fondato nel 1896). Questi enti offrono corsi di lingua italiana, distribuiti sui diversi livelli di competenza del QCER, di cultura italiana (lettura di giornali, letteratura contemporanea, laboratori di scrittura creativa ecc.) e di italiano per le imprese. Organizzano inoltre numerosi eventi culturali, come cicli cinematografici, mostre d'arte e incontri con gli autori, che incentivano contatti diretti e autentici con l'italianità. Inoltre, l'italiano si insegna in una sessantina di scuole pubbliche, in otto scuole plurilingui e in sei scuole italiane paritarie (costituite per la maggior parte da istituti omnicomprensivi: dall'infanzia alla secondaria di secondo grado). Infine, sono attivi una decina di lettori di lingua e letteratura italiana presso le università di Buenos Aires, Bahia Blanca, Cordoba, La Plata, Mendoza, Rosario, Santa Fe e Mar del Plata (Arreghini 2006). Nell'ultimo rapporto sulla diffusione dell'italiano all'estero (MAECI 2019), l'Argentina si classifica come il sesto Paese per studenti di italiano nel mondo, con un aumento del 14,57% nell'a.s. 2017/18, e rappresenta il primo bacino di utenza in Sudamerica. Su un totale di 81.988 apprendenti, un numero considerevole è iscritto alla Società Dante Alighieri (21.773) e frequenta le scuole locali (15.358), a cui seguono gli studenti universitari (5.316), gli alunni delle scuole paritarie e bilingui (4.993) e gli iscritti ai corsi degli Istituti Italiani di Cultura (2.219).

5 Conclusioni

Le riflessioni storiche, linguistiche e culturali elaborate nel presente contributo testimoniano l'intensità della diffusione dell'italiano in Argentina sulla base delle vicende storiche passate e dell'interesse culturale presente. Il passaggio nella considerazione dell'italiano da 'lingua di emigrazione' a 'lingua di cultura' è rappresentato efficacemente dalle figure letterarie di Grazia e Antonietta nei romanzi *Oltremare* e *Vincendo l'ombra* di Mariangela Sedda.

La maggiore sensibilità nei confronti del discorso femminile sull'emigrazione italiana consente di esplorare le sue conseguenze linguistiche e culturali nella definizione dell'identità argentina. Attraverso i testi letterari si possono trasmettere testimonianze storiche verosi-

mili sul fenomeno nazionale collettivo dell'emigrazione e decostruire gli stereotipi di genere attraverso le figure di donne coraggiose e resistenti. Inoltre, grazie a queste opere è possibile stabilire dei collegamenti con la realtà italiana attuale. La lettura dei romanzi sull'emigrazione italiana all'estero può favorire l'apertura alle opere delle scrittrici straniere immigrate (come Christiana de Caldas Brito, Gabriella Ghermandi, Laila Wadia) e italiane di origine migrante (come Igiaba Scego, Gabriella Kuruvilla, Sumaya Abdel Qader) per riflettere in modo empatico sull'immigrazione straniera in Italia. Lo studio dell'italiano come 'lingua di cultura' non può infatti prescindere dalla considerazione dell'identità plurilingue e multiculturale dell'Italia di oggi.

In questo modo, si possono elaborare delle riflessioni diacroniche e sincroniche comparate riguardanti la scrittura delle donne e sulle donne e i temi dell'emigrazione e dell'immigrazione, da e verso l'Italia. Le ricadute glottodidattiche di tali analisi possono contribuire al rinnovamento dei 'materiali autentici' (Wilkins 1976) per l'insegnamento dell'italiano come 'lingua straniera' all'estero e come 'lingua seconda' in Italia.

Bibliografia

- Sedda, M. (2004). *Oltremare*. Nuoro: Il Maestrale.
- Sedda, M. (2009). *Vincendo l'ombra*. Nuoro: Il Maestrale.
- Arreghini, M. (2006). «Gli italiani e l'italiano in Argentina». Santipolo, M. (a cura di), *L'italiano. Contesti di insegnamento in Italia e all'estero*. Torino: UTET Università, 235-65.
- Balboni, P.E. (2014). *Didattica dell'italiano come lingua seconda e straniera*. Torino: Loescher/Bonacci.
- Balboni, P.E. (2015). *Le sfide di Babele. Insegnare le lingue nelle società complesse*. Torino: UTET Università.
- Bravo Herrera, F.E. (2014). «E(in)migración italiana en la Argentina y conflictos lingüísticos. Representaciones literarias y variaciones en las dos orillas». *RILL Nueva Época. De Lenguas y Migraciones. Estudios inter-transculturales*, 19(1), 52-72. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/7156>.
- Camilotti, S. (2011). «Fili resistenti: voci femminili dell'oggi raccontano l'emigrazione delle donne di ieri». Caponio, T. et al. (a cura di), *World Wide Women. Globalizzazione, Generi, Linguaggi*, vol. 3. Torino: CIRSD, Università degli Studi di Torino, 207-15.
- Cardona, M. (2010). *Il ruolo della memoria nell'apprendimento delle lingue. Una prospettiva glottodidattica*. Torino: UTET Università.
- Cattana, A.; Nesci, M.T. (2004). *Analizzare e correggere gli errori*. Perugia: Guerra.
- Cattarulla, C.; Magnani, I. (2004). *L'azzardo e la pazienza. Donne emigrate nella narrativa argentina*. Troina (EN): Città Aperta.
- Devoto, F. (2004). *Historia de la inmigración italiana en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

- Diadori, P.; Palermo, M.; Troncarelli, D. (2009). *Manuale di didattica dell'italiano L2*. Perugia: Guerra.
- Ledda, F.; Pallotti, G. (2005). «L'interlingua». Pallotti, G. (a cura di), *Imparare e insegnare l'italiano come seconda lingua*. Roma: Bonacci, 31-44.
- MAECI, Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale (2019). *L'italiano nel mondo che cambia*. <https://www.sitocgie.com/wp-content/uploads/2019/11/Rapporto-diffusione-italiano-2019.pdf>.
- Magnani, I. (2014). «I migranti nella letteratura italiana. Dall'assenza all'equivalenza». *Zibaldone. Estudios italianos*, 3(1), 260-70. <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/7020>.
- Maugeri, G. (2016). «Strategie e modalità di promozione della lingua e della cultura italiana del MAECI. A colloquio con la dott.ssa Lucia Pasqualini». *EL.LE*, 5(3), 467-75. <http://doi.org/10.14277/2280-6792/ELLE-5-3-9>.
- Mezzadri, M. (2015). *I nuovi ferri del mestiere*. Torino: Loescher/Bonacci.
- Moreno Fernández, F. (2010). *Las variedades de la lengua española y su enseñanza*. Madrid: Arco/Libros.
- Nieddu, L. (2013). «*Oltremare y Vincendo l'ombra* de Mariangela Sedda: el limbo identitario de los emigrantes sardos en la Argentina». Giuliani, L.; Trapassi, L.; Martos Ramos, J.J. (a cura di), *Lontano è qui: scrittura e migrazioni*. Berlino: Frank&Timme, 141-50.
- Odicino, R. (2018). «“Ho mesclado palabras italianas, castigianas y sardas”. La lengua del recuerdo en *Oltremare y Vincendo l'ombra* de Mariangela Sedda». Rosso, M. et al. (eds), *Trayectorias literarias hispánicas: redes, irradiaciones y confluencias*. Roma: AISPI, 523-41. https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/bib_02/02_523.pdf.
- Pallotti, G. (2003). *La seconda lingua*. Milano: Bompiani.
- Patat, A. (2004). *L'italiano in Argentina*. Perugia: Guerra.
- Perassi, E. (2012). «Scrittrici italiane ed emigrazione argentina», in Serafin, S. (a cura di), «Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe», *Oltreoceano*, 6, 97-107. <https://riviste.forumeditrice.it/oltreoceano/article/view/409>.
- Perassi, E. (2016). «Migrar: la “libertad de los pobres”. La escritora sarda Mariangela Sedda». *Gramma*, 27(56), 147-65. <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/3927>.
- Regazzoni, S. (2013). «La diaspora italiana in Argentina oggi», in Serafin, S. (a cura di), «Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia», *Oltreoceano*, 7, 135-44. <https://riviste.forumeditrice.it/oltreoceano/article/view/325>.
- Selinker, L. (1972). «Interlanguage». *International Review of Applied Linguistics*, 10, 209-31.
- Serafin, S. (2012a). «Dalla valigia di cartone al trolley», in Serafin, S. (a cura di), «Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe», *Oltreoceano*, 6, 9-16. <https://riviste.forumeditrice.it/oltreoceano/article/view/401>.
- Serafin, S. (2012b). «Progetto PRIN 2008 ‘La narrativa dell'emigrazione femminile del XX secolo nel Cono Sur’. Considerazioni della coordinatrice nazionale sui risultati raggiunti», in Serafin, S. (a cura di), «Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe», *Oltreoceano*, 6, 187-90. <https://riviste.forumeditrice.it/oltreoceano/article/view/416>.

- Serafin, S. (2015). «Algunas reflexiones sobre la novela de la emigración italiana en Argentina». *Zibaldone. Estudios italianos*, 3(1), 271-8. <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/7021>.
- Vianello, F. (2006). «Una vita altrove. L'emigrazione italiana dal 1876 al 1976». Santipolo, M. (a cura di), *L'italiano. Contesti di insegnamento in Italia e all'estero*. Torino: UTET Università, 157-84.
- Wilkins, D.A. (1976). *Notional Syllabuses*. Oxford: University Press Oxford.

Pasticcio y piemontesidad en la Pampa Gringa

Adriana Cristina Crolla

Universidad del Litoral, Santa Fe, Argentina

Abstract *Cocoliche* is a phenomenon strongly associated with the presence of immigrants, who create it and keep it alive. Unlike Buenos Aires and other urban conglomerates where dispersion and the need to 'argentinise' themselves threatened the possibility of their permanence, in the Pampa Gringa the same thing didn't happen. From 1853, the migratory policies of the provincial governments made possible a colossal colonising phenomenon accompanied by strong concentration of Italian immigrants. In this concentration, the pre-eminence of the Piedmontese over other dialects was remarkable. The gregarious way in which many of these colonies were formed favoured the maintenance in the collective oral memory of a particular local *Cocoliche* with a strong Piedmontese imprint, which I prefer to call *pasticcio*, which to this day still has a lot of vitalism.

Keywords Linguistic pasticcio. Piedmontesity. Immigration. Pampa Gringa. Argentina.

Índice 1 Los orígenes. – 2 Llegan los piemonteses. – 3 El piemontés, lengua franca. – 4 La escuela y la religión. – 5 El *pasticcio* y la piemontesidad. – 6 Piemontesidad de ayer y de hoy.

1 Los orígenes

De acuerdo con las estadísticas, si hacia 1850 el Litoral argentino (provincias de Santa Fe y Entre Ríos) se hallaba prácticamente vacío de hombres y animales, y en 1858 toda la llanura santafesina contaba con apenas 25 000 habitantes frente a los 180 000 de Buenos Aires, entre 1869 y 1895 la población de la provincia de Santa Fe aumentó de tal manera que su incremento alcanzó el 350%, frente al 250% de Buenos Aires (Gagnard 1989, 157).

A fines de 1860 lentamente la pampa santafesina comienza a poblarse y los italianos, en particular los piemonteses, empiezan a destacarse en número y acción. Con su masiva entrada, empieza a conformarse la Pampa Gringa y el apelativo 'gringo' pasa a denominar no solo a todo extranjero rubio y de ojos celeste, sino en particular al italiano, factor esencial en la transformación cultural y económica de la pampa local (Crolla 2013; 2015). Hacia 1869 la provincia cuenta ya con diecisiete colonias (seis entre 1856 y 1866 y once entre 1867 y 1869); ocho más en 1870, llegando a 54 en 1880, las que pertenecen a 36 propietarios diferentes.¹ A partir de 1857 se dispone de documentos oficiales del Estado Argentino sobre el flujo inmigratorio, lo que permite constatar que entre ese año y 1873 entraron en país 175 726 italianos y que en 1873 se produce el pico de mayor afluencia con 27 000 entradas de esa procedencia, lo que no se vuelve a repetir hasta 1882. Entre la fundación de la primera colonia y ese año, los italianos constituirán el 65% de los extranjeros, si bien es necesario tener en cuenta que muchos de ellos retornan (unos 100 000) y

La Prof. María Luisa Ferraris explica: «Podemos afirmar que la tendencia al uso del término piemontés-esa es claramente superior al del 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). En el trabajo usamos la forma en 'e' porque es la forma que marca tendencia. Si bien respetamos la forma en 'a' en los parlamentos y textos que así lo registren.

1 Carrasco propone una tabla en la que se constata que para 1864 ya hay 4 colonias con 2779 pobladores; 18 en 1869 con 10 027; 32 en 1874 con 15 510 y 39 en 1876 con 23 595 personas. Lo que demuestra que para 1876 solo 5 de las fundadas han fracasado. Y afirma: «El número de extranjeros alcanza, pues, a 37.579 contra 26.925 argentinos, de lo que resulta que desde 1864 á 1884 el número de colonias se ha multiplicado veinte y dos veces, y su población ha crecido en igual proporción» (Carrasco 1886, 238-9).

que la característica de ese período fue la de ocupación estacional, denominada trabajo 'golondrina' («en búsqueda perpetua de salarios altos como las golondrinas en búsqueda perpetua del verano», Gallo [1983] 2006, 172).²

2 Llegan los piemonteses

Los primeros en arribar a la Pampa Gringa son suizos y alemanes, a través empresas de inmigración contratadas por el primer empresario local, Aarón Castellanos, quien asume el compromiso de activar el proyecto civilizador de Alberdi y Sarmiento según el cual «gobernar es poblar». En 1856 llegan de Suiza, Alemania y Bélgica las primeras 200 familias y se funda Esperanza, a 44 km al noroeste de la capital santafesina (Grenon 1939, 122-6). Con los años va decayendo este flujo y ocupa mayor volumen la migración de italianos, sobre todo del norte.³

Giolitto (2016, 26) fija el período de la migración piemontesa en la Pampa Gringa entre 1875 y 1914. Pero es posible anticipar esta llegada a pocos meses de ser fundada la tercera colonia, San Carlos. En agosto de 1859 cuatro familias piemontesas arriban contratadas por el fundador Charles Beck, quien en sus apuntes, transcritos por Gastón Gori (1947, 64; 1954, 84) menciona a Michele Taverna⁴ y a otros cuatro *capofamiglia*: Reale, Rua y Barbero (provenientes también de Vigone) y Bernardi (de Bibbiana). Un observador calificado, Estanislao Zeballos, da cuenta del rápido crecimiento económico de Taverna, e incluye una figura de la casa de dos pisos que ya poseía en 1879 (Zeballos 1984, 159). Los estudios realizados por Giancarlo Libert desde el Piemonte y Silvana Neumann en San Carlos permiten corroborar el cambio de estatus social de Taverna y su activa participación en la vida política, económica y social del medio.⁵

2 La provincia de Santa Fe -por señalar el estado que obtuvo el mayor aporte de inmigrantes italianos y españoles en el país- creció rápidamente, pasando de los 1156 habitantes que registra el Censo de 1858 a 57 665 en 1887. La única colonia de extranjeros registrada en 1856 se multiplica hasta alcanzar 190 en 1888. Este año la superficie chacarera ya suma 600 000 habitantes (Carlino 1976, 145-6).

3 En 1858 llegaron a Esperanza 4658 inmigrantes y, en 1866, 13 960. Es interesante observar que de 1864 a 1870 arribaron entre 5437 y 6830 italianos, mientras en ese mismo período vinieron 6620 suizos (Grenon 1939, 137).

4 El 10 de julio de 1859 quedó datado el arribo de Michele Taverna a la Argentina, proveniente de Montevideo en el bergantín Romano, junto a su mujer y una hija pequeña, tras partir originariamente desde Vigone, Piamonte. «Trasbordados de la Barca Sarda Limeya de Genova» según reza la ficha del sitio *Inmigración - Entradas a Argentina 1821-1871* (<http://pasajeros.entradadepasajeros.com.ar/index.php>).

5 «Miguel Taverna e la sua famiglia, provenienti da Vigone, arrivarono nella Colonia nell'agosto del 1859. Si dedicarono all'agricoltura e nel 1865 avviarono un emporio

La radicación de piemonteses a partir de esos años va a alcanzar en la Pampa Gringa santafesina y en la frontera este de Córdoba el 80% del total de arribados, alcanzando en algunas colonias más del 90% (Giolitto 2012, 495).

Podemos tomar como caso testigo de este predominio y de la endogamia social la ciudad de Rafaela, situada 100 km al noroeste de la capital provincial. Hacia 1879 llegan a Esperanza los primeros colonos, en su casi totalidad piemonteses, convocados por Guillermo Lehmann, descendiente de suizos-alemanes, quien llevó a cabo un importante proceso empresario-colonizador al vender parcelas que pertenecían a distintos terratenientes. Se data la formación de Rafaela en 1881 y desde entonces descolló por su progresista desarrollo económico e industrial.⁶

Lehmann se da cuenta rápidamente de que estos campesinos, fugitivos de la guerra, del hambre y de la miseria, son trabajadores incansables, modestos, dóciles, tolerantes, cerrados en sí mismos, pero prontos a cantar en coro para acompañar el trabajo del campo. Sesenta y nueve familias piemontesas compran buena parte de las 448 concesiones por un total de 15 000 hectáreas. A quien compra más de un lote, Lehmann regala 10 000 m² en la ciudad. Se ha documentado que algunos piemonteses rechazaron la oferta de Lehmann quizás para evitar los gastos notariales, pero más probablemente porque querían vivir en la propia tierra para defenderla y cultivarla mejor. (Agosti 1989; trad. de la Autora)

commerciale, il primo di San Carlos, nell'edificio posto nella strada San Martín. Durante la presidenza della Repubblica di Domingo Faustino Sarmiento, il 25 novembre 1869 i coloni di San Carlos gli inviarono una lettera invitandolo a visitare San Carlos. Tra i firmatari della lettera troviamo anche Miguel Taverna, il quale fu tra i soci che il 18 marzo 1876 fondarono la Società Italiana di Promozione dell'Istruzione e la Scuola Italiana Silvio Pellico. L'anno successivo Miguel offrì un terreno per costruire l'edificio della scuola. Miguel Taverna costruì la prima casa a due piani della Colonia, ubicata nella via San Martín tra le vie Wüthrich e Suipacha; riproduzione della medesima si trova pubblicata nel volume di Zeballos. Impiantò anche una piantagione di olivi, che però non si conservò, essendo atipica per la zona. Installò un mulino nella vicina colonia San Agustín, oggi adibito a museo della Colonia, mentre una delle sale del museo Historico di San Carlos Centro, è a lui dedicata» (Libert-Neumann 2020, 56).

6 El Inspector de colonias Bouchard había encontrado en 1882, en Rafaela, solamente 63 personas que habitaban en 15 precarias viviendas. Dos años más tarde, la población sumaba 512 habitantes, había 150 viviendas, entre las cuales 9 eran de azotea y un edificio de dos pisos, así como 13 comercios y un molino harinero. Y al promediar la década siguiente Rafaela se terminó de consolidar a nivel regional y se posicionó como uno de los centros urbanos más importantes de la provincia: en 1887 ocupaba el puesto 19 y el sexto en 1895. Su atracción como centro dinámico y activo mercado de trabajo quedó evidenciada cuando, en 1892, de los 9609 inmigrantes que ingresaron a la provincia, 570 se dirigieron a Rafaela. Según el censo de 1895, Rafaela ya contaba con 2228 habitantes, lo que llamaba la atención de los viajeros de la época.

Entre 1876 y 1914, el Piemonte va a ocupar el primado en la diáspora hacia Argentina, fundamentalmente por razones económicas. De acuerdo con estadísticas italianas, dos de cada tres emigrados entre 1878 y 1890 procedían del norte, y entre 1879 y 1890 la principal región migratoria fue Piemonte (22% del total), seguida por Lombardía (19%) y Véneto (12%). Liguria, Calabria y Campania se reparten cada una un 8% (Devoto 2006, 106).

En cuanto al Piemonte y el norte de Italia, el desarrollo del transporte, la deforestación, la difusión de telar mecánico (que perjudica en particular la economía familiar de la producción de la seda), la imparable industrialización y la ruptura comercial con Francia en 1887 son las principales causas para emigrar. Una hipoteca de la tierra podía permitir pagar el viaje de un integrante de la familia. La recepción de remesas de dinero de ganancias obtenidas por el emigrado permitía mantener la propiedad de la tierra e impedir la proletarización de la familia. Argentina era un país que prometía, con la ventaja de poder *fare l'America* rápidamente y regresar rico al *paise natal*. En la mayoría de las familias emigradas funcionó la metodología de las 'redes migratorias' según la cual los pioneros mandaban a llamar a otros dada la necesidad de brazos necesarios para incrementar la explotación de las concesiones, con la consiguiente expansión del capital familiar.

3 El piemontés, lengua franca

El predominio de este grupo social dejó su traza en la importancia que tuvo su lengua en la vida comunitaria y económica de los habitantes de las colonias. Sobre todo porque el bienestar creciente de los pioneros piemonteses los iba haciendo acreedores de un mayor prestigio económico y social.

De allí que el piemontés adquiriera la función de norma de uso entre inmigrantes de diferentes proveniencias (tanto italiana como suiza o alemana) y que se mantuviera como lengua franca también en las comunicaciones con los criollos y los representantes del gobierno provincial.

Ana María Filippa (San Francisco, Cba) dicta cursos de piemontés, aprendido en la infancia y recuerda:

Soy nieta de cuatro abuelos piamonteses, bisnieta de ocho bisabuelos piamonteses. Este hecho que podría parecer excepcional, en mi ciudad y región es totalmente normal. Mis tíos, primos, vecinos, en su inmensa mayoría eran y son piamonteses. En mi casa y en las casas de mis familiares y amigos se hablaba piamontés y no nos dábamos cuenta de eso, porque el bilingüismo era natural y cotidiano. En el transcurso de una conversación, en una reunión familiar, se pasaba permanentemente de una lengua a otra.

Además permanecieron factores socioculturales identificables todavía hoy en las prácticas culturales y gastronómicas y en valores asociados a la piemontesidad: promoción del ahorro (que a veces puede alcanzar grados de tacañería), sentido aglutinante de familia y empicinado valor del trabajo y del esfuerzo singular y colectivo.

La endogamia experimentada en muchas de las colonias gringas y la pervivencia de estas manifestaciones constituyen todavía un factor de interés para estudiosos del Piemonte (Giolitto, Gorla, Libert, etc.). De particular interés son los perfiles lingüísticos que diferencian la variedad local de la contraparte italiana que siguió su natural evolución, porque además el 'piemontés americano' (Comba 2020) ofrece el valor de reservorio de un capital lingüístico detenido en la diacronía y pasible de ser estudiado en su normatividad histórica, pero también en relación con los cambios que produjo el contacto con el español local.

Ronal Comba (Brickmann) reconoce la pervivencia del fenómeno en términos de

fusión de lenguas que hizo que muchas palabras o enteras construcciones gramaticales se tomaran de la lengua del país que las recibía y se las 'bautizara' como piemontesas. En casi todos los casos estos vocablos se transformaron y recibieron una pronunciación cercana a los sonidos dominantes en el piemontés. (Comba 2020, 171)

4 La escuela y la religión

Si nos atenemos a las tensiones que se manifestaron entre la lengua foránea y la lengua nacional en el interior de la Pampa Gringa, la escuela o el proceso de alfabetización tuvieron mucho que ver. A pesar de la importancia creciente otorgada a la formación y calificación de docentes nativos y a la imposición y control de la normativa oficial, la realidad demostró una fuerte resistencia de los grupos extranjeros, en muchos casos estrictamente endogámicos, por querer seguir manteniendo viva la lengua de sus mayores. A pesar de las ingentes decisiones y discusiones llevadas adelante por las autoridades educativas argentinas, a medida que se iban fundando colonias las familias trasplantadas pretendieron y lograron conservar el piemontés natal y hasta lo impusieron en las comunicaciones con las autoridades oficiales y en el ejercicio de las instituciones.

La historiadora santafesina Catalina Pistone (s.d.) analiza, con importante acopio de documentación probatoria, las acciones de defensa de la lengua extranjera realizadas por las comunidades inmigrantes y las ejercidas por las autoridades locales en las escuelas de la provincia de Santa Fe en resguardo de la lengua nacional. En sus estudios consigna que, en el Primer Censo General de la provincia realizado

en 1886, con inclusión del Chaco santafesino que todavía no se había separado para constituirse en la provincia homónima, se da cuenta de la existencia de 190 escuelas, de las cuales 67 eran privadas, apenas 20 edificios eran fiscales y los demás establecimientos funcionaban en casas particulares alquiladas por el Estado o por los mismos colonos. De los 11 365 niños en edad escolar, solo 8834 asistían a clases. Y en cuanto al personal docente, de los 337 censados (312 directores y maestros y 25 ayudantes), eran mayoría los extranjeros: 172 (59,11%) frente a 165 (49,89%) argentinos. Los datos demuestran la importancia que asumía la presencia de la lengua extranjera en la formación de los niños, cuya educación se mantenía ligada a la cultura de los padres, con prescindencia de las instituciones argentinas.

El cura párroco de la feligresía de San Agustín manifestaba en nota del 4 de septiembre de 1879 la imposibilidad de seguir cumpliendo con sus deberes de maestro ya que la población de 34 alumnos había disminuido a la tercera parte, debido a que

un colono a quien pesa mucho el arado, abrió una escuela en la que está enseñando en dialecto piamontés, y como los padres de familias son todos de esas provincias (italianas), más les gusta que a sus hijos se les enseñe en su propio dialecto, pagando 12 reales mensuales, que en la hermosa lengua del país, donde tal vez no piensan permanecer.⁷

Pedro Alcocer, ministro de Agricultura, Justicia e Instrucción Pública de la provincia de Santa Fe, toma como base el informe de los inspectores Domingo Silva y Genaro Benet para hacer saber al Director General de Escuelas que en la escuela italiana de Esperanza «se enseña con el programa de las escuelas italianas de Buenos Aires y que el idioma que se enseña es en su casi totalidad italiano» (Pistone s.d., 89). Y que en la de la Colonia Grutly se enseña en italiano bastardeado con piemontés. Por su parte, el inspector de Escuelas de Santa Fe, Francisco Sánchez de Guzmán, en 1888 informaba al Director General que en la Escuela Italiana 'Silvio Pellico' de San Carlos

solo 14 de los 36 alumnos leen un poco en castilla, según se expresó el profesor al dirigirse a la clase, a la cual por lo general le hace en italiano; los restantes alumnos aprenden a leer en italiano. Agregando que en la puerta del edificio un letrado reza: Scuola Italiana.⁸

⁷ Archivo General de la Provincia, tomo 55, 1879, leg. 32. Citado por Pistone s.d., 88.

⁸ *Boletín de Educación Pública Oficial del Consejo de Educación*, año 2, núm. 32, junio 30 de 1888, 305. Citado por Pistone s.d., 82.

Con referencia al inicial carácter de lengua franca del piemontés resulta ilustrativo leer al escritor y periodista Edmondo De Amicis, quien llegó desde Torino invitado por Lucio Vicente López el 1° de abril de 1884. Además de dictar conferencias en Buenos Aires visitó las pujantes colonias de la llanura santafesina: Esperanza, Gálvez, San Carlos, Cavour, Pilar y la reducción de San Jerónimo del Sauce. Al regreso a Italia, motivado por la emoción y fascinación del viaje, escribió inmediatamente *Cuore* (1886), luego *Sull'Oceano* (1889) e *In America* (1897). Es en este último donde recopila textos publicados en periódicos después del regreso. En *I nostri contadini in America*, conferencia que brinda en Trieste en 1887, analiza las condiciones favorables experimentadas por sus coterráneos y recuerda que al llegar a la colonia San Carlos, fundada apenas 16 años antes, lo asaltan voces piemontesas y queda conmovido ante la respuesta de una vieja india envuelta en un mantón de mil colores, que ante la interpección: «- ¿Cree que lloverá pronto?», responde en perfecto piemontés: «- *Mai pi! Mai pi!*» (De Amicis [1897] 1993, 41).

Con la imposición creciente a nivel oficial de la obligatoriedad de usar el español en la escuela, niños que nunca lo habían escuchado hablar en familia sufrieron burlas de sus compañeros criollos y actos denigratorios por parte de las mismas autoridades escolares. Una de las manifestaciones más visibles era la imposibilidad de pronunciar la letra *r* duplicada, que forma el dígrafo *rr* y que se emplea en español para representar el sonido vibrante múltiple /rr/ en posición intervocálica, desconocida en la fonética piemontesa. Norma Brarda-Bruno recuerda versos mantenidos en la memoria colectiva de Rafaela, que los compañeritos criollos 'bien hablados' solían recitar a modo de burla: «Al perito de Ferero | lo pisó el ferocaril; | lo llevaron en un carito | lo enteraron en un baril» (Brarda-Bruno 2005, s.p.).

Otro factor de conservación lingüística fue el asociado a la religión católica. Tanto las lecturas en familia de los devocionarios como la misa dominical, cuando la construcción de iglesias fue posible gracias al progreso económico de los colonos, fueron motivos de encuentro y esparcimiento colectivo que se cumplían en piemontés. Y fue enérgica la presión por contar con sacerdotes que dieran la misa en esa lengua, algo que todavía en 1913 el propio Inspector de Párroquias concluía que solo se podía solucionar trayendo a América clero piemontés. Y luego, ante la protesta de los criollos, los sermones fueron bilingües.

Un testimonio todavía visible de la religiosidad piemontesa en nuestros campos son las capillas chacareras. La imposibilidad de llegar a los poblados por distancia u obligaciones campestres hizo que los mismos colonos erigieran capillas para reconocer una gracia recibida o trajeran desde Italia devociones a San José, San Antonio de

Padua, San Roque y la misma Virgen.⁹ Tampoco faltó San Chiaffredo, el mártir de la Legión Tebea. Una vez al año estas capillitas se abrían al público para oír misa, para departir con los amigos –siempre en piemontés– y culminar por la noche con los infaltables bailes bajo los pabellones que se habían levantado expresamente (Brarda-Bruno 2005).

5 El *pasticcio* y la piemontesidad

Para explicar un fenómeno de culturas en contacto, la estudiosa María Luisa Ferraris prefiere hablar de ‘transculturación’, término acuñado por Fernando Ortiz en 1940:

se manifiesta en la generación de una cultura totalmente nueva (neoculturación), mediante el abandono o aceptación de ciertos rasgos propios de los grupos en contacto (desculturación) y la creación de un mestizaje con características diferentes: una sociedad nueva, “original e independiente” (Malinowski). En efecto, en estos procesos, el encuentro y la interacción con el otro (con los otros) resignificará ambos mundos al confluir subjetivismo y objetivismo en una realidad social nueva y distinta de la que ambos forman parte y que sustentará y definirá nuevas identidades. (Ferraris 2020, 1)

Estudiar el fenómeno de transculturación del piemontés al español y viceversa en las colonias de la Pampa Gringa es más complejo porque allí donde se dice en registros oficiales que los inmigrantes hablaban en italiano, podría constituir un anacronismo, ya que para esos años el toscano recién empezaba a imponerse como lengua nacional y no se debería inferir un dominio del ‘italiano florentino’ sino de

una variedad románica sin techo que adquiere inicialmente vida propia y que se aleja poco a poco del piemontés del Piamonte para crear un *continuum* de variedades con la lengua romance con la que está en contacto, el español, exactamente como el piemontés del Piamonte lo crea con el italiano. (Giolitto 2016, 99)

⁹ En el caso de mis ancestros maternos fue la Virgen del Tránsito. Primero dos familias fundadoras: Scarafia-Ingaramo donaron el terreno y colaboraron en la construcción de una capilla en los márgenes de la ciudad de Santa Fe donde se asentaron. Luego, una vez trasladado mi bisabuelo Ingaramo a los campos de Recreo, otorgados por la provincia, erigió una capilla que todavía subsiste, donde se adoró la imagen de la Virgen traída de tierras de Cúneo (cf. Crolla, Biagioni 2018).

Ferrero, estudioso de la situación en la ciudad que es considerada según Libert la capital del Piemonte argentino: San Francisco, Córdoba, manifiesta que solo una que otra persona con cierta cultura, avanzado ya el desarrollo de la ciudad, poseía a la par el dominio de la lengua nacional italiana y del 'piemontéis'. Así llamada por pertenecer al grupo de las galo-italianas y por su cercano parentesco con los dialectos franceses meridionales, especialmente los provenzales (Ferrero 2015, 47).

Los piemonteses que emigraron a la Argentina fueron principalmente de las provincias de Cúneo y Torino y por ello se impuso la variedad occidental que mantuvo su estructura y no sufrió, como el cocoliche porteño, una mezcla tal que impidiera al hablante distinguir cuándo se habla un italiano hispanizado o un español italianizado. Giovanni Meo Zilio, citado por Giolitto (2016), reconoció en el cocoliche no una lengua ni un dialecto sino un haz de isoglosas en constante evolución que solo reconocen los hablantes que crean este idiolecto, de modo que no permite distinguir cuándo se emplea el italiano y cuándo el español.

En el momento en que Giolitto analiza los materiales orales producidos durante sus investigaciones *in situ* con los descendientes de piemonteses, dice comprobar que sus entrevistados conservan y distinguen perfectamente cuando hablan el piemontés y cuando el español (Giolitto 2016, 101).

Pero sin llegar a un 'cocoliche gringo', en el 'piemontèis merican', en su secular uso como código de comunicación entre los inmigrantes y los descendientes y de estos con terceras y cuartas generaciones se produjo, según Comba, un 'traspaso traductivo' del piemontés al español local que aportó errores desconocidos en la normativa del español. Y, en general, todavía hoy los hablantes no tienen conciencia de producirlos:

Los hablantes de la región, acostumbrados a usarlos corrientemente, no los perciben como tales. Al contrario, cuando se los corrige, les parece extraño tener que decirlo de otro modo. Por ejemplo decimos: «Dame una *fisca* de tu naranja» sin percibir que *fisca* es piemontés. En castellano se dice 'gajo'. (Comba 2020, 178)

En cuanto a lo morfológico, se detecta el caso de la preposición *an* piemontesa transportada al castellano con significado de 'a'. «Vamos *en* Brinkmann»; «Volvé *en* casa enseguida». Tomado seguramente del piemontés: «soma andàiti *an* Argentina-a», «andoma *ant* ecà» con el significado de ir hacia un lugar al que se ingresa. Lo mismo la adopción del verbo *venir* en sentido de 'ponerse grande': «*Viene* grande el nene, ¿no?» tomado del piemontés «La asnà *a ven* granda, neh?» (Comba 2020, 179). En cuanto a adaptación traductiva de términos inexistentes en el español, menciona *enllavar* del piemontés *anciavé* ('cerrar con llave') y *altro ché* (*altru che*) con el sentido de 'mucho

más', 'con mayor razón'. Expresión ampliamente extendida y vivaz en zonas rurales de la Pampa Gringa (Comba 2020, 182).¹⁰

En cuanto a transculturación contraria, Comba registra neologismos en el 'piemontés americano' para expresar una realidad desconocida en la cultura de origen. Es el caso de *cebar un mate* para el que se inventó una fórmula parecida en piemontés: *sevé y mato*: «sevuma 'n matu» («sevuma 'n matu»). Ferrero a su vez explica que nuestros piemonteses comenzaron entonces a apiemontesar vocablos del castellano remedando el proceso histórico de Italia: quitándole a la palabra la última vocal e incluso la última sílaba completa: *Chacarerero*, *chacaré* (que se escribe *ciacaré*); *Carbonada*, *carboná*; *Cacique*, *cacic* (que se escribe *cassich*); *Americano*, *americán*, etc. Otras palabras eran adaptadas más libremente: el mate será *l'matu*; el mostrador, *l'mostradur*, el peón rural *l'pión*; el automóvil *l'autu*. Daban así a la palabra adaptada/adoptada, ya que no una naturaleza, un 'aire' piemontés (Ferrero 2015, 49).

Según Giolitto, un obstáculo para la formación de una 'Piemontefonía' es el hecho de que una lengua no estándar en contexto de migración se convierte necesariamente en mixta o 'bastarda' (Giolitto 2012, 173). Bastardía que Comba reconoce como similar al concepto de 'lengua grosera o de incultos' que adquirió esta habla durante algún tiempo en el imaginario local. En la Pampa Gringa, entre 1940 y 1980, la comunidad empezó a tratar despectivamente el piemontés de los ancestros. Entendemos que puede ser explicado porque ya se habían alcanzado los resultados esperados por la colosal empresa alfabetizadora del español desplegada por la Generación del '80 y porque los hablantes originarios iban desapareciendo y comenzaban a sufrirse los efectos de la diáspora de muchos jóvenes chacareros hacia las ciudades ante el pujante desarrollo industrial gestado por el Peronismo.

Pero nos atrevemos a afirmar que esta Piemontefonía local no debería ser pensada en términos de bastardía sino atendiendo a que la sumatoria de sus componentes se mantuvo sensible y fue posible en las últimas épocas recuperarla con un alto grado de positividad en cuanto a valores identitarios y a reconocimiento social.

Y esto es así porque el fenómeno lingüístico de transculturación que se generó en las colonias no se corresponde con el cocoliche ni con la asimilación o aculturación de una lengua, sino con una argamasa colectiva, o de 'amasado' lento y productivo, que mantuvo sin embargo altos grados de positividad. En la dificultad de explicarlo

10 En 2012, dada su difundida significatividad, lo adoptamos como título de un proyecto con el que ganamos el Premio Espacio Santafesino y generamos un libro y un DVD con un paseo itálico por la ciudad de Santa Fe y un Museo Virtual. Disponible en <https://www.fhuc.unl.edu.ar/portaIgringo/museoaltrocche/>.

con términos consolidados - pastiche, cocoliche o talian véneto-brasileño- elijo *pasticcio* para referirme a esta emergencia de un *piemontèis merican* que demuestra un proceso de fusión o simbiosis altamente particular.

El término italiano *pasticcio* proviene de latín *pasticiu(m) p̄sta* 'pasta' y en ámbito gastronómico no posee semas negativos. Indica una mezcla compuesta de varios componentes, en sentido culinario. Figuradamente se aplica también a una composición teatral o musical) escrita en colaboración por varios autores. El criterio estructurante que lo individualiza es entonces una 'operación original' de arbitrariedad inconsciente en la elección que los hablantes realizan para dar origen a un modo de habla difícil de definir.¹¹

Una manifestación interesante de este *pasticcio piemontèis merican* es la materialidad sonora con que la Piemontefonía ha contaminado la fonética del habla de estas comunidades. Enfatizada en canciones paródicas y en materiales cómicos como los del cantautor Alfredo Barale, 'Gambalunga' (1934-2016), autor, en las últimas décadas, de pasos de comedia muy celebrados y solicitados en espectáculos y fiestas comunitarias. Comba transcribe como ejemplo la canción «La stansia dla Pinòta» (La estancia de la Josefa) y la versión cómica de la ranchera «El rancho de Doña Lola», compuesta por la pianista Leonor Marzano del famoso Cuarteto Leo.

Por su parte, el recitador Popo Giaveno, que se autopresenta como chacarero y narrador piemontés, es artista recurrente de las *bagnacaudas* anuales. Las operaciones paródicas señaladas permiten ver cómo el *pasticcio* se activa en dos planos: en lo lexical (ej. *bambás*, *buchún*)¹² y en lo fonético-fonológico. Tal vez la característica más llamativa de este narrador popular no sean las historias que narra, sino el modo y la cadencia con que las transmite, ya que aun hablando español presenta rasgos propios de la sonoridad aportada por el piemontés al habla local.

Esta materialidad sonora de un español apiemontesado es perceptible y recuperada también en ámbito teatral. Un ejemplo que ya analizamos en otras sedes (Crolla 2018) es la obra del dramaturgo sancarlino Raúl Kreig en *Quienáy*, cuyo guión es fruto de un juego actoral realizado con cinco actrices vocacionales de San Carlos, a partir de la recuperación de memorias sonoras y situacionales de estir-

11 Somos conscientes de la valencia negativa que posee en el uso coloquial empleado para referirse a desorden, complicación, embrollo.

12 Sobre este término el sacerdote Michele Ponza (1847, 119), en su *Vocabolario del Piemontese-Italiano e Italiano-Piemontese*, define: «*bambagia, cotone, bambás dla lucerna, dl lum, dla candeila, lucignolo, stoppino. Fig: Stolido, bamboccio, babbaccio*». Como se puede apreciar, esta expresión significa hilo de algodón, pabilo de la vela. Significado figurado: fantoche, tonto, etc. Claramente el significado que se recupera en este contexto es el apelativo amistoso familiar.

pe piemontesa. La obra gira alrededor de cinco hermanas solteras: Choni, Chuchi, Chola, Chela y Chita, hijas de padres piemonteses, encastadas en una típica casa de campo, asustadas por fuertes golpes en la puerta que no se atreven a abrir. Un tono de tragicomedia predomina en los diálogos de estas hermanas que tratan de organizar una posible defensa ante 'ese' o 'eso' que acecha y que incita la atemorizada pregunta '¿quienáy?' (pronunciado según un registro de oralidad típico particularizado por la caída tonal final de la interrogación). Durante toda la obra se suceden diálogos disparatados al modo de los parlamentos absurdos de Beckett o Ionesco, exacerbados por la recurrencia a palabras, sobrenombres, vocativos y apellidos que llevan el sonido 'ch' (diagrama grafémico que en español, acompañado de la e-i, corresponde al fonema fricativo posalveolar sordo y que se pronuncia como la 'ce/ci' italiana): Chicho, Chiquito, Cholito Chiavarini, Chiarvetti, Chueca Chavón, Charata, babacha, chancha, chucho, churro, etc. En la parodia, el sonido el sonido /K/ que el italiano exige para los grafemas /Che-Chi/, sufre un traspaso traductivo fonético.

Como en Giaveno, la recuperación del habla contaminada de italianismos se hace visible en la recurrencia a la preposición *ma* en el sentido adversativo de la conjunción española 'pero' y que se asocia al «¡Ma va!» enfático piemontés en sentido de incredulidad o admiración.

6 Piemontesidad de ayer y de hoy

Un factor de revalorización del piemontés en Rafaela se logró cuando, en la radioemisora LT28 AM inaugurada en 1970, el entusiasmo del escritor Fortunato Nari (a la sazón director artístico) logró convencer a Francisco Tosco de traducir el *Martín Fierro* al piemontés (2006) y comentar dicha tarea en la radio. Así Tosco condujo durante bastante tiempo el programa *Canciones del piemontés* en homenaje a sus antepasados, y tradujo además de la obra de Hernández, el *Santos Vega* de Rafael Obligado y el *Canto a Rafaela* de Mario Vecchioli, su admirado poeta rafaelino (Tosco s.d.). En varias entrevistas que hicimos a Nari nos manifestó la importancia que tuvo este programa y la presencia de Francisco Tosco en la revaloración del piemontés en la colectividad y sobre todo entre los más jóvenes (Nari 2017, 13-17).

Norma Brarda-Bruno, quien tuvo a su cargo los cuatro niveles de la *Scòla Parloma Piemontèis* (Escuela Hablemos Piamontés) en la Asociación Piemontesa de Rafaela desde 1996 hasta 2011, admite que un factor de interés fue la firma del hermanamiento de Rafaela con Fossano y por este contacto un despertar de nostalgia, añoranzas y recuerdos. Brarda-Bruno reconoce ser bilingüe y que en su infancia tanto en casa como en los núcleos sociales donde se movía su fami-

lia se hablaba el piemontés a la par del español. Incluso en los comercios los dependientes se valían de la misma. Por otra parte, recuerda que como desprendimiento de la escuela, en marzo de 2002 se creó el grupo de teatro vocacional *Avanti Piemontèis* (Adelante Piamonteses), en lengua piemontesa, que dirigió y en el que actuó en esa lengua hasta 2011. «Las obras representadas tienen por objeto reflejar usos, costumbres, valores, modos de relación y trabajo, creencias y formas de vida de nuestros antepasados, como así también preservar nuestras raíces» (Brarda-Bruno, 01/09/2021). La falta de libros y manuales por esos primeros años y el acopio de materiales didácticos producidos, impulsó la publicación en 2016 de una *Gramática de la Lengua Piamontesa. Fonología. Morfología. Sintaxis. Formación de las palabras*, la primera en lengua española que aplicó la grafía normalizada por Pinin Pacot para los ejemplos en piemontés. El interés despertado hizo necesaria, como con el libro de Comba, una reedición en 2019.

Ana María Filippa destaca el dictado de un Máster en Patrimonio Cultural y Lingüístico del Piemonte, organizado en San Francisco por la Universidad de Torino entre 2007 y 2008. Esos estudios la reconectaron con la lengua oída desde su nacimiento y le brindaron

bases sólidas para considerar la importancia de la lengua ancestral y la necesidad de preservarla, cultivarla y estudiarla. Sentí que debía colaborar con la difusión de una cultura que a pesar de ser mayoritaria, era marginal y poco valorada. (Filippa, 09/09/2021)¹³

Los profesores venidos del Piemonte aportaron diccionarios, gramáticas, colecciones de textos de poesía, teatro, narraciones, canciones y diseñaron sus propias producciones didácticas. Como la materialidad oral estaba vigente en el habla de muchísimas personas y algunas conservaban una pronunciación perfecta y un acervo cultural increíblemente vasto, surgió la necesidad de preservar los registros orales de los asistentes, con sus historias de vida y sus recuerdos familiares:

Comencé a registrar conversaciones y con la dirección artística de la narradora oral Ana María Bovo, presentamos un trabajo denominado *La lenga dël cheur* (*La lengua del corazón*), así se les llama a las lenguas familiares y ancestrales. El subtítulo “Voces y rela-

13 Las citas y comentarios de los estudiosos Norma Brarda-Bruno, Ana María Filippa y Ronal Comba pertenecen a los contenidos de entrevistas virtuales brindadas a la autora para enriquecer la materia del presente estudio. Las fechas de las mismas son: Brarda-Bruno, 01/09/2021; Filippa, 09/09/2021; Comba, 02/09/2021.

tos de la Pampa Gringa”, se refiere a la compilación de audios grabados en vivo y editados en una composición disponible en formato digital (el trabajo no está aún finalizado). (Filippa, 09/09/2021)

Como reconoció Brarda-Bruno (2005, 3), un factor que detuvo el declive e incentivó el interés fueron los numerosos hermanamientos firmados entre localidades santafesinas y localidades de origen. De los sesenta y cinco hermanamientos que el sitio oficial del gobierno de la Provincia de Santa Fe registra con diferentes países, treinta y uno han sido firmados con poblaciones italianas y veinticinco con localidades del Piemonte. La misma provincia se ha hermanado además con solo dos localidades: Jiangsu (China) y la misma Regione Piemonte, en 1997. Pero en nuestras indagaciones hemos podido recoger más datos y hemos detectado en total veintinueve hermanamientos con sitios del Piemonte, lo que da un 45% sobre el total. Estos acuerdos, sumados al relativo bienestar económico y al retorno a la democracia, impulsaron las visitas de empresarios chacareros y grupos de descendientes a las comunidades de origen.

Dicha circunstancia favoreció el deseo de recuperar o aprender la lengua de los mayores, ahora para comunicarse también con los habitantes de la contraparte italiana. Pero fue el momento en que se tomó conciencia de la distancia a veces insalvable entre el piemontés que actualmente se habla en el Piemonte y el arcaico traído por los inmigrantes hace más de un siglo por el fenómeno de cristalización o fijación de estructuras y funcionamiento idiomáticos predominantes en aquella época.¹⁴

Ronal Comba escuchó hablar piemontés a su abuela materna que «no hablaba italiano y del castellano solo conocía lo básico» y a sus parientes del campo que lo hablaban corrientemente. Pero reconoce que fueron los hermanamientos los que provocaron una revolución pues las frecuentes visitas desde y hacia el Piemonte permitieron la llegada de libros de literatura, gramáticas, diccionarios etc.:

Esto nos colocó de nuevo ante una lengua de la que solo iban quedando aquí vestigios de lo que yo llamo ‘piemontés merican’, que es un modo de hablar en que se mezclan el castellano y el piemontés casi sin solución de continuidad. Es un fenómeno que yo comparo con el spanglish de los latinos de Estados Unidos y al portugués de ciertas regiones de Brasil. (Comba, 02/09/2021)

14 Cuando Francisco M. Tosco quiso mejorar su traducción del *Martin Fierro* y darle jerarquía estética, no pudo conformarse con el piemontés rafaolino heredado: «Lón a l’ha obligame a studié l’ortografia neuva as dòvra an Piemont e lì ant ‘Argentin-a, dovrant l’abondanta documentassion che ancheuj as dispon pèr amparela da bin...» (Tosco 2006, 2).

Impulsado por el hermanamiento, Comba comenzó a estudiar formalmente el piemontés y luego formó un coro y comenzó a dictar cursos. La Regione Piemonte subvencionó y proveyó bibliografía para los cursos que organizó entre 2000 y 2005. Durante la cuarentena del 2020 dictó un curso virtual a una numerosa cohorte integrada por personas desde los ochenta años a jóvenes, lo que lo sorprendió gratamente. «En todos se nota una motivación marcadamente afectiva: quieren volver a la lengua que escucharon siendo niños y a las canciones y dichos que aprendieron de los padres y los ‘nonos’» (Comba, 02/09/2021)

Desde comienzos del presente año las profesoras Laura Moro y Alejandra Gaido, vinculadas a FAPA (Federación de Asociaciones Piemontesas de la Argentina)¹⁵ y a AMPRA (Asociación Civil de Mujeres Piemontesas de la Argentina), dictan en modalidad virtual el Curso de Lengua Piemontesa para Hispanoparlantes.¹⁶

Finalmente, destacamos la edición del *1º Expo Congreso Internacional Virtual y 6º Congreso Nacional de Asociaciones Piemontesas de la Argentina*, organizado, entre el 11 y el 13 de junio de 2021, por FAPA y patrocinado por la Regione Piemonte, que contó con numerosa cantidad de stand, conferencias magistrales, encuentros y debates virtuales.

Recorrer ese importante muestrario permite avizorar la amplitud y variedad de trazas piemontesas y su vitalismo en sectores relevantes de la economía, el mundo empresarial, cultural y prácticas sociales del país y de la Pampa Gringa.

Bibliografía

- Agosti, P. (1989). «Piamontesi in Argentina». *Torino Magazine*, 5 maggio.
- Brarda-Bruno, N. (2005). *Evolussion e atualità dla lenga piemontèisa ant le nassion ëd l'américa meridional*. Versión española: *Evolución y actualidad de la lengua piamontesa en los países de América Meridional* [mimeo]. Presentado en el XXII Encuentro Internacional de Estudio sobre la Lengua y la Literatura Piamontesa. Torino, Italia.
- Brarda-Bruno, N. (2016). *Gramática de la lengua piamontesa*. Rafaela: Municipalidad de Rafaela Ed.
- Carlino, C. (1976). *Gringos y gauchos en tierras ajenas*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Carrasco, G. (1886). *Descripción geográfica y estadística de la Provincia de Santa Fe*. Buenos Aires: Imp. Stiller-Laass.

15 La FAPA aglutina en su seno a 47 asociaciones piemontesas en Argentina. El 57%, o sea 27 de ellas, pertenecen a localidades de la Pampa Gringa. AMPRA tiene extensión nacional.

16 Como muestra de interés el Settore Affari Internazionali de la Regione Piemonte lo distinguió durante el año 2021 al darlo a conocer a todos los sectores vinculados con la Regione en el mundo.

- Comba, R. (2020). *Ròba piemontèisa. Cosas piamontesas o piemontesas*. Córdoba: Quo Vadis.
- Crolla, A. (2013). «Inmigración italiana en la Argentina: de italianos a ‘gringos’ en la heráldica del ‘Rosafé Candial de los Trigales’». *Las Migraciones al cono sur. Cuestiones de Historiografía, Metodología y Fuentes*. Montevideo, Uruguay: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 157-71.
- Crolla, A. (2015). «Territorios de la italianidad como fatalidad: una mirada desde la ‘zona’». Crolla, A., *Italia y Francia en Santa Fe*. Santa Fe: Ediciones UNL, 15-25.
- Crolla, A. (2018). «Mujer/Matronazgo/Compromiso social. Experiencias migratorias en clave local». Crolla, A.; Zehnder, S. (eds), *Migraciones y espacios ambiguos: transformaciones socioculturales y literarias en clave argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 132-52. <https://www.fhuc.unl.edu.ar/institucional/wpcontent/uploads/sites/3/2018/08/Migraciones-y-espacios-ambiguos.pdf>.
- Crolla, A.; Biagioni, M.T. (2018). «Capillas Chacareras en la Pampa Gringa Argentina», in Serafin, S. et al. (a cura di), «La dimensione religiosa dell’immigrazione nel Nuovo Mondo», *Oltreoceano*, 14, 233-47.
- De Amicis, E. [1897] (1993). *In America*. Roma: Montealeone.
- Devoto, F. (2003). *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Devoto, F. (2006). *Historia de los italianos en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos.
- Ferraris, M.L. (2020). «El dilema de la arbitrariedad del signo. El caso del uso del vocablo piamontés/piemontés en la Pampa Gringa». *X Jornada «Historia Regional San Francisco 2020»* (San Francisco, Córdoba). https://www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo/crear/gringa/elportal/pdf/editoriales/arbitrariedadsigno_gringo.pdf.
- Ferrero, R. (2015). «El piamontés regional de San Francisco y sus hablantes». *Memorias del Pueblo Digital*, 2(2), 45-56. <https://tinyurl.com/2p8hvykw>.
- Gaignard, R. (1989). *La pampa argentina, de la conquista a la crisis mundial (1550-1930)*. Trad. de R. Figueira. Buenos Aires: Solar.
- Gallo, E. [1983] (2006). *La Pampa Gringa*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Giolitto, M. (2012). «Los piamonteses en la Pampa Gringa argentina». *Actes du XXIV Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, tomo 1. Berlín; Boston: Max Niemeyer Verlag, 495-504. <https://doi.org/10.1515/9783110923599.495>.
- Giolitto, M. (2016). *Palabra de gringos. El uso del piamontés en la vida cotidiana de los habitantes de la Pampa Gringa*. Rosario: Prohistoria.
- Gori, G. (1947). *Colonización Suiza en Argentina. Colonizadores de San Carlos hasta 1860*. Santa Fe: Colmegna.
- Gori, G. (1954). *Familias colonizadoras. Apuntes de Charles Beck Bernard (1859-1861)*. Santa Fe: Colmegna.
- Goria, E. (2015). «Il Piemontese di Argentina: considerazioni generali e analisi di un caso». *Rivista Italiana di Dialettologia. Lingue dialetti società*, 39, 127-58.
- Grenon, P. (1939). *La ciudad de Esperanza (Prov. de Santa Fe)*. Córdoba: s.n.
- Libert, G.; Neumann, S. (2020). «Appunti storici e genealogici di famiglie Piamontesi nella Colonia San Carlos». *Bollettino della società storica pinerolese*, s. 4, 37, 55-78.
- Nari, F. (2017). *Cantata de las ceremonias y otras cosmogonías*. Ed. de A. Crolla. Santa Fe: Ediciones UNL.

- Pistone, C. (s.d.). *Influencia de la lengua extranjera en el idioma nacional. Implantación y defensa de nuestro idioma en las escuelas de la Provincia de Santa Fe* [mimeo]. Archivo Histórico de la Provincia de Santa Fe.
- Ponza, M. (1847). *Vocabolario Piemontese-Italiano*. <https://www.piemunteis.it/liber-liber/vocabolario-piemontese-italiano-di-michele-ponza>.
- Tosco, F. [trad.] (2006). *Martin Fèr. Tradussion piemontèisa*. Rafaela: La Opinión.
- Tosco, F. (s.d.). «Biografía». *Portal Virtual de la Memoria Gringa*. https://www.fhuc.unl.edu.ar/portaIgringo/crear/gringa/itinerario_biblioteca_escritores_tosco.html.
- Zeballos, E. (1984). *La región del trigo*. Madrid: Hyspamérica.

Videos

- «El Popo Giaveno. Historias De Vida» (2006). *Costumbres Rurales*. Programa núm. 58. Bell Ville, Córdoba, Argentina. <https://youtu.be/vAhPyn0cena>.
- El Popo Giaveno en la Expo Rural Rafaela* (2010). Parte 1-2. <https://www.youtube.com/watch?v=wAuyMwgkZRo>.

Segunda parte.
Españoles en México:
las formas del transtierro

«... Después del vendaval español»: Luis Abad Carretero (de Orán a México)

Héctor Perea

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Abstract This essay describes Luis Abad Carretero's intellectual and artistic evolution. After the downfall of the Spanish government in April 1939, this Republican exiled from Almería began his nomadic life in Algeria and France, whilst his work as a philosopher and visual artist peaked both in Mexico and back in Spain. His two remarkable ways of expression, which were well known during his lifetime, have nowadays unfortunately been almost forgotten. This essay recounts Abad Carretero and Max Aub's reclusion in French camps in Orán as well as José Miaja's life experiences in Orán and Marseille just before migrating to Mexico. Also present in this essay is the Mexican people's culture and academic evolution from Lázaro Cardenas presidency to the new avant-garde movement of the twentieth century.

Keywords Luis Abad Carretero. Max Aub. José Miaja. Spanish Civil War. Republican exile. Lázaro Cardenas' government. Concentration camps. Shelter camps.

Índice 1 Introducción. – 2 Salir de España, entrar al «campo». – 3 La filosofía como profesión. – 4 México, país de pirámides.

1 Introducción

Cuando se aborda el tema del exilio republicano afincado en América Latina y, en particular, en México, con frecuencia se lo ve como el fin de un proceso de liberación: la extinción amable de la persecución y el encierro sufridos por muchos de los participantes de la Guerra Civil y los campos de protección, confinamiento, concentración o exterminio franceses. Términos, los anteriores, aplicados se-



Edizioni
Ca' Foscari

Diaspore 17

e-ISSN 2610-9387 | ISSN 2610-8860

ISBN [ebook] 978-88-6969-596-4 | ISBN [print] 978-88-6969-597-1

Open access

Submitted 2021-12-16 | Published 2022-03-25

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-596-4/007

gún el enfoque adoptado por estudiosos de las más diversas tendencias. Pero, además, empleados por confinados, testigos, víctimas o descendientes de los mismos. También, aunque en menor medida, a los campos se les ha considerado y valorado a partir de la versión argelina de estos espacios de agrupamiento y hasta cierto punto explotación de los individuos allí concentrados, muchos de ellos participantes de la guerra como militares, políticos del bando republicano o de las Brigadas nacionales e internacionales, así como simples ciudadanos comprometidos con la causa republicana.

Cuatro casos más o menos afines a alguno de los perfiles antes descritos –seguramente similares a los de muchos otros futuros transbordados ‘sin fama’ que pasaron por Argelia, murieron o consiguieron ser liberados de los campos de Orán–¹ fueron los del general José Miaja, defensor de Madrid a partir del traslado del Gobierno republicano a Valencia; de su sobrino Fernando Rodríguez Miaja –secretario particular del general–, del escritor y pintor Max Aub y del también artista y filósofo Luis Abad Carretero, alumno de José Ortega y Gasset en la Universidad Central de Madrid. Algunos de los exiliados en Orán, ciudad de honda estirpe hispana desde el siglo XVI, habían estado vinculados directamente al conflicto bélico, como los Miaja. Otros serían afines ideológicamente a la República, como Aub, o Abad Carretero.² Y de la misma forma, hubo presos rescatados de los campos gracias a influencias –enchufes, a la española– o fueron beneficiados en alguna medida por intereses políticos de diversa índole. Aquí encajarían también los casos de los Miaja y de Aub, que abandonó Djelfa gracias a la iniciativa de John Dos Passos. Mientras que otros personajes tuvieron que seguir, en un ciento por ciento, las reglas habituales y la crueldad laboral y de vida de los lugares de confinamiento, que en no pocos casos llevaron a la muerte, por agotamiento o hambre, a *rojós* presuntamente protegidos dentro de los campos y más bien vigilados allí por el Gobierno francés. Ya luego la suerte y la historia trataría a unos y a otros de muy distinta forma. Todo lo anterior se puede seguir, a veces recubierto por un velo y sin comprobación ‘dura’, aunque de manera contundente, en las historias por escrito que dejaron los Miaja, Aub y Abad Carretero.

En *El final de la guerra civil. Al lado del general Miaja*, Fernando Rodríguez Miaja (2015) muestra las peripecias no sólo de José Miaja y de sí mismo en esta primera etapa de un exilio iniciado en Orán y Marsella y consolidado en México, que no finalizaría sino con la muer-

1 Que registró estatus de Departamento durante la ocupación francesa. Argelia estuvo por entonces dividida en departamentos de ultramar, que contaban con representación en la Asamblea Nacional de Francia.

2 Aub colaboró con André Malraux en varios aspectos de la filmación de *Espoir. Sierra de Teruel* (1945), película patrocinada por el Gobierno de la República e inspirada en un fragmento de la novela *L’Espoir*. Y Abad dirigió Izquierda Republicana en Ceuta.

te de ambos. Pero también exhibe la historia de cuatro militares que, habiendo salido con ellos de España al caer la República, terminaron sus días allí mismo, en Venezuela o el Sahara de forma poco satisfactoria y bastante cruel. La poderosa imagen de los Miaja, que obligaría a una actitud reservada en extremo por parte de las autoridades argelinas, a final de cuentas resultó beneficiosa para ellos. Resultado que no se haría extensivo al resto de los acompañantes del exilio. De hecho, ninguno de los dos futuros exiliados en México pasó por los campos de concentración –definición usada tanto por los Miaja como por Aub y Abad Carretero– y, durante su estancia en Orán, solo fueron discretamente espiados por la seguridad argelino-francesa hasta el abandono del territorio, con la familia a cuestas, rumbo a Marsella, donde el cónsul mexicano Gilberto Bosques llegó a expedir multitud de visas para conseguir el exilio en México de españoles republicanos, judíos, antinazis y antifascistas.³

El caso de Max Aub resultará muy interesante no sólo por haber plasmado por escrito, con imágenes poéticas y fotográficas, muchos detalles de su paso por campos franceses continentales y, sobre todo, por uno argelino en particular: Djelfa. También, para bien y mal del prurito de precisión de historiadores y estudiosos de la literatura, resalta el hecho de que la consigna de experiencias las haya realizado un escritor y artista nada convencional y más bien inventivo, rompedor en cuanto al uso del lenguaje poético. Esto último llevó al investigador y escritor Alfred Salinas –escéptico acerca del empleo de la frase ‘campo de concentración’ acuñada por otros autores o estudiosos generalmente vinculados de manera personal o familiar a los diversos campos continentales y argelinos– a afirmar que lo escrito por Aub era la mera opinión de un poeta, lo cual la descalificaba de entrada y por completo ante la falta absoluta de rigor intelectual o, más bien, de un académico de los géneros creativos.⁴ Valoración opuesta, por cierto, a la de Bernard Sicot, editor de la versión del *Diario de Djelfa* para la «Colección Visor de Poesía» (Aub [1944] 2015), quien piensa que justo por tratarse de una versión poética del relativo sufrimiento experimentado en carne propia por Aub, pero sobre todo testificado en el caso de otros presos, lo convertía en un testimonio más dramático y, desde luego, apreciable. Primero, por ser un documento personal, fiel a la realidad consignada; y luego, por tra-

³ El par del cónsul mexicano en Orán fue el último cónsul español en la ciudad, Jerónimo Gomariz Latorre, quien terminaría asilándose también en México.

⁴ Ideas expresadas verbalmente por Salinas, y no consignadas por escrito, recogidas en el marco del seminario *Memoria del exilio español en Argelia* (Orán, Universidad de Orán 2, 22 de octubre de 2019), que contrastarían con las de, entre otros participantes, Bernabé López García y Elian Ortega. Cf. <http://www.archivodelafrontera.com/e-libros/memoria-del-exilio-espanol-en-argelia-coordinacion-y-edicion-de-bernabe-lopez-garcia-y-de-eliane-ortega-bernabeu/>.

tarse de una obra de considerable valor literario.⁵ Para Salinas, nacido en Orán y asentado en Grenoble, los lugares de agrupamiento fueron más bien de rescate, acogida y protección de los exiliados.⁶

2 Salir de España, entrar al «campo»

En 1957, el filósofo y artista almeriense Luis Abad Carretero decidió dedicar un ensayo de su libro *Niñez y filosofía* a explicar por qué, poco antes, había decidido abandonar la práctica pictórica, siempre condicionada y al fin vencida por su pasión por la filosofía. Ambos ejercicios, por cierto, lo habían llevado a ser un exiliado republicano suficientemente reconocido como para poder vivir en México de las dos aficiones, bajo una notable ponderación de pares y coleccionistas. Mientras que siempre le había interesado la filosofía, a la pintura Abad Carretero había llegado, según se entiende en el texto, por necesidad, durante un *impasse* experimentado «el año de 1946, varado en Orán, después del vendaval español y de una obligada estancia en el campo de concentración de Bogharí, situado en las cercanías del Sahara...» (Abad 1957 180). Abad menciona el campo de Bogharí y quizá se refiere más bien al Camp Morand, a 150 kilómetros al sur de Argel. A Orán había llegado, como muchos otros compatriotas, casi de manera casual y, en cierta forma, por suerte. Así explicaba Abad Carretero la razón de haber decidido transformar una práctica solo placentera en su origen por su versión profesional:

Ahora bien, ¿por qué empecé yo a exponer a pesar de mi repugnancia hacia ello? En primer lugar diré que el hecho de salir exiliado de su país coloca al individuo en una situación difícil, a veces hartamente apurada. Yo no tuve la suerte de venir a México en 1939. Si la proa del barco que salió de Alicante en los últimos minutos

⁵ Sicot cita la siguiente opinión de Aurora de Albornoz: «Max Aub sabe relatar ese sufrimiento colectivo [de los campos] sin hacer mera relación de los hechos [...] El lenguaje está magníficamente manejado, [...] se observa una constante búsqueda de la sorpresa lingüística [...]», para luego él mismo agregar: «Ahí reside el interés de los poemas de Aub: en no 'hacer mera relación de los hechos', en decir más de lo que revelan fría y reiteradamente los documentos archivados y, a menudo, los meros testimonios, en expresar lo que unos y otros, en el mejor de los casos, solo pueden sugerir: el sufrimiento, colectivo o individual, la humillación, la crueldad, el dolor de los cuerpos, la promiscuidad con la muerte, la desesperación y la esperanza, el espíritu de resistencia, el deseo de venganza y de justicia, el amor a España. Lo que ocurre en *Diario de Djelfa* es que forma parte de esas obras en las que la materia prima del testimonio 'se transmuta [...] en literatura' (Wieviorka)» (Aub [1944] 2015, 25-6).

⁶ Salinas colaboró en el libro *Sables d'exil. Les républicains espagnols dans les camps d'internement au Magreb (1939-1945)* (Perpignan: Edition Mare Nostrum, 2009), obra coordinada por Sicot y Andrée Bachoud ya en cuyo subtítulo, curiosamente, se habla de *camps d'internement*.

de la terminación de la contienda civil, en lugar de poner rumbo a hacia el Sur, lo hubiera puesto hacia el Norte, con seguridad aquí hubiera estado.

Hube de residir y subsistir en África del Norte y luego en Francia [...] Mis primeros 25 francos los gané en la ampliación de un retrato que hice al carbón y con lupa, tomado de uno diminuto. Mi salida del campo de concentración la debí a haberle hecho un retrato al secretario del mismo. (Abad 1957, 180-1)

Como ya indica Abad, tuvo que salir de España de manera inesperada y en el último buque que lo permitía, el luego famoso Stanbrook. Este barco trasladó desde Alicante y hacia el norte de África a 2638 soldados y civiles afines al gobierno impedidos de cruzar por tierra, rumbo a Francia, la España ya controlada por las fuerzas rebeldes, a pocos días de la caída de la Segunda República. De esta forma el buque carbonero británico, que debía llevar otros productos comerciales, se convirtió de pronto en el único medio de huida, si no hacia la Francia continental, sí hacia el territorio más cercano a esta y, en cierta forma, a España misma, que era Orán, ciudad portuaria muy afín a la cultura de la península.⁷

Vuelvo al asunto del tipo de consideración que el término ‘campo’ ha tenido a lo largo del tiempo y por diversas circunstancias, por parte de diversos partícipes, autores y académicos. Max Aub, en la «Nota para la segunda edición» de su libro, señala de forma escueta que fue «en el campo de Djelfa» dónde se escribió la mayor parte de los poemas en verso y prosa de un volumen con frecuencia modificado. Y ya dentro de algún poema del *Diario...* dice:

Cambias campos por grilletes
 porque ya las alambradas
 son cárceles muy delgadas
 para tan buenos jinetes. (Aub [1944] 2015, 72)

En otro de los textos volverá a insinuar, de forma todavía más clara por las condiciones del confinamiento, el calificativo implícito al tipo de campo vivido y, sobre todo, observado en el reflejo existencial de otros compañeros de reclusión sin la suerte de él:

Mantas por todas vestiduras tuertas
 los jamerdados, esqueleto en cueros,

⁷ El propio Cervantes estuvo prisionero durante cinco años en Argel y, en 1577, permaneció oculto en una cueva de las afueras de la ciudad, en el segundo y fracasado intento de fuga, en espera de la fragata que lo debía ayudar a escapar del país. En al menos de los intentos de fuga la intención había sido llegar a Orán.

uñas y dientes, únicos aperos,
acurrucados roen cales muertas.

Hambre a muerte royendo, el mundo espejean
que a esto les trajo. Pus, gusanos, yedras,
hieden pardos royendo sus entrañas.

Mordiendo sus carcomas, jugo en sañas,
de hombres a hienas, miserables, cejan.

No reconcomen tierra, sino piedras. ([1944] 2015, 74-5)

En sus memorias Fernando Rodríguez Miaja, según indiqué antes, aun no habiendo sufrido ni él ni su tío las durísimas condiciones de los campos, y quizá más bien por haber escuchado después el testimonio de los reclusos en ellos, usará sin matices la definición de «campos de concentración» al referirse a los sitios de confinamiento a los que son trasladados los pilotos de combate republicanos de muy diversas tendencias políticas que, habiendo aterrizado en Orán poco antes que los Miaja, participan del homenaje improvisado por ellos al general defensor de Madrid (Rodríguez Miaja 2015, 96). Muy probablemente fueron llevados a la Prisión Civil de Orán o al fuerte de Mazalquivir, en el nordeste de Argelia. Ante los testimonios previamente citados, el de Rodríguez Miaja y el de Aub, podría resultar sorprendente el modo como Abad Carretero justifica haber abandonado el campo que él llama de Bogharí, gracias a su presunto talento artístico y sin haber buscado o tenido oportunidad de escapar de manera clandestina.

Juan Martínez Leal aporta ciertas pistas para comprender el desenlace de la anécdota narrada por el filósofo y pintor, al describir el tipo de campos que hubo por entonces en el norte de África y, en particular, en Argelia. El autor inicia su descripción de los campos franceses de la región señalando «la diferente y cambiante naturaleza que incluye el fenómeno ‘Campos de concentración’ o de ‘internamiento’» de «aquellos alojamientos» usados por las autoridades francesas en el Magreb, región al norte de África que incluye parte del desierto del Sahara (Martínez Leal s.d.). Después de referir los 47 campos en los que habrían estado refugiados españoles, localizados por Eliane Ortega en esta parte del territorio africano y distribuidos entre Argelia –principalmente–, Túnez y Marruecos, Martínez Leal sugiere valorarlos «en función de sus características». Así concluirá que son tres las categorías en que podrían inscribirse los campos:

1. de acogida y clasificación (iniciados con la caída de la Segunda República y activos hasta el inicio de la Segunda Guerra mundial);
2. de trabajos forzosos (iniciados con el régimen colaboracionista de Vichy);

3. disciplinarios -de castigo y penitenciarios- (existentes quizá desde el inicio de la llegada de los exiliados y hasta el desembarco norteamericano, entre 1942 y 1943).

De esta forma, la expresión de ‘campos de concentración’, usada indistintamente por los escritores considerados, podría referirse quizá a la segunda y, sobre todo, a la tercera categoría.

El caso de Aub sería el más complejo de aclarar, pues Djelfa⁸ pertenecía a la tercera y más cercana versión, poco rigurosa por parte de los autores, del campo de concentración: el disciplinario, uno de esos «siniestros lugares para la represión sobre los refugiados españoles, brigadistas internacionales, opositores antifascistas franceses y apátridas», en palabras de Martínez Leal (s.d.). Por lo mismo, en Djelfa pudieron haber sucedido, sin intervención literaria o imaginativa, todas las historias expuestas, en muy distintas formas poéticas, por el autor y futuro ‘transterrado’ en México.

La categoría ‘acogida y clasificación’ debe haber sido la del campo donde Abad Carretero fue internado, pues de allí se podía salir si así lo solicitaba un familiar o empresario que quisiera contratarlo, así como instituciones de beneficencia o bien personajes de relevancia o partidos políticos. Eliane Ortega, por ejemplo, hizo pública la lista de exiliados que la URSS solicitó para ser trasladados a su territorio. De vuelta con Abad, este declararía, muy aparte del retrato hecho al secretario del sitio, su intención de preparar una exposición pictórica en Orán, la que llegó a realizar, y con el dinero obtenido de la venta de los cuadros de esta y de otra posterior montada en la ciudad de Sidi-Bel-Abbès logró salir de Argelia, en 1950, e instalarse en París.

Refiere Abad Carretero (1957, 181) que tras la liberación del campo pudo subsistir en Orán gracias a dar clases de español e inglés. Más adelante, ante la considerable competencia que enfrentó en la enseñanza de estas lenguas, y en particular del español, debió dar el giro hacia las matemáticas. Por diez años consiguió mantenerse en función de la docencia, pero sin quitar el dedo de su finalidad última: poder hacerlo a partir de la creación plástica, instalado en la capital francesa. Una limitante de su existencia en Orán había sido, de hecho, la imposibilidad de escribir y publicar allí. Que era -anota Abad- «[...] lo que yo más he ansiado en mi vida». Esta circunstancia, especulaba Luis Abad años después, había sido de seguro la motivación para empezar a pintar (Abad 1957, 181). Y durante los próximos nueve años el filósofo continuaría haciéndolo junto, de nuevo, con la enseñanza -en París en el Lycée Henri IV- y la asistencia a cursos en la Sorbona. En Francia inició la preparación de una muestra sobre

⁸ Referido por algunos prisioneros como el Infierno, que estaba, según Aub, ‘en el culo del mundo’. El mismo fue clasificado burocráticamente como *Centre de séjour surveillé* (Aub [1944] 2015, 13).

paisajes del país que, luego completada con vistas mexicanas, presentaría en la Alianza Francesa de la Ciudad de México y en varias ciudades de la República.

3 La filosofía como profesión

Señalé antes que Abad Carretero fue alumno de Ortega y Gasset en sus años de estudiante de la Universidad Central de Madrid. Ya en México, el poeta Ramón Xirau, al hablar de los filósofos catalanes y no catalanes transterrados en el país, ubicó al almeriense dentro de «la pequeña [-y poderosa-] nómina» de filósofos hispanos no catalanes distribuidos principalmente entre la Universidad Nacional Autónoma de México y El Colegio de México.⁹ Dentro de la breve selección resaltaban los nombres de Wenceslao Roces, Eugenio Ímaz, Juan David García Bacca, María Zambrano, Adolfo Sánchez Vázquez (Xirau 1994).¹⁰ En esos primeros años de la década de 1950, como catedrático de psicología de la UNAM y autor de El Colegio de México, Abad pudo acercarse, gracias a Leopoldo Zea, al variopinto Grupo Hiperión,¹¹ constituido por filósofos, abogados, escritores y académicos mexicanos formados en la UNAM y, en buena medida, por José Gaos, y de esta forma acceder a la revista latinoamericanista *Cuadernos Americanos*, fundada por Zea.¹² Pero Abad se desenvolvió no sólo dentro del ámbito académico, sino que, siguiendo aquel impulso de libertad ganado en sus años de Orán y París -y sin descontar posibles motivaciones económicas-, extendió su espacio editorial a la publicación de artículos más ocasionales en diarios como *El Nacional* -de corte oficialista por entonces, pero de tendencia liberal en los años treinta- y *Excelsior*, periódico de referencia mundial entre 1950 y 1970.

Como filósofo, y lejos ya de su primer libro peninsular, *Los colegios de huérfanos en España* (1929), elaborado como profesor del Instituto Escuela de Madrid y, por lo mismo, comprometido con el espíritu de

⁹ Originalmente, La Casa de España en México, entre 1938 y 1941, cuando adquirió su nombre actual.

¹⁰ Otro filósofo, el jalisciense Gabriel Vargas Lozano, agregaría a la lista de personalidades de esta disciplina, entre catalanes y de otras provincias hispanas, los nombres de José Manuel Gallegos Rocafull, Eduardo Nicol, Luis Recasens Siches y Juan Roura Parella.

¹¹ Conformado por los entonces jóvenes Emilio Uranga, Jorge Portilla, Ricardo Guerra, Luis Villoro, Joaquín Sánchez McGregor, Salvador Reyes Nevares, Fausto Vega, Samuel Ramos y Leopoldo Zea.

¹² Sobre Leopoldo Zea se preguntaba Gaos: «¿Quién de los dos tendrá la culpa de que sea usted el mayor éxito de mi vida como profesor?» (Gaos 1958, 82). Zea fue también cofundador, con los poetas Alí Chumacero y Jorge González Durán, y el investigador y ensayista José Luis Martínez, de otra importante revista: *Tierra Nueva*.

la Institución Libre de Enseñanza, Abad Carretero publicó en México volúmenes de significativo interés para algunos de sus pares españoles y locales y recibió reseñas tanto en México como en publicaciones de otros países (Tejada 2015, 144-7; Recasens Siches 1958, 66-9; Decerf 1961). Tras el volumen antes referido, Abad, presidente por entonces del partido azañista Izquierda Republicana de Ceuta y catedrático de filosofía, editó *Sentido psicológico de la felicidad y otros ensayos* (1934), dedicado a Ortega y Gasset, libro «en el que destaca el texto ‘El concepto de la actualidad’, germen de su concepción futura de la temporalidad», señala Ricardo Tejada.¹³

Entre los siete volúmenes publicados en México figuran *Una filosofía del instante* (1954), *Niñez y filosofía* (1957), *Instante, querer y realidad* (1958), *Vida y sentido* (1960), *Instante, inventos y humanismo* (1966). Como se puede observar, en varios de los títulos la filosofía del instante será el tema central de sus trabajos. Aparecida en el primero de los publicados en México, muy poco después de su llegada al país, la idea sería luego retomada en volúmenes posteriores. En 1958, Abad sintetizaba su propuesta de la siguiente manera:

enfocar la vida psíquica desde el punto de vista del instante nos puede llevar a distinguir formas nuevas en el ámbito de nuestra psique. El instante nos muestra todo lo que está articulado y vivo en nosotros, y lo que en él no aparece vase perdiendo lentamente, sin fuerza para presentarse, y por lo tanto para influir en nuestra vida.

Todos los procesos vitales pueden y deben interpretarse a partir del instante, lo mismo los mentales que los volitivos, los fisiológicos y los biológicos que los espirituales. Porque no hay otra realidad básica que la que aparece en el instante, y no sabemos con certeza más que aquello que ahora nos está ocurriendo, y el origen de nuestro conocimiento no lo podemos captar más que partiendo de observaciones instantáneas al enfrentarnos con las situaciones vitales. (Abad 1958, X)

Importantes autores españoles y mexicanos, como el referido Xirau, Luis Recasens Siches o Agustín Basave Fernández del Valle, citaron con frecuencia el nombre de Abad Carretero y los libros del almeriense. Y en particular sus propuestas sobre el valor de la filosofía del instante, tema sobre el que ya no me extenderé para centrar los últimos comentarios del trabajo en la pintura de Luis Abad Carretero.

13 «Según él [continúa Tejada], ‘las vidas del pasado y del futuro’ son ambas ‘imaginadas’. Detrás de todo recuerdo, hay, a su entender, un querer recordar, y detrás de toda suposición acerca del futuro hay una volición. Lo ‘indiscutible’ se da en el presente, pivote de la voluntad» (Tejada 2015, 145).

ro, asunto difícil de abordar en su totalidad ante las circunstancias que rodearon su inicio como práctica gustosa y su evolución como vía útil para la vida.

4 México, país de pirámides

Cité antes la forma como el filósofo se acercó en Orán a la pintura y cómo esta influyó en su mejoría anímica dentro del campo y, de hecho, ayudó a su salida del mismo y a preparar y conseguir el traslado a Francia y el ulterior y casi definitivo exilio en México.¹⁴ Quisiera ahora adentrarme, sin excesivo detalle, en unas cuantas de sus ideas sobre arte.

Al hablar del carácter de la creación artística contemporánea y, en especial, de la surrealista, Abad recurre a opiniones expresadas por su maestro Ortega y Gasset en el libro *La deshumanización del arte* ([1925] 1984). El almeriense abrirá el subapartado «Deshumanización y surrealismo», dentro del ensayo *Mi adiós a la pintura* del libro *Niñez y filosofía*, con las siguientes palabras en interrogación de Ortega:

¿Sentimos el arte como impopular y como intrascendente?» Enfoque que Abad buscará explicar señalando, con palabras del propio filósofo, que «el arte tiene un sentido deportivo y como de broma en la época que vivimos. [...] En el arte presente [agregaría Abad, ya desde su perspectiva] debe captarse lo que haya de más fugaz, porque en eso es donde los demás no reparan. (Abad 1957, 184)

En «Deshumanización y surrealismo», uno de los apartados en que explica los motivos del abandono de la pintura como creación pura y como medio de subsistencia, Abad ve al artista como el gran rompedor de la tradición y los hábitos colectivos. Por lo mismo lo considera como alguien que enfrenta grandes dificultades. La fotografía era para él, por ejemplo, uno de los inventos contra los que debería luchar el creador para conseguir sus fines. Frente a la ciencia y sus innovaciones, el arte, que no encontraba ya en la reproducción fiel de la naturaleza un posible camino, en lo que se debería reconvertir era en 'pura fantasía'; en una forma creativa apoyada en nuevas fórmulas. Y

al no encontrarlas en las combinaciones de los elementos conocidos [concluía Abad], retrocedió, tomó bríos y capuzó en los mares de su propia subconciencia, pretendiendo sacar a cada momento un nuevo pez brillante entre sus dientes ávidos. Y en ese instante apareció el surrealismo y dijo a los artistas: Huid de las imágenes

¹⁴ Sus últimos años, una vez de vuelta en España, los pasó en Gádor, Almería.

reales, lanzaos a descubrir nuevos vellocinos de oro, la Cólquida está llena de maravillas; entrad sin temor en los reinos desconocidos de vuestros fondos abisales; sed rebeldes ante el mundo que os rodea. Y surgieron los iconoclastas de nuevo. (Abad 1957, 185)

Abad Carretero, al igual que hicieran Samuel Ramos y Octavio Paz en sus libros *El perfil del hombre y la cultura en México* ([1934] 1985) y *El laberinto de la soledad* (1950) -seguido de *Posdata* ([1970] 1973)-, en su ensayo «El alma de México a través de sus pirámides» (1957, 162-79) explicó su intento de descifrar la esencia de 'lo mexicano' - su psicología, religiosidad y simbolismo- a través de otro medio. Y es que, a diferencia de los autores señalados, lo hizo a partir de pintar en directo, sin bocetos previos, varios de los grandes monumentos mesoamericanos y, en particular, las muy singulares versiones que de la pirámide mexicana construyeron las culturas originarias a lo largo y ancho del país. Dentro de la creación visual, sin tentaciones neo vanguardista y sí con trazos gruesos y definidos que recordarían las pinturas de Pierre Soulage, el almeriense trazó pirámides de Palenque, El Tajín, Tenayuca, Uxmal, Malinalco, Tzinzunzan. Y hasta una representación de la Coatlicue -la de Tlapacoya-, deidad que horrorizó a los españoles y criollos del virreinato, mereció el acercamiento íntimo de Abad que casi sólo permite la recreación plástica. Esto escribió Abad, acompañado por José Moreno Villa, en «El alma de México...»:

Para mí lo esencial del México antiguo es la pirámide [...] Por eso yo he escogido la pirámide para interpretar el alma de México. A través de ella he encontrado, en su línea, en su simbolismo, lo esencial de este pueblo creyente. A mí me produjo una extraordinaria impresión el día en que viniendo en el avión de París, al desembocar en el valle de México, me encontré con la pirámide del Sol que avanzaba en el aire como un cíclope, y la de la Luna que emergía sumisa de entre la bruma. Y así las he representado en dos de mis cuadros, pues desde ese momento estuvieron gravitando en mí aquellas dos tan fuertes imágenes, y no he parado hasta darles forma. Yo digo como en su *Cornucopia de México* Moreno Villa, el sensible malagueño que supo escribir y pintar cosas tan delicadas: «que todo un nuevo mundo ha crecido en mi alacena y que si no lo voy sacando con aquestas notas tuyas, que por peculiares me resultaron extrañas, se me van a convertir en familiares, o sea desprovistas de signos sorprendentes». (Abad 1957, 167)¹⁵

¹⁵ En su cita, Abad equivoca la palabra *alacena* y pone *alma*. El párrafo está tomado del apartado XXIX de *Cornucopia*, «México me va creciendo» (Moreno Villa 1952, 94).

Luis Abad realizó paisajes comerciales en Orán que lo ayudaron a subsistir y llegar a Francia. En París pintaría mientras Pablo Picasso realizaba obra de caballete llena de juego y colorido, algunas esculturas y cerámicas interesantes y un trabajo gráfico de primer orden; Matisse, casi inválido, sus *collages* o pinturas con tijeras, conocidas también como *gouaches découpées*; y el referido Soulages, representante del *Tachisme*, tras haber expuesto en el Salón de los Independientes obras abstractas aún contrastantes de color, llegaría con la ultranegritud señalada por Margo Glantz a la culminación de su obra.

Poco después, al arribar a México, el nuevo exiliado creó sus cuadros de inspiración mesoamericana mientras, apenas muerto Diego Rivera, la Escuela Mexicana de Pintura y Escultura empezaba ya su declive. Pronto, Abad Carretero pudo testificar el inicio de un proceso de ruptura con el pasado reciente del país que, impulsado por pintores, escritores, cineastas y dramaturgos de México y de los exilios republicano y europeo,¹⁶ comenzaba a mostrar una fuerza y originalidad quizá solo comparables con las exhibidas por el arte hecho en México entre los años veinte y treinta del siglo pasado.

Durante su ceñida vida artística Abad Carretero vendió mucha obra, aunque pareciera no haber tenido la respuesta consecuente por parte de la crítica. Cosa natural ante los ricos y competitivos ambientes creativos en que se movió como artista. Y eso sí, supo hacerlo con total libertad.

Bibliografía

- Abad Carretero, L. (1929). *Los colegios de huérfanos en España*. España: s.e.
- Abad Carretero, L. (1934). *Sentido psicológico de la felicidad y otros ensayos*. España: s/n.
- Abad Carretero, L. (1954). *Una filosofía del instante*. México: El Colegio de México.
- Abad Carretero, L. (1957). *Niñez y filosofía*. México: El Colegio de México.
- Abad Carretero, L. (1958). *Instante, querer y realidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Abad Carretero, L. (1960). *Vida y sentido*. México: Cuadernos Americanos.
- Abad Carretero, L. (1966). *Instante, inventos y humanismo*. México: Herrero Hermanos, Sucesores, S.A.
- Aub, M. (2000). *Diarios. 1939-1952*. Ed., estudio introductorio y notas de M. Aznar Soler. México: CONACULTA. Memorias Mexicanas.
- Aub, M. [1944] (2015). *Diario de Djelfa*. Ed. de B. Sicot. Madrid: Visor Libros. Colección Visor de Poesía.

¹⁶ A los cuales se sumará, en los años setenta del siglo XX, el exilio latinoamericano atraído al país por el gobierno de Luis Echeverría.

- Decerf, P. (1961). «Luis Abad Carretero. *Vida y sentido*». *Revue Philosophique de Lovaina*, s. 3, 59(63), 558-9. https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1961_num_59_63_7949_t1_0558_0000_2.
- Gaos, J. (1958). *Confesiones profesionales*. México: Tezontle.
- Malraux, A. [1937] (1979). *La esperanza/L'Espoir*. Trad. de J. Bianco. México: Editorial Hermes.
- Martínez Leal, J. (s.d.). «El destino de los refugiados: los campos de internamiento». *El exilio republicano en el norte de África*. Alicante: Universidad de Alicante, s.p. <https://archivodemocracia.ua.es/en/exilio-republicano-africa/5-el-destino-de-los-refugiados-los-campos-de-internamiento.html>.
- Moreno Villa, J. (1952). *Cornucopia de México*. México: Porrúa y Obregón.
- Ortega Bernabéu, E. (2021). «Exilio republicano de 1939 en Argelia: los campos de concentración y centros de internamiento en Orán». *Memoria del exilio español en Argelia*. España: Archivo de la Frontera, 1-16. <http://www.archivodelafrontera.com/wp-content/uploads/2021/02/13-Elia-ne-Ortega-Bernabeu.pdf>.
- Ortega y Gasset, J. [1925] (1984). *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza Editorial-Revista de Occidente.
- Paz, O. (1950). *El laberinto de la soledad*. México: Cuadernos Americanos.
- Paz, O. [1970] (1973). *Posdata*. México: Siglo XXI Editores.
- Ramos, S. [1934] (1985). *El perfil del hombre y la cultura en México. Obras completas, I*. Prólogo de F. Larroyo. México: UNAM.
- Recasens Siches, L. (1958). «Instante, querer y realidad (Luis Abad Carretero)». *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 66-69, enero-diciembre, 264-8.
- Rodríguez Miaja, F. (2015). *El final de la guerra civil. Al lado del general Miaja*. Prólogo de J.L. García Delgado. México: El Colegio de México/Marcial Pons Ediciones de Historia.
- Tejada, R. (2015). «Luis Abad Carretero: filósofo del instante». *Revista de Estudios Orteguianos*, 31, 143-7. <https://ricardotejada.files.wordpress.com/2017/02/lacarretero-filosofo-del-instante.pdf>.
- Xirau, R. (1994). «Memoria de Joaquín Xirau». *Revista de la Universidad de México*, mayo, 49-52. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/8e64a102-6113-444b-b60e-e9b542afd146/memoria-de-joaquin-xirau>.

Remedios Varo: exiliada de España, aquereñiciada en México

Victoria Giraudó

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Abstract Remedios Varo was a visual artist related to the second wave of Surrealism, Postwar and Exile. She had a nomadic childhood, yet she attended the prestigious Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, in Madrid, took part in the Logicofobista group in Barcelona and in Surrealism in Paris in the 1930s. In spite of this, she achieved her artistic maturity with an undoubtedly unique work in Mexico, where she arrived after fleeing Nazism along with poet Benjamin Péret in 1941. The experience of *transterre* transformed her personally and professionally. To prove this, her insertion in Mexico will be analysed, placing emphasis on affection as a process of self-consciousness and gradual metamorphosis towards feminist liberation.

Keywords Spanish exile. Latin American art. Postwar. Surrealism. Feminism.

Índice 1 Introducción. – 2 Antecedentes. – 3 Sociabilidad e imaginación narrativa. – 4 México, país hospitalario. – 5 Encuentro con el arte mexicano. – 6 Mujeres en México. – 7 Conclusiones.

A condición de comprender que París, Londres, Guanajuato, Florencia, Buenos Aires, Moscú, etc., se convertirán inevitablemente en maravillosos o funestos según tu estado interior. Puedes ir de acá para allá, pero mientras tú no estés bien, nada de lo que te rodea lo estará.
(Remedios Varo, «Carta a Gerardo Lizarraga», s.f., cit. en Castells 2002, 69)

1 Introducción

Remedios Varo (Anglès, Gerona, España, 1908-Ciudad de México, 1963) fue una artista plástica relacionada con una segunda generación de Surrealismo, de posguerra y de exilio. Tuvo una infancia nómada por toda España e incluso en Marruecos a causa de la profesión de su padre. Luego vivió en Madrid, donde se formó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, participó del Grupo Logico-fobista en Barcelona y del Surrealismo en París en los años treinta. Pero se demostrará aquí de qué manera alcanzó su madurez artística con una obra inconfundiblemente propia en Ciudad de México, adonde llegó huyendo del nazismo en 1941, junto al poeta Benjamin Péret. En este sentido, podría afirmarse que su experiencia de ‘transtierro’ la transformó tanto personal como profesionalmente.

Para esto se analizará la modalidad de inserción de esta artista en México, donde realizó sus pinturas, principalmente en óleo sobre tabla, y dibujos, pero también un grabado y un objeto escultórico.¹ Asimismo resultan cruciales en relación con su vida mexicana sus cuentos –tanto para adultos como para niños– sus poesías, sus novelas, sus recetas y sus pócimas de cocina como, por ejemplo, «Para provocar sueños eróticos» –el proyecto de obra teatral a la manera de ‘cadáver exquisito’ encarado con Leonora Carrington– y el género epistolar en sus escritos lúdicos, humorísticos, destinados a seres anónimos, en operatorias que anteceden al arte conceptual y al *mail art* de los años setenta.

Se enfatizará en la importancia de la cuestión afectiva durante el exilio como proceso de reflexión y de transformación gradual, de metamorfosis de liberación feminista. Dado que en el transcurso de esta etapa pudo producir su obra más emblemática, tanto pictórica como literaria, podría considerársela como artista latinoamericana. Sobre esto nos concentramos a lo largo del trabajo.

A partir de su experiencia del exilio, Remedios Varo encontró en su nuevo destino un lugar que le brindó la tranquilidad mental necesaria para poder desarrollar su arte. Se sentía estable a nivel vi-

¹ El *Homo Rodans* (1959) para el cual recicló y ensambló huesos de pollo, pavo y pescado, acompañado por un manuscrito sobre un posible ancestro fantástico.

tal y segura ante amenazas políticas. Lejos de la guerra, pudo dedicarse a su trabajo como artista plástica y de esta forma desarrollar un corpus de obra coherente y muy sólido, tanto en lo conceptual como en la ejecución técnica. En tal sentido resulta significativo remarcar que, si bien en su etapa anterior europea había participado de las vanguardias con una obra con ciertos rasgos personales, todavía se encontraba en una fase de experimentación, sin una poética propia del todo clara.

También podría decirse que a partir del exilio su vida se vio modificada y enriquecida al llegar a una gran urbe cosmopolita como era Ciudad de México, muy compleja culturalmente y floreciente desde los años veinte al cabo de la Revolución. Allí vivió hasta su repentino fallecimiento en 1963, en una época en que los medios de comunicación comenzaban a hacerse masivos, en un mundo que lanzaría pronto sus primeras expediciones a la luna y donde las realidades que aparecían en sus lecturas futuristas comenzaban a verse posibles.

Se trataba de un momento artístico bisagra en el país, tras el auge del muralismo, en el que también soplaban aires de renovación en el Surrealismo internacional a partir de la llegada de Antonin Artaud en 1936 y de André Breton en 1938. La exploración del inconsciente que ellos propugnaban afloró en un arte poderoso y mágico que fusionaba lo europeo y lo local, la cultura alta y la popular, lo contemporáneo y las raíces ancestrales.

2 Antecedentes

El tema del exilio y sus múltiples viajes está presente en numerosos textos sobre Remedios Varo, empezando por el histórico libro de Janet Kaplan (1988), y retomado en numerosos estudios posteriores, como el que cumple María José González Madrid en su tesis *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo* (2013). La cuestión de la amistad se reflejó en la exposición y catálogo *Surreal Friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna* (2010) al que contribuyen Stefan van Raay, Joanna Moorhead, Tere Arq y otros. También resulta sugerente retomar el modo en que Andrea Luquin Calvo, en *Remedios Varo: el espacio y el exilio*, recupera «la idea del espacio como *ethos*: como residencia, como lugar donde se habita, sinónimo de morada, del espacio entendido como nuestro hogar» (Luquin Calvo 2008, 20). En ese escrito, la autora realiza un recorrido sobre el despliegue espacial en las pinturas de la artista y en la simbología de barcos para salvar su vida. Pero preferimos hacer hincapié en la importancia de la cuestión afectiva en el exilio como proceso de reflexión personal y de transformación gradual, de metamorfosis de liberación femenina.

Sin caer en una simplista reducción biográfica de su vida amorosa, podría decirse que ella misma fue transformándose y requiriendo

do un compañero diferente para cada experiencia. Hasta ahora casi todos los estudios se postulan en función de Remedios Varo apoyada o incentivada por tal o cual marido, pero es tiempo de pensar que fue ella quien iba decidiendo su camino, eligiendo cambiar según su propio interés. Inclusive, estaba en su propia personalidad el hecho de que en general conservara los buenos vínculos con sus ex maridos, sumando afectos en una especie de gran familia conformada a partir de afinidades (s)electivas.

Por otra parte, también se ha hablado de Remedios Varo como artista española por las referencias a su tierra natal y a Europa en el acercamiento a lo medieval, presentes en sus paisajes amurallados que actúan como «muros opresivos que encierran a su personaje» (Kaplan 1988, 206), en típicos pasadizos y estrechos callejones, algunos sin salida o laberínticos, propios de ciudades catalanas como Anglès, Girona, Barcelona y otras. En su ensayo para el catálogo de la exposición *Remedios Varo. Constelaciones* (Giraudó 2020), presentada en el MALBA, la especialista catalana en Filología Románica Victoria Cirlot aludía a un texto de Octavio Paz (1966):

Las apariencias son las sombras de los arquetipos: Remedios no inventa, recuerda. Pero ¿qué recuerda? Esas apariciones no se parecen a nadie. La memoria se opone aquí a la invención. (Cirlot 2020, 5)

Dichos recuerdos surgen en su estancia en México y parten desde su autorreflexión, la cual fue posible solo en el momento en que logró frenar su nomadismo y revisar su vida. De hecho, ella empleaba toda su vida y el posible o imposible futuro como poética de su obra plástica. Aunque su producción está repleta de alusiones a la tierra natal, ella misma decía:

Soy más de México que de ninguna parte. Conozco poco España, era yo muy joven cuando viví en ella. Luego vinieron los años de aprendizaje, de asimilación en París, después la guerra... es en México donde me he sentido acogida y segura... no me gusta nada viajar. Es una experiencia que no me gustaría repetir. (entrevista a Varo en Kaplan 1988, 114)

Después de tanta errancia llegó a México para asentarse, lo que convirtió aquellos viajes plasmados en sus pinturas en ejercicios exclusivamente mentales. Se trata de nomadismos que cruzan otro tipo de frontera: la personal, la existencial. En general se han denostado los estudios sobre artistas mujeres que ahondan en descripciones biográficas por su carácter novelable pero tampoco puede negarse esta conexión, sobre todo en numerosos casos de artistas latinoamericanas modernas, cuya poética resultaría autorreferencial, a diferen-

cia de muchos de sus pares masculinos, quienes estaban interesados en un abordaje del arte más neutral, tal vez más épico que afectivo.

El caso de Remedios Varo resulta muy claro en este sentido, ya que pasa de tener una obra experimental en su etapa europea a una obra pensada y ejecutada racionalmente en su etapa mexicana. En sus primeros años utilizaba materiales y técnicas varios como cera y pintura, lámina de cobre, chorreados, manchas, y trabajaba en obras colectivas a la manera de 'cadáveres exquisitos', tales como *collages* fotográficos realizados junto a Óscar Domínguez, Esteban Francés y Marcel Jean, de gran fuerza narrativa y complejidad surreal. En ellos ya se presentaba el tema del mundo femenino, por ejemplo, en *Le message* de 1935, y se preanunciaba su autorreferencialidad, como en *L'agent double* de 1936. Pero todavía son obras menos identificables en relación con sus pares surrealistas. En cambio, tras la experiencia del exilio pasó a elaborar una obra personalísima, reconocible sin requerir firma escrita.

3 Sociabilidad e imaginación narrativa

A principios de los cuarenta fueron célebres las largas y animadas reuniones en la casa destartalada que compartían Remedios y Péret en la calle Gabino Barreda del centro de Ciudad de México, repleta de gatos y también de ratas, pero con dibujos de Pablo Picasso, Yves Tanguy y Max Ernst en sus paredes. Allí se formó un grupo de sociabilidad y pertenencia entre exiliados y algunos afincados locales como la pintora inglesa Leonora Carrington, quien acudía primero con el periodista y escritor mexicano Renato Leduc y luego con el padre de sus hijos, Imre Emerico 'Cziki' Weisz, amigo de la infancia de Kati Horna (Katalin Deutsch), la fotógrafa húngara. Esta última asistía con su marido español, el ebanista José Horna, amigo de Remedios desde la Academia de San Fernando. También se daba cita su propio ex marido Gerardo Lizárraga (y luego también sus hijos) y su ex amante Esteban Francés, junto con la suiza de origen judío Eva Sulzer -fotógrafa, cineasta, coleccionista de piezas precolombinas y populares- y la pintora francesa Alice Rahon, su marido Wolfgang Paalen, y el mexicano hijo de inmigrantes europeos y educado en Suiz, Gunther Gerszo (luego amante de Varo), autor del óleo alusivo como retrato grupal, *Los días de la calle Gabino Barreda* (1944).

Este grupo de afinidades se convirtió en una gran familia electiva, aunque tal vez haya sido a causa del azar -elemento surrealista- que los reunió en un país particularmente vibrante y culturalmente abierto. De esta forma, Remedios Varo pronto se encontró cómoda y a gusto en México, país que tenía una cultura con cierta proximidad a la suya, por la herencia virreinal de la Nueva España, de similar idioma y base religiosa, pero enriquecida con toda 'otra' historia ances-

tral maravillosa, que abrió su mente a nuevas exploraciones existenciales y místicas. Por eso, aunque tuvo la posibilidad de retornar a Europa al terminar la Guerra, tras un periplo por Venezuela hacia fines de los cuarenta, reeligió a México para arraigarse.

El movimiento como desplazamiento territorial y temporal tuvo un profundo significado en la ficción de Varo sobre sí misma y fue utilizado como dispositivo narrativo que derivó en el diseño de múltiples tipos de artefactos de locomoción: para huir de Europa, por ejemplo, en *La huida* (1960); para hacer expediciones, como en *Exploración de las fuentes del río Orinoco* (1959); para pasear y disfrutar como en *Roulotte (Carricoche)* (1955); algunos fueron vehículos más realistas, otros inventados e incluso híbridos como en *Homo Rodans* (1959); para moverse tanto por vía terrestre como acuática, pantanosa, aérea e inclusive cósmica, como en *Nave astral* (1960). Encontramos también bocetos que dan cuenta de su imaginación vinculada a los textos de Julio Verne, Aldous Huxley, Alexander Dumas y Edgar Allan Poe, a quienes leyó desde su infancia. Esa tendencia a pensar 'más allá' de los límites reales fue la preocupación fundamental en la obra de Varo.

Su obra de la etapa mexicana se entrelaza con su contemporaneidad, desde un enfoque que podría considerarse psicoanalítico. Trabajaba según conceptos del Surrealismo francés, pero los reversionaba, mixturándolos con elementos mágicos y sabidurías populares locales. De esta forma, sus piezas pueden ser leídas como relatos autorreferenciales de una trotamundos que viajó también a través de tiempos fantásticos en busca del autoconocimiento, atenta a los signos y descubrimientos azarosos que logró integrar en su obra.

4 México, país hospitalario

Su exilio fue clave, más allá de las razones que la movilizaron: 'por culpa de', 'gracias a' o 'por azar', debido a que a Péret le fue rechazada la visa para los Estados Unidos por ser comunista declarado. Como sea, conoció otro país, otra cultura con la cual se sintió a gusto; logró afianzarse, entablar vínculos afectivos y productivos a partir de contactos con una multiculturalidad enriquecedora, lo que contribuyó a su bienestar emocional y estimuló su creatividad.

En México, el presidente Lázaro Cárdenas del Río (1895-1970) había basado su política en la

autodeterminación, no intervención, solución pacífica de controversias, igualdad jurídica de los estados respecto a las obligaciones internacionales contraídas y cooperación internacional. (Velázquez Hernández 2010, 8 cit. en Pellizon 2014, 230)

En el caso específico de los emigrados europeos, practicó una solidaridad cuya consecuencia fue la afluencia de españoles especialmente durante los años de la Guerra Civil en la península (1936-39) y en los momentos inmediatamente posteriores.

Si bien la mayoría de los exiliados llegaba en barco al puerto de Veracruz, de allí viajaban largas horas en tren hasta arribar a la ciudad de México, en una situación de precariedad económica y humanitaria. Estos inmigrantes, entre los que se encontraban Varo y Péret, habían pasado por traumas, terrorismo psicológico, pérdidas, heridas, suspensión de derechos civiles, desposesión de bienes, y realmente se encontraban en relación de dependencia con otros para subsistir. A fin de paliar este tipo de situaciones, funcionaban las organizaciones de ayuda a refugiados republicanos como la SERE (Servicio de Emigración de los Republicanos Españoles) y la JARE (Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles), que actuaban en colaboración con la Junta de Cultura Española, creada en 1939 en París. Además, Cárdenas fundó la Casa de España en México en 1938, antecedente de lo que es el Colegio de México desde 1941,² en la cual fue clave la figura del intelectual Alfonso Reyes, su presidente. En diciembre de 1938, en el primer número de la revista *Taller*, Octavio Paz publicó un texto acogedor:

Nuestro propósito [es] hacer un caluroso saludo a todos los intelectuales españoles que convivirán con nosotros durante un año. La Casa de España, siempre, ha sido México y nosotros queremos que, como en la fórmula de cortesía mexicana, ellos vivan aquí «como en su casa». Vivir «como en su casa» es, también, dejar de ser un invitado, un extranjero, y ser un habitante. Como habitantes los queremos, como antiguos habitantes o pobladores que ahora regresan, como todos los españoles, al más antiguo y entrañable de sus hogares: al que, fuera de su patria, construyeron sus abuelos, viva imagen de España. (Paz 1938)

2 En relación con la creación de El Colegio, Silvio Zavala recordaba: «Si terminaba la Guerra Civil española y se enlazaba enseguida con la apertura de la Segunda Guerra Mundial en Europa: ¿cuál sería la suerte de tantos valores que la emigración forzosa había traído a nuestras playas? ¿Retornaría a su país de origen en la restaurada democracia que se instalaría al término del régimen franquista?, o bien ¿tendrían que seguir aquí en el exilio en espera de mejores tiempos? La respuesta inteligente y generosa del grupo de asesores que rodeaba a Alfonso Reyes y a Daniel Cosío Villegas fue entonces la de fundar una nueva institución cultural mexicana, que seguiría acogiendo a una parte de los transterrados como los llamaba el filósofo español José Gaos, mas con el propósito también de formar a serios investigadores iberoamericanos llamados a cultivar los nuevos horizontes de la investigación humanista y social en nuestro país» (Zavala 1999, 7).

De esta forma, México apoyó a España en la lucha anti nazi-fascista, a la vez que se beneficiaba con el ingreso de españoles de «un alto grado de calificación laboral, profesional y técnica» (Lida 2011, 22, en Pellizon 2014, 231). Tal como señaló Octavio Paz, «entre ellos venían escritores, poetas, profesores. A ellos se debe en parte el renacimiento de la cultura mexicana, sobre todo en el campo de la filosofía» (1950, 68). Tal vez sea por esto que México y su gente los incorporaron a su pueblo, aunque hay que destacar la gran hospitalidad mexicana en los procesos de adaptación que resultaron de mutua influencia benéfica. Según el escritor chileno Luis Harss, el poeta y ensayista mexicano

[e]voca constantemente el sentimiento de soledad y aislamiento del mexicano. Pero en ese 'laberinto de la soledad' encuentra una posibilidad de comunión. Para él, el mexicanismo no es un lema sino una vivencia en la que está el impulso solidario y la sensación de responsabilidades compartidas. (1969, 338)

Remedios Varo recordaba años más tarde:

Después del éxodo de París en la 2ª guerra mundial, llegué a México buscando la paz que no había encontrado ni en España -la de la revolución- ni en Europa -la de la terrible contienda. Para mí era imposible pintar entre tanta inquietud. En este país encontré la tranquilidad que siempre había buscado. (García Islas 2013)

5 Encuentro con el arte mexicano

En relación con el arte, el México posrevolucionario ya era reconocido internacionalmente por el muralismo, con lo cual la capital era una metrópolis cultural comparable a París. También había incorporado a algunos artistas extranjeros entre sus protagonistas, como el francés Jean Charlot o el guatemalteco Carlos Mérida, entre otros.

En todos aquellos murales, el dibujo que los sustenta estaba académicamente bien estructurado, en una figuración narrativa de carácter pedagógico como el arte cristiano medieval, lo cual debe haber cautivado a Varo, quien había tenido una rigurosa formación técnica. No debe ser casual que su obra previa fuese más laxa a nivel del dibujo, menos detallista, fluctuante entre una figuración onírica de corte morfológico, abstractizante y experimental a través de la utilización de técnicas surrealistas (cf. Cirlot 2020). En su etapa posterior circunscribió estas manchas de color y texturas con las que construía su obra a fondos y espacios puntuales del campo compositivo, sin dejar mucho lugar al azar. En cambio, a través del dibujo ya planteaba toda su obra para luego utilizar el color, también de ma-

nera muy precisa, como refuerzo detallista o inclusive, en algunas situaciones, de manera simbólica (cf. Giraudó 2020).

No habría que olvidar que internacionalmente, en la posguerra, la corriente en auge era la abstracción, en sus vertientes lírica, informal (generalmente en grandes tamaños) o también concreta, y que recién a principios de los sesenta comenzarían a volver las nuevas figuraciones y se instalaría el *pop art* de corte narrativo. En este sentido, México sería una excepción, ya que allí confluían los diferentes movimientos de ruptura con el muralismo, con artistas independientes que trabajaban en formatos pequeños en diferentes versiones de realismo mágico, conformando una segunda generación surrealista que se mixturaba con el indigenismo y el arte popular de pequeños exvotos. Pareciera que Remedios Varo se hubiera nutrido de estos contemporáneos locales, de artistas como su amigo Antonio Lazo y de otros que trabajaban con el humor y la ironía como Miguel Covarrubias o Antonio Ruiz 'El Corcito'. Este último expuso su pequeño cuadro de precisión casi miniaturista, *La Malinche*, en la Exposición Internacional del Surrealismo, que representaba a la controvertida y a la vez poderosa mujer indígena de cuerpo-montaña con pueblo, que casualmente tenía en su cumbre la Iglesia de los Remedios.

México es un país de profusa mitología prehispánica, de extraños rituales a ojos foráneos, de ofrendas alucinantes, criaturas fantásticas y macabras, de brujerías. Es la tierra de La Llorona y El Chupacabras. Esa es la razón por la que, por más que la abstracción haya sido la vedette de lo contemporáneo, la cuestión indigenista seguía latiendo fuerte. En esto, Varo y Péret se interesaron por el arte precolumbino y coleccionaron objetos. Ella además los restauraba e inclusive los vendieron cuando necesitaron dinero. En este gusto se acercó a otro coleccionista, Diego Rivera. También su mujer, Frida Kahlo, se apropió de este aspecto como pose, en su vestimenta y en su pintura, también de carácter autorreflexivo, sobre todo en sus célebres autorretratos de mediados de los treinta y principios de los cuarenta y en simbólicas escenas sobre sus múltiples padecimientos físicos e incluso amorosos. También vinculada al Surrealismo, aunque lo negase, sus óleos sobre tabla de masonite en pequeños tamaños y ejecutados con fino detalle, pueden haber cautivado a Varo, quien trabajó con el mismo material y soporte, con minucia de detalle y en temática relacionada con su propia vida.

A Remedios Varo el indigenismo le atraía desde aquel lugar de lo misterioso porque desde su cultura internacional contemporánea, y como exiliada temerosa y vulnerable, le permitía plasmar todas sus creencias ancestrales en la relación con la muerte, la vida del más allá, las ánimas y las costumbres como el espiritismo y la brujería.

6 Mujeres en México

En México, Remedios Varo encontraría que, aunque se tratara de un país muy machista en sus costumbres sociales, había mujeres potentes, 'nuevas mujeres', vanguardistas que lograron un lugar de reconocimiento. Desde las soldaderas, quienes participaron activamente en la Revolución con sus armas y que fueron retratadas por la fotógrafa Sara Castrejón, hasta numerosas artistas mexicanas como las pintoras de fuerte personalidad transgresora: Frida, Nahui Olin, María Izquierdo, Olga Costa, Lola Cueto (María Dolores Velázquez Rivas), Cordelia Urueta, Rosario Cabrera, Aurora Reyes, entre otras. También había sido pionera en fotografía experimental Natalia Baquedano Hurtado, luego Lola Álvarez Bravo (Dolores Martínez de Anda), más otras extranjeras de diferentes nacionalidades que se radicaron en México, como la fotógrafa vanguardista italiana Tina Modotti; la bailarina, coreógrafa y pintora indigenista americana Rosa Rolanda (Rosemonde Cowan Ruelas); la rusa Angelina Belloff (Angelina Petrovna Belova); la muralista guatemalteca Rina Lazo y quienes fueran las mejores amigas de Remedios, Leonora Carrington, Kati Horna y Eva Sulzer. Otras pintoras con quienes se vinculó fueron la francesa Alice Rahon (Alice Marie Yvone Philppot), la inglesa Bridget Bate Tichenor y la venezolana Luchita Hurtado.

También resultaron clave para la cultura moderna mexicana mujeres coleccionistas y mecenas como Antonieta Rivas Mercado (fallecida en 1931), promotora de *Los Contemporáneos* y fundadora del Teatro Ulises y del Patronato de la Orquesta Sinfónica de México; María Asúnsolo, mecenas, musa y también *marchant*; Inés Amor o la española Rosita García Ascot de Bal y Gay, propietaria con su marido de la Galería Diana. Allí, Remedios Varo exhibió, por primera vez, en una colectiva titulada *Seis pintoras*, junto a Carrington, Rahon, Urueta, Elvira Gascón y Solange de Forge. También fueron imprescindibles en la escena escritoras locales como Elena Garro, Rosario Castellanos, Nellie Campobello, Guadalupe Dueñas y extranjeras como Gabriela Mistral, quien tuvo un rol activo en la pedagogía desde los años veinte, y cronistas culturales o críticas de arte como la española Margarita Nelken, amiga de Varo, o la argentina Raquel Tibol, quien la entrevistó alrededor de 1956. Fueron clave también las promotoras del arte en los Estados Unidos y otros países de América, como la antropóloga, historiadora y periodista Anita Brenner y Concha Romero James, mediadora cultural, feminista y promotora de artistas desde la jefatura de la Oficina de Cooperación Intelectual (OCI) de la Unión Panamericana en Washington. Por último, aparecen en el contexto famosas figuras del espectáculo como la actriz Dolores del Río, María Félix, y demás estrellas internacionales del cine de oro mexicano, como así también la directora de cine Matilde Landeta, entre tantas otras mujeres de vanguardia.

Esta situación tan particular de profeminismo en una ciudad periférica para Europa debe haber entusiasmado y contribuido para que Remedios Varo se sintiera a su vez libre y segura en aquel nuevo país. En México había nacido Sor Juana Inés de la Cruz, la monja erudita y enfrentada a las convenciones de su tiempo que se confinó en una celda para cultivarse, escribir y componer música y que utilizaba la cocina como laboratorio de experimentos alquímicos. También numerosas mujeres indígenas realizaban actividades incantatorias; tenían el poder de iniciar transformaciones de lo maravilloso a partir de lo terrenal (Kaplan 2008, 40), lo cual se sabe que atrajo a Varo, Carrington, Horna y Sulzer.

Las experiencias de vida de Remedios Varo y sus amigas, en la confianza de tragedias y alegrías, estuvieron entretnejidas con sus obras plásticas como estrategia para crear una nueva realidad.

Mientras Péret se sentía aislado, en desasosiego político en México, Remedios Varo, de personalidad solitaria y huraña, encontraba amigas. Eran mujeres que actuaban en un momento bisagra entre la primera y la segunda ola del feminismo que comenzaba a principios de los sesenta. Las tres amigas habían pasado experiencias cercanas a la muerte, Leonora Carrington en el manicomio, Kati Horna en la Guerra Civil y Remedios Varo en un campo de concentración. Las tres convirtieron su exilio en morada final. Kati Horna declaraba:

huí de Hungría, huí de Berlín, huí de París, dejé todo en Barcelona... cuando cayó Barcelona no pude regresar por mis cosas, otra vez perdí todo. Llegué a un quinto país, México, con mi Rolleiflex colgada, no pude traer nada [...] (Cárdenas Elorduy 1993, s.p.)

En este sentido, la tensión existente entre *Eros* y *Thánatos* en la narrativa que componen varios cuadros de la artista es una trama común en quienes han sobrevivido a un trauma personal, político y de desplazamiento forzado. La descripción de miedos y angustias personales, la postulación de horizontes paralelos e imposibles fueron temas comunes en las mujeres modernas. Varo fue una más de aquel tropel discursivo femenino y feminista. De modo que resulta importante enfatizar cómo, a partir de la sociabilidad con un grupo de pertenencia que operó como sostén y a la vez motivación, pero también gracias a una nueva realidad socio-cultural, logró vencer las aflicciones psicológicas producidas por tanta errancia y transtierro forzado.

Remedios Varo y Leonora Carrington compartían múltiples intereses que luego plasmarían en sus obras pero desde visiones personales. Joanna Moorhead mencionó, entre otros, el paralelismo de las obras del mismo año 1957: *Tailleur pour dames* (Sastre de señoras) de Remedios Varo y *Sissigy* de su amiga, o también *La creación de las aves* (1957) en relación con *Birth Birding* (1962). Pero también en la pintura *The Garden of the Paracelsus* (1957) de Carrington, una de las

figuras de trazos sintéticos es semejante a la *Mujer saliendo del psicoanalista* (1960) de Varo, en la cual también está presente la idea de la decapitación: «la paciente deja caer la cabeza de su padre dentro de un pequeño pozo circular en un acto que Remedios Varo describía como “lo que se debe hacer al salir del psicoanálisis”» (Kaplan 1988, 155). Esta figura de su padre se ha asociado con frecuencia también a Péret como su «padre espiritual» (Kaplan 1988, 59) en la liberación de la dependencia, del rescate de la *femme enfant*, para convertirse en mujer independiente. En este sentido, así como Varo se liberó del surrealista Péret, también Carrington lo hizo de Max Ernst. En *The Garden of the Paracelsus* quedaría demostrado el interés común por temas esotéricos. Otros ejemplos serían las pinturas de Varo *Bruja que va al Sabbath* (1957) o *Naturaleza muerta resucitando* (1963) –casualmente o no, su última pintura completa– y, de Carrington, *Three Women around the Table* (1951), entre otras.

La tradición del cadáver exquisito u obra en colaboración también se dio con los Horna: *La Cuna* (ca. 1949), junto con Carrington y José Horna, para su hija Norah; las muñecas de todo tipo creadas entre Leonora y Kati Horna: el *Rompe-cambia-cabezas* entre José Horna y Remedios, también creado para Norah; el cuento que además le dedicó; tal vez el marco tipo relicario de Ícono haya sido fabricado por José Horna. Asimismo, el fotomontaje *Leonora* (1957) de Kati Horna, o el cartel publicitario con ella como modelo en colaboración con José Horna, también de 1957. Por su parte, pertenecen a Kati varios retratos de Varo en su taller, tal vez los más precisos en cuanto captan su personalidad y la muestran pintando, pensativa, fumando, rodeada de sus gatos y sus plantas, como los publicados en la revista *Mujeres* (núm. 32, 20 de febrero de 1960). Su serie *Oda a la necrofilia* (1962), la primera del conjunto *Fetiches*, fue una colaboración de performance visual o fotoperformance junto a Leonora, reproducidas en la efímera revista *S.nob* (1962) con enlaces implícitos con lo surreal.

Remedios Varo también devino entrañable amiga de Eva Sulzer, con quien construyó una hermandad desde el cariño y la compañía de innumerables gatos, el misterio y el desciframiento de doctrinas abstrusas como la de los rusos Gurdjieff y Ouspensky. Eva Sulzer fue la primera dueña de la pintura *El flautista*, de Varo.

7 Conclusiones

Podría decirse entonces que existió una multiplicidad de factores que contribuyeron a que Remedios Varo decidiera radicarse en México. El año 1945 marcó el final de la guerra mundial y, en consecuencia, del tiempo de exilio político. También fue un período bisagra tanto para Remedios como para Benjamin Péret, marcado por el comienzo de la relación extramatrimonial de la española con el piloto de avia-

ción Jean Nicolle como consecuencia del deterioro de su matrimonio. Fue el año del primer viaje de Péret solo a Yucatán, luego también marcado como «año afortunado para la creación literaria» (Bradú 2014, 84). En esa época realizó varios escritos que fueron parte de su *Historia natural*, como su texto sobre los «Cuatro elementos» (Pérez 1947), aunque ello señalaría un interés común con Varo, quien en aquella época realizó *Ícono*, marca de su iniciación en las teorías de autoconocimiento de George Gurdjieff.

Luego de romper con Péret, Varo viajó a Venezuela con su amante y allí se reencontró con su madre y su hermano. Posteriormente regresó a México, donde vivió inicialmente con los Horna. En 1952 se unió a Walter Gruen, refugiado político austriaco, quien la alentó a dedicarse enteramente a su arte.

En dos citas de Varo, de finales de los cincuenta consta el arraigo que había logrado. La primera en «Carta a las hermanas Marín Retortillo»:

Este pueblo, México, es bastante aburrido, muy grande y más bien feote. Yo vivo en una casa muy antigua y enorme [...] con dos jardincitos, donde, cosa estupenda y que me dejó maravillada, vienen a veces pájaros-mosca; tengo muchas plantas y me dedico a cocinar por las mañanas [...]. (Varo 1990, 218)

La segunda, también epistolar, dirigida desde Europa a Walter Gruen:

Hoy hace ocho días que salí, ¡Dios mío! Qué deseos tengo de regresar, aunque ya no me siento tan mal, sin embargo veo que definitivamente he dejado de pertenecer a estas gentes y a estas cosas, que no me interesan gran cosa y que mi vida no solo material o sentimental sino también intelectual, está ahí en esa tierra que sinceramente amo con todas sus fallas, defectos y calamidades. (1990, 107)

En relación con esto, en una entrevista periodística de 1983 Gruen recordaba:

En parte sí, la gran libertad de que gozaba la atrajo. Aquí le gustó la gente, el ambiente, los amigos (Péret por el contrario se fue frustrado); aquí encontró por primera vez la paz. Aquí ella se dio cuenta de que la gente humilde es buena y menos cruel que la de su misma condición en Europa. Eso la ató. (Alcubilla 1983)

Aunque más que 'atarla' podría decirse que la liberó como mujer. En este sentido, en el arte latinoamericano en general, y en Remedios Varo en particular, es a partir del exilio que su producción se encuentra en la intersección de diferentes culturas y de allí proviene

su complejidad y riqueza. Dado que durante esta etapa pudo crear su obra más emblemática es que podría considerársela como artista latinoamericana.

A su vez, este país de las mujeres potentes supo valorar su obra y reconoció la gran calidad cultural y la importancia patrimonial de la misma al declararla por ley «Monumento artístico», distinción que solo comparte con personalidades exclusivamente mexicanas como José María Velasco, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Gerardo Murillo 'Dr. Atl', David Alfaro Siqueiros, Frida Kahlo, Saturnino Herrán, María Izquierdo y Octavio Paz.

De esta manera podría afirmarse que, si bien la experiencia del exilio la sumió en un país lejano y desconocido, esto le permitió tomar distancia, despegarse del Surrealismo parisino de los años treinta, que junto con sus características positivas acarrea el machismo. Varo se recordaba a sí misma entre los surrealistas como

la tímida y humilde oyente; no tenía la edad ni el aplomo para enfrentarme a ellos [...] yo estaba con la boca abierta dentro de ese grupo de personas brillantes y dotadas. (Tibol 1957, 6)

El tiempo del exilio que correspondió a la duración de la guerra en Europa fue un tiempo bisagra, dedicado a conocer la otra cultura, explorarla, descubrirla e insertarse en ella. Fue un período de preparación del terreno y de siembra, de iniciación de un proceso interior de autoconocimiento, que dio sus frutos justamente en los momentos en que su compañero Péret retornaba a París y ella decidía afirmarse en México. Si bien poco después aparecería la figura de Gruen, quien la incentivó, esto no hubiera sido posible en ella sin aquel proceso interno, tan palpable en su obra *Mujer saliendo del psicoanalista* (1960).

Desde la tranquilidad de su vida sedentaria, Remedios Varo aludía a sus múltiples viajes, aventuras, desventuras y acciones del azar que fueron parte de un camino de crecimiento espiritual. En su obra están plasmados sus cuestionamientos religiosos, su interés por conocer religiones como el budismo y otros saberes ocultistas y herméticos como el tarot, la cábala, la alquimia y la magia mezclados con las creencias populares ancestrales, con las fábulas, mitos e incluso brujerías. Su viaje interior era a la Edad Media en sus ciudades románicas catalanas, al Renacimiento en los inventos de vehículos de locomoción al estilo Leonardo, pero también al futuro con la ciencia ficción. Todos estos temas fueron investigados por Varo, como lo prueban su extensa biblioteca personal y su archivo, al igual que el conjunto más importante de su obra, donado por Walter Gruen y Alessandra Varsoviano al Museo de Arte Moderno de México, que lo custodia y difunde. Sin el traspaso del exilio a la querencia, sin la transformación personal interna, tal vez Remedios Varo no tendría hoy la dimensión que aquí hemos ponderado.

Bibliografía

- Alcubilla, J.L. (1983). «El surrealismo ha existido, existe y existirá (Entrevista con Walter Gruen)». *Unomásuno*, 310, 6-7.
- Arcq, T. (coords) (2008). *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. México: Artes de México.
- Boned Colera, A. (2010). «Creativas en el exilio mexicano. Apuntes biográficos y artísticos de Elvira Gascón, Remedios Varo y Manuela Ballester». *Revista Creatividad y Sociedad*, 15, 1-22. http://creatividadysociedad.com/wp-admin/Art%C3%ADculos/15/creativas_en_el_exilio%20mexicano.pdf?t=1576011934.
- Bradú, F. (2014). *Benjamin Péret y México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cárdenas Elorduy, E. (1993). «Entrevista a Kati Horna: 'Kati Horna: una maestra de la fotografía'». *Los creadores del siglo XX: serie documental del Archivo Histórico del INBA* (mayo de 1993). México: Archivo Privado de Fotografía y Gráfica Kati Horna y José Horna; Filmoteca de la UNAM.
- Castells, I. (2002). *Remedios Varo. Cartas, sueños y otros textos*. México: Era.
- Cirlot, V. (2020). «Remedios Varo recuerda. Tradición y surrealismo en su obra pictórica». Giraudó, V.; Molina, C.A.; Cirlot, V. (comps), *Remedios Varo. Constelaciones*. Buenos Aires: Malba, 1-6.
- Gaitán Salinas, C. (2019). *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*. Madrid: Cátedra.
- García Islas, L. (2013). «En pintura me interesa lo místico, lo misterioso». González Madrid 2013, 163. Ed. or.: *Revista Novedades*, México, 3 de abril de 1962.
- Giraudó, V. (2020). «El método Varo». Giraudó, V.; Molina, C.A.; Cirlot, V. (comp.), *Remedios Varo. Constelaciones*. Buenos Aires: Malba, 15-22.
- González Madrid, M.J. (2013). *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo* [tesis doctoral]. Barcelona: Universidad de Barcelona. <http://hdl.handle.net/2445/52044>.
- González Madrid, M.J.; Rius Gatell, R. (eds) (2013). *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*. Madrid: Eutelequia.
- Gruen, W. (2008). «Remedios Varo. Nota biográfica». *Ovalle*, Gruen 2008, 101-10.
- Harss, L. (1969). *Los Nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Kaplan, J.A. (1988). *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- Kaplan, J. (2008). «Encantamientos domésticos. La subversión de la cocina». *Ovalle*, Guen 2008, 33-42.
- Lida, C. (2011). «El exilio en vilo». Pagni, A., *El exilio republicano español en México y Argentina*. Madrid: Iberoamericana, 21-32.
- Luquin Calvo, A. (2008). *Remedios Varo: el espacio y el exilio*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Nelken, M. (1956). «La de Remedios Varo». *Excelsior*, México, 2 de mayo.
- Ovalle, R.; Gruen, W. (comp.) (2008). *Remedios Varo. Catálogo razonado / Catalogue raisonné*. México: Era.
- Paz, O. (1938). «La Casa de España». *Taller I*, México, diciembre de 1938, 85.
- Paz, O. (1950). *El laberinto de la soledad*. México; Madrid: Fondo Cultura Económica.
- Paz, O. (1966). «Apariciones y desapariciones de Remedios Varo». Paz, O.; Caillois, R.; González, J. (eds), *Remedios Varo*. México D.F.: Ediciones Era, 9-10.
- Pellizon, L. (2014). *Kati Horna. Constelaciones de sentido*. Barcelona: San Soleil ediciones.

- Péret, B. (1947). «Cuatro elementos». *Quatre Vents*, París, 8.
- Rodrigo, A. (2013). «Artistas exiliadas en México: Manuela Ballester, Elvira Gascón y María Teresa Toral». González, Rius Gatell 2013, 181-201.
- Tibol, R. (1957). «Artes plásticas: primera investigación de Remedios Varo», en «Novedades», suplemento, *México en la Cultura*, 8 de julio.
- Varo, B. (1990). *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*. México; Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Velázquez Hernández, A. (2010). «La diplomacia mexicana: ¿Agente al servicio del exilio español? Las relaciones entre diplomáticos mejicanos y los organismos de ayuda a los republicanos españoles (1939-1942)». *HAOL*, 22, 7-17.
- Zavala, S. (1999). «Los dos colegios de Alfonso Reyes». *Boletín Editorial*, 77, El Colegio de México, enero-febrero, 5 https://libros.colmex.mx/wp-content/plugins/documentos/boletines/pdf/boled_077.pdf.

El ballet *Don Lindo de Almería*: un Lohengrín andaluz surca los cielos mexicanos

M. Carmen Domínguez Gutiérrez

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract José Bergamín wrote in 1926 a ballet libretto, *Don Lindo de Almería*, for which Rodolfo Halffter wrote the music on 1935. The ballet premiered in Mexico in 1940 with the scenography of Anna Sokolow. The three artists collaborated on two other occasions, and the success achieved meant for Rodolfo Halffter the complete entry into the Mexican music scene. For Mexican dance, that experience was the origin of the current National Dance Company. However, little attention has been given to José Bergamín texts, which represent an important highlight of literary identity for the republican exile in Mexico.

Keywords Spanish Republican exile in Mexico. José Bergamín. Rodolfo Halffter. Anna Sokolow. Generación de la República. Spanish dance and music.

Índice 1 Introducción. – 2 José Bergamín y *Don Lindo de Almería*. – 3 *Don Lindo de Almería* surca los cielos mexicanos. – 4 Conclusiones.

Dijo a Pegaso un bailarín: –¿qué haces que no vuelas?
Contestó Pegaso: –verte bailar.
(Bergamín 1928)

1 Introducción

Los Ballets Rusos marcan un hito en la danza clásica de principios del siglo XX. La gira española de la compañía en 1916 y las colaboraciones con Picasso y Falla suscitan un interés sin precedentes en-



**Edizioni
Ca'Foscari**

Diaspore 17

e-ISSN 2610-9387 | ISSN 2610-8860

ISBN [ebook] 978-88-6969-596-4 | ISBN [print] 978-88-6969-597-1

Open access

Submitted 2021-12-16 | Published 2022-03-25

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-596-4/009

tre los artistas españoles y provocan la eclosión de obras para el género (Murga 2017, 38 y ss). El debut parisino de la compañía en 1909 revoluciona el panorama artístico e impone su dominio absoluto durante las dos siguientes décadas. El empresario ruso Sergéi Diaghilev, fundador de la compañía, es un músico mediano y un desconocedor de los principios de la danza, pero su pasión por la pintura le permite inventar un lenguaje corporal que revoluciona el ballet al concebirlo, influido por las propuestas de Stanislavski y Meyerhold en el Teatro de Arte de Moscú, como pintura en movimiento. Copia sus *poses* dotándolas de una estilización que las convierte en masas armoniosas y también derriba a tierra la danza. Uno de sus protagonistas indiscutibles, el bailarín y coreógrafo ucraniano Serge Lifar, escribe en sus memorias que en 1913, a las puertas de la Primera Guerra Mundial, tras el estreno de *Sacre du Printemps* en París, aquel arte de procedencia oriental se ha convertido en arte europeo, de transcendencia universal, absorbido por ese ‘poder de occidentalización’ que es París porque la danza de los grandes colaboradores del empresario ruso se ha ‘contaminado’ con el cubismo, el surrealismo, la gimnasia rítmica de Émile Jaques-Dalcroze, los deportes y el cinematógrafo -cuyo efecto de *rallenti* o cámara lenta fue muy utilizado-, el maquinismo, el exotismo y el primitivismo negro, la acrobacia, el *music-hall* y el constructivismo soviético (Lifar 1943; 1966).

Así, a la altura de 1914 se habla de un ‘arte nuevo’, de una revolución en el ballet de la que, en buena parte, es responsable el coreógrafo Michel Fokine. Este considera que el movimiento y la música deben corresponderse e incluso, si es necesario, se deben inventar nuevos movimientos y no adaptar los ya existentes, como se había hecho hasta ese momento en combinaciones clásicas y académicas. Fokine postula que la danza y el gesto carecen de sentido en el ballet si no se ajusta estrictamente a la expresión de la acción dramática. Mientras que en la danza clásica son las posiciones de las manos las que marcan la expresividad, para él los gestos de la danza clásica tienen razón de ser en su ballet cuando así lo requiere el estilo, pero si es necesario las posiciones de las manos deben reemplazarse por las del cuerpo en su integridad (Salázar Castro [1949] 2014). El cuerpo danzante es un vehículo de expresión de la cabeza a los pies, no existe un solo punto muerto o inexpressivo en él. Siguiendo los pasos de Viganò (el famoso coreógrafo, sobrino de Luigi Boccherini), recupera la centralidad de los grupos, a los que considera algo más que ornamentales. El italiano fue el primero en individualizar los caracteres principales o secundarios para involucrar a todos los bailarines, a fin de que cada uno cumpliera un papel propio, más o menos importante, pero animado de vida. De esta manera el antiguo coro queda dividido en grupos, cada uno con su propia variante, y el número de bailarines en escena se presta a multitud de combinaciones plásticas.

Ahora bien, la revolución fundamental de Fokine radica en considerar que la danza debe estar en situación de igualdad con la música, los decorados o el vestuario. Para él no hay música de ballet, sino música, a secas. Siguiendo los principios ilustrados del ballet-pantomima como 'arte imitativo' el espectáculo de danza debe ser el resultado del entendimiento perfecto entre el pintor de las decoraciones, el músico, el maestro de danza, el maestro de ballet y el maquinista. En el 'ballet nuevo' había que inventarlo todo a cada instante. Bergamín, en un artículo publicado en la revista *Índice* en 1921, escribe que «el teatro después del fracaso wagneriano volvió a resurgir en el ballet» (Bergamín 1921, 55) subrayando de esta manera la influencia que los ballets rusos habían tenido en la renovación artística de las dos primeras décadas del siglo XX, en la refundación de un «arte nuevo» que había sido posible gracias a la expresión musical y plástica de esta danza escénica.

Con la Primera Guerra Mundial se inicia la segunda época de la compañía que se prolonga hasta la muerte de Diaghilev en 1929 en Venecia. Será una época determinada por la pintura de Picasso, la música de Maurice Ravel, Arnold Schönberg e Igor Stravinski, a los que se añaden los nombres de Bela Bartók y Sergéi Prokofiev y se mantiene el de Claude Debussy. Por el contrario, el de Richard Strauss declina, y con él la hegemonía musical germánica. En España el músico por excelencia es Manuel de Falla.¹

En 1916 los miembros de la compañía aprovechan la neutralidad española en la Gran Guerra y la ayuda de Alfonso XIII -al que consideran su 'padrino'- para iniciar una gira por la península ibérica que después los lleva a América. Es precisamente en esta *tournee* cuando Manuel de Falla entra en contacto con el ballet ruso (Picasso ya colabora desde 1915). El coreógrafo Léonide Massine asiste con Diaghilev en 1917 al estreno madrileño de la pantomima del músico, *El Corregidor y la Molinera*, sobre un argumento del matrimonio Martínez Sierra basado en la novela de Pedro Antonio de Alarcón *El sombrero de tres picos* (1874). Diaghilev queda fascinado con la obra y propone al gaditano que modifique la partitura compuesta para orquesta de cámara. El músico sigue las indicaciones de Massine adaptando las escenas a su idea coreográfica, de la misma manera que había hecho Tchaikovsky con las partituras de *La bella durmiente* (1890) y *El lago de los cisnes* (1895) en función de las necesidades de Marius Petipa. Este método de trabajo sienta las bases de un cambio radical porque es el coreógrafo el que pide al músico la estructura, los matices o el ritmo que desea en la partitura, no adapta una composición ya creada a la que ajusta una coreografía, lo que demuestra la fuerte colaboración entre las artes.

La obra de Manuel de Falla se estrenó en Londres en 1919 con el título *Le Tricorne* y fue un éxito rotundo. Picasso y Falla, el pintor

¹ Para el estudio y análisis de la compañía cf. Veroli, Vinay 2013.

con sus figurines y decorados y el músico con sus partituras, habían contribuido a la definición estética de los espectáculos rusos con una danza (española) de procedencia popular. Ambos artistas se convirtieron en referentes obligados de la danza porque encarnaban como pocos el ideal de las vanguardias. De ahí que los jóvenes poetas y músicos españoles de su tiempo les profesaran auténtica devoción.

2 José Bergamín y *Don Lindo de Almería*

En 1926 un joven José Bergamín compone *Don Lindo de Almería*, el libreto de un ballet. El argumento de la obra es una típica estampa andaluza: una vieja santera que reza a San Antonio para que una colegiala, enamorada de un torerito apresado por la guardia civil, encuentre novio. El santo obra el milagro y un anciano caballero desposa a la chiquilla. Pero el torerito vuelve a escena para recuperar a su amada.² Los jóvenes se reencuentran danzando felices. Bergamín

2 La trama del libreto presenta un escenario simple: una pared encalada, una ventana enrejada, una única maceta (gigante) con un clavel (gigante) y un cocotero (gigante) y un papagayo (enjaulado) que chillará durante toda la representación. La música de un organillo suena tras una ventana y, cuando se interrumpe, entra en escena un burro que arrastra el organillo acompañado de dos mulatas completamente desnudas y «pe-lo muy recortado» (Bergamín 1988, 85) que abren la tapa del instrumento y meten los cocos que están por el suelo. Se marchan y aparecen una colegiala con una regadera (gigante) y una anciana vestida de riguroso luto que empuja con gran esfuerzo una caja (gigante) como «una hormiga [tirando] de una cáscara de nuez» (1988, 85) que al llegar a un nicho abre y de la que saca una reproducción (gigante) de San Antonio. Aparece y desaparece un torerito con su traje de luces, vestido de paseo. La chiquilla se ha mojado con el agua de la regadera y usa un pañuelo (gigante) para secarse y al que hace un nudo (en Andalucía sirve para hallar lo perdido si, haciendo un nudo en cada una de sus esquinas, se dice: «San Coconato, San Coconato, los cojones te ato, y hasta que no lo encuentre no te los desato»). Entran en escena tres curas con sotanas que estornudan muy escandalosamente y de manera ordenada. Las sotanas y los sombreros de ala son verdes. Desaparecen todos y aparecen, como «una conducción de presos, cuatro picadores quijotescos, la pica en alto, uno tras otro, en final, y en medio, el torerito con su traje de luces, sin capote, y atado codo con codo» (Bergamín 1988, 86). Reaparecen los curas bailando en compás de charlestón. Del cielo (en donde se ven dos «flechas diagonales en opuesta dirección, una ascendente y otra descendente, muy visibles», 85) baja, en una nube o cerdo rosa, don Lindo de Almería que, acompañado por la música de los curas, baila un bolero o un fandango. Entra el cortejo nupcial. La chiquilla, flanqueada por la pareja de la guardia civil (con uniforme de verano) y con las mulatas (que siguen desnudas pero se han puesto toquillas) que llevan el velo-pañuelo de la novia. Don Lindo y ella se arrodillan ante la imagen de San Antonio, donde uno de los curas ha improvisado un altar. Aparece el torerito con traje de luces pero sin capote, bailando y sonando una melodía romántica en una armónica de *clown*. Ella cae desmayada y la vieja y uno de los curas se la llevan. La pareja de la guardia civil trasladada a don Lindo mientras su cerdito arranca el vuelo acompañado de angelitos con banderitas de color rojo y amarillo, dejando un rastro de sangre pues ha recibido una estocada. El torerito se marcha, y el resto de los personajes (dos curas y las dos negras) tocan y bailan (una seguidilla o una sevillana). El papagayo da un último grito (no ha dejado de chillar) y acaba la representación.

en esta obra sigue, como él mismo admite en carta a Manuel de Falla, el ejemplo de los autores de *El sombrero de tres picos*. Entonces no tenía trato con Picasso; con el tiempo, sin embargo, acabaron entablando una amistad que duró toda la vida. A Manuel de Falla, en cambio, ya lo conocía. Se carteaban y de su correspondencia se deduce que también se frecuentaban cuando el músico viajaba a Madrid (Bergamín 1995, 55). Bergamín profesaba una admiración sin límites por ambos sobre la que ya había escrito y que reiteraría al año siguiente en un artículo, «El idealismo andaluz», publicado en la *Gaceta Literaria*, en el que se refería a la transcendencia estética universal andaluza representada en poesía por Juan Ramón Jiménez, en música por Manuel de Falla y en pintura por Pablo Picasso. Algo que él denominaba «andalucismo universal» porque

no es Albéniz, es Falla, y no es Solana, es Picasso; y no es Unamuno, son Antonio Machado y Federico García Lorca y Rafael Alberti, esos andaluces universales, los que comunican a Europa, al mundo, el significado más hondo, más puro y más vivo de lo español. (Bergamín 1927a)

Bergamín escribe a Falla y le pide que lea su libreto y componga la música (Bergamín 1995, 59-60). De lo sucedido con posterioridad se deduce que debieron hablar del tema en alguna ocasión y que el músico denegó la petición. Compuso la música uno de sus discípulos, Rodolfo Halffter, miembro de la llamada Generación de los 8 -músicos fuertemente vinculados con los poetas del 27-. Este había entrado en contacto con la Residencia de Estudiantes -cuyo sistema de educación integral privilegiaba el estudio de la estética musical (Martín Moreno 2010, 57)- a través del musicólogo y crítico Adolfo Salazar (después exiliado en México como él y con el que colaboraría asiduamente). En la Residencia conoció a José Bergamín, y a algunos de los estudiantes de la institución como Federico García Lorca o Rafael Alberti, para el que compuso un ciclo de canciones para voz y piano cuyo texto eran los poemas de *Marinero en Tierra* (Oliver García 2010, 222). En 1935 la partitura estaba lista en forma de suite para dos orquestas de cuerda y percusión. Halffter había seguido el ejemplo de *El retablo de maese Pedro*, como confirma en una de las cartas que dirige al maestro. Según declaró años después, él y sus compañeros de generación aspiraban a escribir una música pura, «purgada del folklore de pandereta, de la contaminación literaria o filosófica, de la exhibición de sentimientos primarios» (Halffter en Iglesias 1979, 49) que llevó a Ramón Gómez de la Serna a proclamar «¡Ya tenemos hermanos declarados en el otro arte!».

Efectivamente, las coincidencias entre músicos y escritores se atestiguan, además, al reflexionar sobre la actitud que muchos de ellos adoptan frente a lo popular. Falla les indicó un camino: la apro-

ximación intelectual e irónica al cante popular. Había que extraer su esencia e incorporarla a la creación propia. En eso consistía la «renovación del lenguaje» que guiaba el *Cancionero popular* de Pedrell, convertido en libros de horas para esta generación de músicos. Aprovecharon el lenguaje enraizado en la fuente popular pero con propuestas y sensaciones nuevas. Este era, desde la literatura, el propósito de José Bergamín: alcanzar el «universalismo» en una creación genuinamente española (Piñeiro Blanca 2011, 70).

Don Lindo de Almería no se estrenó como ballet, ni en España ni en Europa, aunque sí lo hizo en 1936 como música sinfónica, primero en la capital francesa y más tarde en Barcelona. Las críticas fueron muy positivas, en especial la de Salazar en el periódico *El Sol*, que calificaba la obra como «un lirio entre cardos» y destacaba la capacidad del compositor de seguir la propuesta literaria y estética de Bergamín, que definió como un «mosaico» (Carredano 2008, 83; Piñeiro Blanca 2011, 70). Rodolfo Halffter había abandonado definitivamente las tendencias experimentales que habían definido sus composiciones iniciales y abrazaba sin reservas los principios de la estética neoclásica vigente por la influencia de Falla. Y Bergamín exultaba ante la nueva dimensión que había adquirido su idea original gracias a la intervención de su amigo músico, pero «si don Lindo tenía ya su propia personalidad musical -con su debida dosis de picante ironía-, todavía le faltaba su realización pictórica» (Dennis 1988, 50). Federico García Lorca e Ignacio Sánchez-Mejías planearon estrenarla como ballet en la temporada de 1934-35 en la Compañía de Bailes Españoles de La Argentinita, pero la muerte del torero truncó los planes. El estallido de la guerra y el asesinato del poeta impidieron su materialización en las temporadas posteriores (Murga Castro 2014, 259; Arias de Cossío, Murga Castro 2015, 151 nota 38).

Tanto Bergamín como Halffter adhirieron sin reservas a la causa republicana durante la contienda, y participaron y organizaron eventos a su favor. También coincidieron en París en la Junta de Defensa para la Cultura española, de la que Bergamín era director, y Halffter ejercía el puesto de vocal musical. En la capital francesa conocieron a Picasso y a Miró y les pidieron los decorados y figurines de la obra, pero el exilio truncó la colaboración. Después emprendieron juntos el viaje al destierro en México, país en el que *Don Lindo* vive su auténtica naturaleza plástica, sonora y danzada: en 1940 se presenta como ballet con coreografía de Anna Sokolow (Franco 1976).

Del libreto de *Don Lindo de Almería* no quedó rastro, a pesar de haber sido estrenada en tierras americanas. La casa madrileña del escritor fue saqueada por las tropas franquistas durante la contienda y se perdió prácticamente todo el material inédito que el autor había escrito hasta su salida del país, incluido el original de esta obra. En 1985 Nigel Dennis lo encuentra en el archivo madrileño de Manuel de Falla junto a la misiva ya mencionada que Bergamín escri-

bió al músico en 1926 para pedirle que compusiese la música (Dennis 1988). Hasta esta fecha solo se conocía la trama del libreto por varias referencias indirectas como la carta dirigida a Jorge Guillén – quien la publicó en su revista murciana *Verso y prosa*– en la que Bergamín explicaba muy brevemente que había terminado de escribir *Don Lindo de Almería*, un «sainete andaluz mudo, como Vd sabe, para evitar el *acento* imitativo de los personajes ¡tan insufrible! y cuya acción pasa en Australia, para evitar también el *color local*» (Bergamín 1927b, 3; cursivas en el original); o las cartas que Bergamín había intercambiado con Federico García Lorca, al que había enviado el manuscrito solicitándole su opinión.³ Bergamín pretende con *Don Lindo de Almería*, a imagen y semejanza de lo que habían hecho sus maestros, dignificar el arte español sin traicionar su esencia. Aspira a crear una pieza «en la que la estilización y depuración del regionalismo permitieran el surgimiento de un lenguaje cultural español universal asimilable internacionalmente» (Piñeiro Blanca 2011, 66). Pretensión y deseo, por otra parte, muy arraigado en la mayor parte de los jóvenes artistas del momento, que trataban de no traicionar lo genuinamente popular, pero buscaban trascender las estrechas fronteras del regionalismo.

El llamado ‘casticismo’ o ‘costumbrismo’, entendido como el apego a lo típico, genuino del país y el lugar en cuestión, manifiesta la identidad del grupo y se refleja en una serie de comportamientos, usos y modales que constituyen un complejo cultural delimitado. Al sacar de su contexto dicho comportamiento se convierte en una marca de origen que evoca y reconstruye un conjunto. Lo paradójico es que este imaginario colectivo se utiliza como espectáculo turístico para extranjeros, quienes a su vez colaboran en su definición (por ejemplo, los viajeros románticos dejaron un copioso testimonio escrito de sus andanzas que contribuye a caracterizar su iconografía plástica), pero la visión resultante que la comunidad refrenda es el producto de la mirada que ella misma arroja sobre sí que, además, debe ser autocomplaciente. El ejemplo más evidente es *Carmen* (1844) de Prosper Mérimée, muy castiza para los franceses porque corresponde a los estereotipos españoles vigentes en el país gallo pero que no coinciden con los asumidos, interiorizados co-

³ La respuesta del poeta granadino está fechada en febrero de 1927, lo que ha permitido a Dennis establecer con bastante precisión que la redacción del manuscrito y la carta de envío a Falla es de 1926. En la carta Lorca escribe: «Anteayer leímos *Don Lindo de Almería* en compañía de Luna, mi hermano y otros amigos. A mí me gustó mucho. [...] La plasticidad del ballet es magnífica. Pero la música que necesita, a mi juicio, es una música sin *meollo*. Una música *exterior* como una nuez dorada y vacía. Música para los ojos, con esos golpes de timbal que nos resuena vagamente en los riñones. A mí me ha divertido extraordinariamente el hiperbólico papagayo, clavel y San Antonio, y me complazco diciéndotelo» (cit. en Dennis 1988, 20-1).

mo propios por los españoles (Pérez-Bustamante 1992, 132). A este propósito escribía Bergamín en un artículo para *El Nacional* de Caracas en 1955 lo siguiente:

contaba Barrès aquella anécdota de una bella dama española que para ir a los toros no se ponía la mantilla, como el propio Barrès esperaba, y que al preguntársele por qué no lo hacía, contestaba: porque como soy española no tengo necesidad de disfrazarme de española. (Bergamín 2001, 334)

En las escenas costumbristas lo que se suele entender por popular en realidad es lo tradicional, cuyos cánones se repiten incesantemente y, aunque evolucionan, cuando lo hacen es a una velocidad apenas perceptible. Los modelos que construyen la identidad de la región o nación han sido los más ricos en extremosidad afectiva y en riqueza sensorial, los más diferentes y diferenciadores (quizá también por este motivo destaca el costumbrismo andaluz sobre el resto de modelos españoles). Nunca está de más recordar que los gustos populares suelen incidir en el exceso y decantarse por lo bufo, lo grotesco, lo zafio, pero también por lo melodramático, patético e hiperbólicamente sentimental. Lo costumbrista emana de lo cotidiano y de las formas que sus protagonistas inventan para romper y reconciliarse con esa cotidianidad, por lo que no es solo lo que hace un pueblo, sino aquello en lo que se refleja y reconoce, que proyecta una forma de ser y de estar que considera consagrada por la tradición y, por eso mismo, modélica. Sus personajes son 'tipos', modelos sociales ejemplares (en negativo o en positivo) enraizados en un espacio y que se manifiestan directamente en la acción verbal y no verbal. Son proyecciones de lo mejor y lo peor de esa sociedad, estilizaciones que subliman o degradan lo real. Se trata de encarnaciones de las propias filias y fobias y no evolucionan psicológicamente porque no están concebidos como individuos históricos sino como modelos ejemplares. El casticismo genera así un continuo proceso manierista que va y viene del pueblo a la literatura y de la literatura al pueblo, del rito a la cotidianidad y viceversa, porque se aceptan como realidad estos productos, por artificiosos que sean. Lo realista es lo previsto y por ello inteligible. Lo que no se espera y no se entiende es lo fantástico y lo absurdo. Cuando se rompe la homología entre el pueblo real y el modelo castizo es cuando se desintegra el casticismo, que ya no servirá para proponer modelos vitales sino solo para divertir, para distraer, para puro consumo. Por eso los objetivos de los artistas de la Generación de la República, en especial de sus poetas y músicos, son o bien estilizar lo popular quitándole lo populachero (como había hecho, por ejemplo, el Góngora de los romancillos) o, al contrario, acentuar el exceso hasta llevarlo a estéticas paródicas, del malestar, de la denuncia y la desintegración.

En la obra de Bergamín todo corresponde a una escena costumbrista, desde el espacio más significativo de las paredes encaladas de los pueblos andaluces hasta los personajes arquetipos: el torero, los picadores, la santera, la pareja de la guardia civil o los curas y las actitudes de todos ellos. La beata que reza para que la colegiala encuentre marido, y lo hace a la imagen de San Antonio (de Padua) que es el patrón de las causas-cosas perdidas y de los novios. A él rezan con devoción las muchachas casaderas para encontrar novio a pesar de que esta supuesta capacidad del santo jamás ha sido reconocida por la Iglesia Católica sino como superstición. Sin embargo, forma parte del imaginario popular y ha sido ampliamente representada en la literatura en lengua española. El torerillo que está enamorado de la colegiala. El tópico generalmente es el torero y la tonadillera, pero en este caso Bergamín presenta a una cría, joven, adolescente, cándida, para pronunciarse a propósito del matrimonio desigual como se verá más adelante. La niña está enamorada del torero, pero los curas le organizan un matrimonio con un anciano y la guardia civil, que vela por las buenas costumbres, se encarga primero de custodiar a la niña hasta el altar, pero después de, curiosamente, ‘pasar’ a don Lindo en un quiebre inesperado de la situación. Aunque el ballet no prevé diálogos, como sí sucede en los sainetes o en las farsas en las que se inspira el autor y que utiliza para catalogar su texto, hay una clara intención de Bergamín de evitar el habla propia andaluza. Con su habitual ironía, había escrito en la referida carta a Guillén que la obra era muda para evitar el acento andaluz y que la acción se desarrollaría en Australia para no caer en los peligros del «color local» (Bergamín 1927b, 3). Pretendía, de esta manera, evitar el costumbrismo fácil creando una obra abstracta, desintegradora de los tópicos andaluces. Naturalmente, esto se conseguía desde el punto de vista textual y visual aplicando mecanismos irónicos y paródicos en los arquetipos de la obra. Mecanismos que pudieron llevar a los espectadores a creer erróneamente –como en su momento se sospecha que le pasó a Falla que, intimidado y molesto por la lectura de algunos pasajes de la obra, evitó participar en el proyecto– que lo presentado en escena era incongruente e irreverente, «producto de una cabeza hiperactiva y desquiciada» (Dennis 2004, 21), cuando en realidad «el marco de referencia, amplio y ecléctico, es parte de una estrategia global que aclara y oscurece al mismo tiempo» (2004, 26) y que el autor usa para forcejear con el espectador, engañarlo, mantener la broma y conseguir llevarlo hasta el terreno de lo que, seriamente, se está examinando.

Rodolfo Halffter recogió el testimonio bergaminiano de manera impecable y se arriesgó con la elección instrumental, sumamente novedosa en el contexto de la época. La partitura está escrita para una orquesta de cuerdas partida en dos secciones, es decir, dos orquestas paralelas separadas por la percusión (aquellos golpes de timbal a los

que aludía García Lorca en su respuesta de 1927), en la que alternan triángulo, castañuelas, tambor militar, plato suspendido, gran caja y tarola (Carredano 2008, 89). Halffter combinó el empleo de las dos orquestas, tomado de la tradición policoral polifónica barroca, con el uso de los armónicos, cada vez más frecuente conforme avanzaba el siglo XX, hasta constituirse en uno de los recursos característicos de muchas obras de la llamada vanguardia.⁴ Los trabajos de Carredano (2008) y Piñeiro Blanca (2011), ya citados en este trabajo, destacan por su capacidad de analizar el genial diálogo que mantienen el texto bergaminiano y la música halffteriana, pues Halffter propuso un *collage* siguiendo la estela intertextual de Bergamín. Aquí reside el éxito de su colaboración, en su concepción estética compartida.

3 *Don Lindo de Almería* surca los cielos mexicanos

En 1939, por mediación del pintor Carlos Mérida, habían llegado a México dos bailarinas estadounidenses, Anna Sokolow y Waldeen. Eran discípulas de la célebre Martha Graham, una de las grandes renovadoras de la danza del siglo XX y fundadora del grupo Dance Unit, caracterizado por montar obras de manifiesta crítica social (Koostrin 2017). Llegaban a México con la intención de difundir el método de su maestra. La colaboración entre una de ellas, Anna Sokolow, con José Bergamín y Rodolfo Halffter significó el estreno del ballet *Don Lindo de Almería* el 9 de enero de 1940 en el Teatro Fábregas de la capital, compartiendo programa con la zarzuela *La del manojo de rosas* de Pablo Sorozábal, dirigida por el actor español Antonio Palacios (Murga Castro 2014, 259-60). La escenografía corrió a cargo del artista mexicano Antonio Ruiz 'El corcito' (decorados y vestuarios), un pintor con una larga trayectoria en la escenografía y el muralismo. La coreografía fue de la norteamericana y los programas del pintor español Ramón Gaya (Carredano 2008, 69). Los bailarines pertenecían a la escuela Campobello, a quienes Sokolow había reagrupado en un conjunto bautizado Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas. Aunque la técnica de los bailarines recibió algunas críticas negativas, la mayor parte de los ambientes artísticos justificó esta falta de preparación por la rapidez con la que se había montado el espectáculo, confiados en que el tiempo les permitiría mejorar. Las autoridades mexicanas, entusiastas de la experiencia, nombraron a Sokolow directora del Ballet de Bellas Artes para que continuase el trabajo emprendido. Así se fundó La Paloma Azul, nuevo grupo de ballet. A este

⁴ Acerca de este tema Jorge Velazco, director de orquesta y compositor, alumno de Halffter, escribió un artículo sobre *Don Lindo* en el que explicaba lo novedoso, musicalmente hablando, de la partitura (Velazco 1986).

nombre se le agregó después el poético lema, extraído de un texto de Lope de Vega, «las artes hice mágicas volando» (Halffter en Iglesias 1992, 94-5) y cuyo logotipo creado por Ramón Gaya contenía una representación de las Tres Gracias con atuendos que hacían guiños a los trajes de luces de los toreros, pero también a las vestimentas de las indígenas mexicanas (Arias de Cossío, Murga Castro 2015, fig. 31). Esta compañía cambió el rumbo de la danza mexicana y fue el primer grupo que contó con el apoyo no solo de políticos, sino también de mecenas como la benefactora Adela Formoso, el arquitecto Carlos Obregón Santacilia y Agustín Leñero, el secretario de Lázaro Cárdenas (Arias de Cossío, Murga Castro 2015, 151).

Don Lindo en México ya no se presentó como el sainete original al que aludía Bergamín en su carta a Lorca, sino como ballet-mojiganga, que era, en opinión de Salazar, una acentuación típicamente española del ballet-pantomima con una peculiar caracterización de los pequeños espectáculos de teatro madrileños de barrio, tan populares desde el siglo XVII (jácaras, tonadillas, mojigangas y fines de fiesta). El propio Bergamín se había encargado de escribir el texto incluido en el programa, que resumía la obra, titulada *Escenas de costumbres andaluzas* (Bergamín 1988, 93-4). En ese resumen hay algunas variaciones significativas -habida cuenta de que es una síntesis-. Cambia el número de las mulatas, de dos a tres. No van desnudas ni meten los cocos en el organillo, sino que los lanzan al aire. Tampoco se menciona la regadera gigante y la escena ha cambiado pues la chiquilla baila acompañada por el torerito. Sí hace referencia al pañuelo y hay una alusión explícita a la copla y al célebre Reverte, el torero sevillano de principios de siglo («la novia de Reverte tiene un pañuelo, con cuatro picadores, Reverte en medio»). De *Don Lindo*, considerado siempre una figurilla granadina de nacimiento, se dice que es un «nuevo Lohengrin celeste y andaluz» que pierde la cabeza «con gran regocijo general» (Bergamín 1988, 94). Tampoco hay referencias a los guardias civiles (aunque sí en las críticas que escribieron a la función Armando de María y Campos). Por último, el torerito vuelve a buscar a la colegiala (en el manuscrito original esta escena no existe) y todos bailan felices el final de esta mojiganga, cuando en el original el baile final corresponde solo a las dos mulatas y a dos de los tres curas.

Ricardo Doménech incluye la obra en *Teatro del exilio: obras en un acto* (2006) y en *El teatro del exilio* (2013, 134-43) por haber sido escenificada por primera vez durante el exilio mexicano. La considera una de las mejores aportaciones al Surrealismo español porque todo el juego escénico descansa en la mímica, la música, el baile, el vestuario y en una escenografía rica y compleja (Doménech 2006, 138). Difiero de esta teoría pues Bergamín jamás apostó por el Surrealismo, corriente artística que despreciaba. Más que Surrealismo, esta obra es neoclásica, lo refleja su subtítulo *cromoterapia costumbris-*

ta de sainete andaluz. Es una búsqueda de la estilización de los arquetipos que, en este caso, se consigue gracias a la deformación y la burla de objetos y personajes. La primera de las imágenes del texto es una escena de costumbres con los objetos más significativos del típico ambiente popular andaluz: las paredes encaladas, la ventana con rejas, la maceta y el clavel. Para el formalismo ruso el hábito impide ver, sentir los objetos; es necesario deformarlos para que nuestra mirada se detenga en ellos; esa es la finalidad de las convenciones artísticas. El mismo proceso explica los cambios de estilo en arte: las convenciones, una vez admitidas, facilitan el automatismo en lugar de destruirlo (Shklovski en Todorov 1980, 12). Entonces es necesario provocar un efecto de «extrañamiento» para romper con la automatización y conseguir atraer al espectador, suscitar su interés (Viñas 2017, 366). Esto lo contemplaba ya la retórica clásica. Se trata, en definitiva, de subrayar en el ámbito de la recepción artística el efecto provocado por la presencia de lo imprevisible. La dominante desempeña su papel hegemónico hasta que, con el tiempo, entra en una fase de automatización, se desgasta, ya no sorprende a nadie y se la reconoce –ya solo reconocimiento, no visión auténtica– con la indiferencia propia de una excesiva familiarización. La hipertrofia de los objetos en el libreto de Bergamín es lo que permite la ruptura: las dimensiones están deformadas, agigantadas y su unicidad permite singularizarlas: no hay macetas con claveles, sino una única maceta, gigante, con un único clavel, enorme («mayor que una sandía abierta»), como enormes son el nicho, la regadera, el pañuelo o la caja que arrastra la santera.

La parodia es el otro recurso bergaminiano: el desgaste de las formas costumbristas conduce a la repetición, a lo previsible, al lugar común y al tópico. Esto ocurre con el andalucismo cargado de vicios que invita a crear un nuevo código expresivo con convenciones y artificios con los que los artistas enriquezcan la fórmula inicial tomándola como punto de partida. La parodia es la imitación subversiva y burlesca, consciente y voluntaria, de un texto, de un personaje, de un motivo –en este caso de convenciones populares, situaciones y arquetipos andaluces– para poder criticarlo. Es decir, la parodia nace

como otredad no solo en el sentido de ser especular, sino de deformar, de rebajar, de actuar sobre el rostro de tal espejo, desvelando sus líneas y subvirtiendo su sentido, revelando y rebelándose respecto al texto originario. (Pozuelo Yvancos 2000, 4)

Sostiene el enfrentamiento de dos textos en el que el parodiado es explícito y reconocible en una suerte de diálogo con el modelo que contiene la contradicción íntima de ser subversivo y normativo, puesto que dibuja perfectamente la naturaleza dialógica y polifónica de su

representación (Hutcheon 1985, 41-75). Pero al mismo tiempo, aquí la paradoja, el objeto de la risa está en un nivel más alto, el de la autoridad porque, como afirma Bajtín, no hay parodia sin homenaje. Autoridad que es palabra ajena y antigua, heredera de una tradición en la que el individuo no participa creando lenguaje en ella, pero sí puede participar creando lenguaje ‘contra’ ella o ‘en el margen’ o ‘en la acotación’ de ella (Pozuelo Yvancos 2000, 11).

La escena propuesta por Bergamín corresponde a este esquema. Se reconocen perfectamente la autoridad, los objetos y personajes típicamente andaluces. Pero el volteo es histriónico y los objetos típicamente andaluces como la reja o la pared encalada citados conviven con otros exóticos como el cocotero o el papagayo. Lo mismo ocurre con los personajes: a los arquetipos andaluces como la santeira, la colegiala, el torero, los picadores, los curas o la pareja de guardias civiles, se añaden las mulatas, que destruyen la escena costumbrista. Las mulatas, además, van desnudas, para mayor ruptura del decoro de la escena tradicional.⁵ Es más, su desnudez se amplifica cuando en el cortejo nupcial se colocan mantillas en la cabeza mientras su cuerpo sigue desnudo. También don Lindo se presenta como un personaje histriónico en sus vestiduras, como «un leñador de figurita granadina de nacimiento», o por lo ridículo de su cabalgadura (un cerdo). Tanto unos, los objetos gigantes, como los otros, los personajes exóticos, contribuyen a la ruptura de esa escena típica andaluza. De hecho, tras la primera representación no faltaron críticas que atribuían a la obra pretensiones de ridiculizar sentimientos de religiosidad católica, que Bergamín se apresuró a acallar al repartir al día siguiente del estreno, junto a los programas de mano, una polémica, como era habitual en él- nota de advertencia a los espectadores para que no se dejasen engañar porque

el pretexto imaginativo cuya traza sirve de cañamazo al ballet que se representa no tiene porque no quiere, ni puede, ni debe tener más transcendencia que la que está a la vista. (Bergamín 1988, 104)

La plasticidad de la obra se refleja también a través de los colores, presencia fundamental desde la primera línea del texto, donde el cielo astronómico en lugar de azul es «blanco, de constelaciones clara-

5 Quizá convenga recordar que precisamente en 1926 llega a España el eco de Josephine Baker y la ‘revista negra’ que triunfaban en París desde el año 1925 como iconos de la última vanguardia (Martínez del Fresno 2010, 136). De hecho, los tres curas de *Don Lindo de Almería* entran bailando ‘charlestón’, la danza del foxtrot popularizada con ese nombre por el puerto de Charleston desde inicios de la década de los treinta en Estados Unidos, pero desconocido en Europa hasta la llegada de Baker, que lo convirtió en un éxito en esos años de 1926 y 1927.

mente trazadas en negro, rojo y azul» (Bergamín 1988, 85). Las mulatas cubren su cabeza «con mantillas de blondas negras» (87); los curas, con sotanas y sombreros de alas, todo verde, son los arabescos de la danza; la vieja santera de riguroso negro parece una hormiga que arrastra su botín; el traje de luces del torerillo es rosa y oro. Los colores además se mezclan; siguiendo el ejemplo de los ballets rusos el coro en escena se divide en varios grupos, principales y secundarios, que además participan en acciones que deberían corresponder a comportamientos y ritos muy tipificados como la ceremonia religiosa de una boda, el rezo a los santos, el prendimiento de un reo por la guardia civil, pero que Bergamín, entrecruza para obtener resultados sorprendentes: los cuatro picadores «quijotescos» (86), pica en alto con el torerito en medio parecen representar una conducción de presos, un ‘paseo’. También el cortejo nupcial, en que la novia avanza con un guardia civil a cada lado y después ante el altar queda flanqueada por los curas como si unos y otros quisieran evitar su fuga. Los novios son tratados como reos y solo la escena final restituye la ‘normalidad’, cuando la pareja de la guardia civil se lleva a don Lindo, y las cosas vuelven a ser ‘como deberían de ser’.

Ricardo Doménech habla de rivalidad amorosa entre el torerillo y don Lindo por la colegiala-novia en dos escenas especulares en la que los dos bailan para seducirla, como los machos que cortejan a la hembra. Así, dice él, primero se llevan preso al torerillo y después a don Lindo. Una clásica escena andaluza de celos y venganzas donde juegan un importante papel las categorías sociales y las luchas de poder (Doménech 2006, 140). Pero lo que él destaca es que las fuerzas desencadenadas en el escenario al romperse el cromatismo son las fuerzas de la naturaleza, por una parte, y por otra, las de la sociedad. La naturaleza representada por los componentes tropicales del espacio escénico –el cocotero gigantesco, el papagayo– y por las dos mulatas desnudas (tal es el motivo por el que están siempre desnudas); y la sociedad representada por sus principales instituciones, Iglesia Católica y Guardia Civil. Creo que, en la trama de este ballet, la intención de Bergamín sigue otros derroteros. Efectivamente las escenas de seducción y celos están presentes en el costumbrismo andaluz, pero lo que aquí parece representar el autor es el viejo argumento, en la tradición española artística en general, del matrimonio desigual, el del viejo don Lindo con la jovencita que ya Moratín había descrito en *El viejo y la niña* (1786), primera obra que plantea la condición grotesca de casamientos entre personas de muy distinta edad, que era un argumento candente en la España de finales del siglo XVIII y principios del XIX (como lo era, también, para la estricta moral decimonónica el correlativo adulterio) y que el dramaturgo retomó quince años después en su obra más famosa, *El sí de las niñas* (1806). La extensión de las ideas ilustradas en España cuestionaba el derecho de los padres para concertar matrimonios:

mientras el escritor José Cadalso ironiza en un poema contra los casamientos arreglados, en los que ve el origen de la infidelidad conyugal, Francisco de Goya se muestra igualmente crítico en su famosa pintura *La boda* (1792), escena que figura un matrimonio entre un hombre mayor, feo y ridículo, y una novia joven y guapa. La escena de Bergamín evoca la de Goya quien, como Moratín, pertenece a un selecto grupo de artistas ilustrados cuyas obras traducen, en términos de ideario estético, los intentos de reformar la sociedad española de su época. Existe un paralelismo evidente entre la regeneración pretendida por los afrancesados y la de los republicanos; la intención de ambas élites políticas y culturales es devolver la dignidad social al país y modernizarlo.

Con los ilustrados, y en especial Moratín, se opera, además, una importante transformación en el debate entre la libertad y la Providencia: no se trata solamente del libre albedrío humano como una forma de libre elección, sino de entender la libertad del hombre a partir de la noción de autonomía moral del individuo. Es esta una reflexión habitual en las obras de José Bergamín y su generación, como por ejemplo en el personaje principal de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, texto escrito por Federico García Lorca, de quien Bergamín era gran amigo y editor. En esta obra, además, es la criada la que hace las veces de casamentera apropiándose el papel de madre del soltero-amor para convencer a las vecinas del matrimonio. También aquí se dará un casamiento desigual en edad, concertado y sin amor, y aunque el desenlace propuesto por Lorca será muy distinto, lo que interesa resaltar en esta ocasión es el paralelismo entre la criada y la vieja del ballet de *Don Lindo*. Dos celestinas que amañan matrimonios que, por organizados, terminan por ser desastrosos. En el caso de *Don Lindo*, a la niña 'le cae del cielo' un marido gracias a la intercesión del santo, pero el matrimonio no será providencial porque no es la elección de los contrayentes. Ella, tal como había sucedido en la trama de Moratín, ya tenía un novio, el torerito. En el caso de *Don Perlimplín*, su mujer, Belisa, descubre que el desconocido del que se ha enamorado es su marido muerto y que, como él había vaticinado igual que le enseñó a amarle, le enseñará a llorarlo (García Lorca 2019, 229).

Para terminar de rizar el rizo, Bergamín, en el resumen que redacta para los programas de mano del estreno en México, trece años después de haber escrito el libreto, incluye una frase que, aunque no parece tener mayor transcendencia, merece la pena recuperar: «desciende como regalado o caído del cielo, sobre el dulce y rosa cochino del Santo, don Lindo de Almería, nuevo Lohengrin celeste y andaluz que finge una figurilla granadina de nacimiento» (Bergamín 1988, 94). Lohengrin y su cisne son el símbolo de la modernidad e ilustración germánica y Bergamín los parodia convirtiendo al cisne en un cerdo alado, y al valiente Lohengrin en un leñador de Belén. El cerdo, cabalga-

dura de don Lindo, herido de muerte por las estocadas de un torero, vuelve sobre sus pasos y se marcha volando por los cielos, dejando un reguero de sangre. Una alegoría de la victoria de la cultura popular sobre la burguesa, del libre albedrío sobre la imposición. Además, o sobre todo, al hacer esta maniobra desde el exilio, en 1940, mientras persiste una guerra que, en sus propias palabras no ha acabado -porque para él la española fue solo el prolegómeno de la Segunda Guerra Mundial- cuando el nazismo ya había abanderado la música wagneriana que le había proporcionado una liturgia y una mitología antisemita, la actitud de Bergamín, como la de Halffter y Sokolow,⁶ es una manera de tomar posición sin dejar jamás de ser un artista, sin permitir que la propia obra se convierta en tesis. Sin traspasar la frontera literaria para abrazar la historia o la política. Sin permitir que la ficción sea historia; al contrario, haciendo del momento histórico una ficción.

Tiempo después aparece una cita de Rodolfo Halffter que recoge su alumno y biógrafo Antonio Iglesias que dice lo siguiente:

el mismo año [1936] en que, por primera vez, Don Lindo, caballero del olvido y del recuerdo, bajó de su cielo andaluz a la tierra, se sublevaron el General Franco y sus camisas azules, apoyadas estas por las camisas pardas de Hitler y las negras de Mussolini. Don Lindo es una especie de “Lohengrin” gaditano, que se presenta en escena en lugar de tripulando una navecilla tirada por un cisne blanco, cabalgando un cerdito color de rosa. Trátase del cerdito de sus recuerdos hogareños: “por San Andrés, quien no mata un cochino mata a su mujer”. Más de un millón de españoles murieron en el San Andrés que organizó Franco y la guerra “incivil” por él desencadenada, que duró cerca de tres años. (Halffter en Iglesias 1992, 72-3)

Las palabras del músico quieren confirmar la importancia de esta parodia de Lohengrin en el libreto bergaminiano.

4 Conclusiones

Tras el éxito de *Don Lindo de Almería*, los tres artistas decidieron seguir colaborando y representaron, con igual fortuna, otros dos ballets: *La madrugada del panadero* y *Balcón de España o Enterrar y callar y Lluvia de toros (escenas de caprichos, desastre y dispa-*

⁶ En el siguiente link se puede visualizar una entrevista a la coreógrafa en la que explica lo que significó para ella el trato con los exiliados republicanos en México. Años después haría varias coreografías para homenajearlos, como la dedicada a Federico García Lorca. Cf. https://www.youtube.com/watch?v=LAl_d_m74bUY&t=18s.

te, trazados por José Bergamín siguiendo las figuraciones de Goya, ambas estrenadas en ese mismo año de 1940. *La Paloma Azul* puso en escena, además, *El amor brujo* de Falla con los bailarines Antonio Triana y Anita Sevilla, Halffter en la orquesta, el pintor español Rodríguez Luna en los decorados y Valdés Peza en la indumentaria. Aunque no era una obra escrita y compuesta por Bergamín y Halffter, es significativa de la cultura que los exiliados quisieron 'recordar' y preservar en el país que los acogía. Esta es, precisamente, la gran obsesión de Bergamín en su exilio americano: mantener en vida un canon, el republicano, que ha desaparecido, se ha convertido en un fantasma porque el franquismo censura la cultura producida en las décadas anteriores. Su trabajo en la editorial Séneca y la revista *España Peregrina* avanzan en esa dirección. También le obsesiona recordar y difundir la tradición literaria de la que los exiliados se sienten herederos sin abandonar, por supuesto, su absoluto compromiso político antifascista. Sus libretos de ballet son una prueba evidente. Ante los ojos del lector (espectador) se presenta el más puro legado costumbrista de la tradición literaria popular española. Tramas y argumentos clásicos en la literatura española desde el teatro del Siglo de Oro que después recuperaron el teatro romántico, la zarzuela, los sainetes y la ópera chica. Escenas de vida cotidiana y personajes arquetípicos, siguiendo la estela de los ballets rusos cuyo rastro vanguardista permeó todas las manifestaciones artísticas.

Cuando años después, en 1949, se volvió a representar *La madrugada del panadero* por la Academia Mexicana de Danza, Bergamín ya no estaba allí. Se había marchado, brevemente a Caracas y desde allí a Montevideo, en un incesante periplo que lo llevaría de vuelta a España e inmediatamente de nuevo exiliado a Francia. Rodolfo Halffter, en cambio, continuó en el país azteca el resto de su vida y, aunque volvió con una cierta asiduidad a España tras la muerte de Franco, murió en su casa de México en 1987. *Don Lindo* supuso su carta de presentación ante el público mexicano y le permitió situar al «idealismo andaluz» en la esfera artística del país. Su incorporación «formal» al ambiente cultural no tardó en llegar gracias a los otros dos ballets y al estreno y dirección de la obra *El renacuajo paseador* de Silvestre Revueltas (quien murió la noche del estreno). Naturalizado mexicano a poco de llegar, fue profesor en el Conservatorio, miembro vitalicio de la Academia de Bellas Artes mexicana, y Premio Nacional de Bellas Artes en 1976. Dejó un legado y una escuela de discípulos que lo convierten en ejemplo de lo que José Gaos dio en llamar «transterrado», aquel que, expulsado de su tierra natal por motivos políticos, encuentra un buen acomodo y raíces en la tierra que lo acoge (Gaos 1949). El exilio de Halffter es ese contraexilio del que hablan Claudio Guillén (1995) o Edward Said ([1999] 2016), como algo positivo al considerarlo una situación límite que permite aprender a mirar de otra manera, adoptar otro punto de vista, tomar una distan-

cia que favorezca el volteo crítico. Bergamín, en cambio, es el ejemplo contrario. Es, como definió María Zambrano (1991; 2014) –quien distingue entre desterrado, refugiado y exiliado–, el ejemplo clásico de exiliado, de aquel que expulsado de su tierra anda fuera de sí al andar sin patria ni casa. Bergamín es el ejemplo de intelectual, a la manera de Adorno, que rechaza encontrar acomodo en un lugar que no sea el natal, como demuestra su peregrinar primero por América Latina (donde pasó siete años en México, uno en Caracas y siete en Montevideo) y después en Francia.

Recientemente se ha acuñado la etiqueta ‘intelectuales satélites’ para aquellos intelectuales cuya obra ha pasado inadvertida a la crítica cuando en realidad están relacionados con los más ilustres del siglo XX. El volumen recoge dos trabajos sobre la figura de Bergamín. Creo fundamental el planteamiento de esta obra que defiende la necesidad no tanto de recuperar para una primera línea a aquellos que fueron relegados a la segunda, sino de cuestionar esa segunda línea, de polemizar «la manera como se construye el canon (literario, artístico), su estructura, su rol prescriptivo y el papel de los estudiosos cuando se dedican a algunas figuras y no a otras» (Idmhand, Casacuberta 2017, 3) porque lo interesante es seguir el hilo de esos actores, sus recorridos intelectuales, su producción artística y, sobre todo, la dimensión transnacional de sus trayectorias para entender «por qué no aparecen en las consagradas “bibliotecas” (ya sea en España, en Francia o en otros países de Europa y de las Américas) y también por qué permanecieron en la sombra» (2017, 4). Es necesario entender que la producción artística de los exiliados es marginal respecto tanto al canon nacional como a los de acogida, es una ‘anomalía’ en tanto que producción «al margen de» o «en contra de» (la hegemónicamente española) y sobre todo «ajeno a» para aprender a dar un contexto a estas obras que permita considerar el exilio como un fenómeno en diálogo con los lugares en los que se desarrolla (Babilrea 2017). En el caso aquí presentado, la obra de Halffter se integra tanto en el canon español como en el mexicano. La de Bergamín, en cambio, aún no ha sido todo lo reivindicada que debería ni en España ni en los lugares por los que pasó. El problema se multiplica por su errabundia, la dispersión de su obra y la complejidad de su escritura, pero también por su postura política, por su fidelidad a la república y su crítica a la transición democrática española, cuestiones políticas y contextuales ajenas a la calidad y al interés de su producción artística.

Bibliografía

- Bergamín, J. (1921). «Márgenes». *Índice*, 3, 53-6.
- Bergamín, J. (1927a). «El idealismo andaluz». *Gaceta literaria*, 11, 7. Reproducido en: *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, 1984, 142-4.
- Bergamín, J. (1927b). «Carta de José Bergamín a Jorge Guillén». *Verso y Prosa*, 4, 3.
- Bergamín, J. (1928). «Hermes encadenado». *Mediodía*, 9 enero.
- Bergamín, J. (1988). *Don Lindo de Almería*. Ed. de N. Dennis. Valencia: Pre-Textos.
- Bergamín, J. (1995). *El Epistolario (1924-1935)*. José Bergamín – Manuel de Falla. Ed. de N. Dennis. Valencia: Pre-Textos.
- Bergamín, J. (2001). *Antología*. Ed. de G. Penalva. Madrid: Castalia.
- Arias de Cossío, A.M.; Murga Castro, I. (2015). *Escenografía en el exilio republicano de 1939*. Sevilla: Editorial Renacimiento. Biblioteca del Exilio.
- Balibrea, M.P. (coord.) (2017). *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid: Siglo XXI.
- Carredano, C. (2008). «Hasta los verdes maizales de México: Rodolfo Halffter y *Don Lindo de Almería*». *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 30(93), 69-102.
- Dennis, N. (1988). «Prólogo». Bergamín 1988, 17-39.
- Dennis, N. (2004). «"Entre tablas y diabras": José Bergamín, dramaturgo». Bergamín, J., *Teatro de vanguardia (una noción impertinente)*. Ed. de P. Ambrosi; prólogo de N. Dennis. Valencia: Pre-Textos, 9-47.
- Doménech, R. (ed.) (2006). *Teatro del exilio: obras en un acto*. Madrid: RESAD.
- Doménech, R. (2013). *El teatro del exilio*. Madrid: Cátedra.
- Franco, E. (1976). *Manuel de Falla y su obra*. Madrid: Publicaciones Españolas.
- Gaos, J. (1949). «Los "transterrados" españoles de la filosofía en México». *Filosofía y Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 39, 207-31.
- García Gallardo, C.L.; Martínez González, F.; Ruiz Hilillo, M. (coords) (2010). *Los músicos del 27*. Granada: Universidad de Granada.
- García Lorca, F. (2019). «Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín». *Teatro Completo*. Barcelona: Galaxia-Gutenberg, 210-32.
- Guillén, C. (1995). *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York; London: Methuen.
- Idmhand, F.; Casacuberta, M. (2017). «Intelectuales "satélites". Hacia un nuevo enfoque sobre la circulación de la literatura y de la cultura». *Letral*, 19, 1-7.
- Iglesias, A. (1979). *Rodolfo Halffter (su obra para piano)*. Madrid: Alpuerto.
- Iglesias, A. (1992). *Rodolfo Halffter (tema, nueve décadas y final)*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- Koosttrin, H. (2017). *Honest Bodies. Revolutionary Modernism in the Dances of Anna Sokolow*. New York: Oxford University Press.
- Lifar, S. (1943). *De mis años de hambre*. Barcelona: Lauro.
- Lifar, S. (1966). *La danza*. Barcelona: Labor.
- Martín Moreno, A. (2010). «La generación literaria del 27 y la música: Jorge Guillén y Federico García Lorca». García Gallardo, Martínez González, Ruiz Hilillo 2010, 53-69.
- Martínez del Fresno, B. (2010). «La Generación del 27 y el ballet: los primeros proyectos». García Gallardo, Martínez González, Ruiz Hilillo 2010, 121-44.

- Murga, I. (ed.) (2017). *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Murga Castro, I. (2014). «La recepción del ballet *Don Lindo de Almería*, inicio de las colaboraciones en la danza del exilio». Heras, J.P.; Paulino Ayuso, J. (eds), *El exilio teatral republicano de 1939 en México*. Sevilla: Renacimiento, 259-63.
- Oliver García, J.A. (2010). «Rodolfo Halffter: Don Lindo de Almería. Suite del Ballet». García Gallardo, Martínez González, Ruiz Hilillo 2010, 221-39.
- Pérez-Bustamante Mourier, A.S. (1992). «Cultura popular, cultura intelectual y casticismo». Pérez-Bustamante Mourier, A.S.; Romero Ferrez, A. (eds), *Casticismo y literatura en España*. Cádiz: Cuadernos Draco, Universidad de Cádiz, 125-64.
- Piñeiro Blanca, J. (2011). «El “idealismo andaluz” en Halffter y Bergamín: Don Lindo de Almería». López Cabello, I.; Roullière, Y. (eds), *José Bergamín et la France = Actes de la journée d'étude réalisée à Nanterre le 23 mai 2008* (Université Paris Ouest Nanterre La Défense). Nanterre: Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines, 63-78.
- Pozuelo Yvancos, J.M. (2000). «Parodiar rev(b)elar». *Revista de Literatura comparada*, 4, 1-18.
- Said, E. [1999] (2016). *Fuera de lugar*. Barcelona: Penguin Random House.
- Salazar Castro, A. [1949] (2014). *La danza y el ballet*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Todorov, T. (1980). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Siglo XXI.
- Velazco, J. (1986). «La cromoterapia costumbrista de Rodolfo Halffter». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*, 5, 227-31.
- Veroli, P.; Vinay, G. (2013). *I Ballets Russes di Diaghilev tra storia e mito*. Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia.
- Viñas Piquer, D. (2017). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.
- Zambrano, M. (1991). *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela.
- Zambrano, M. (2014). *El exilio como patria*. Barcelona: Anthropos.

Tercera parte.
Disposiciones y composiciones migratorias

De las formas posibles del exilio: simpatías y diferencias culturales

Eduardo Ramos-Izquierdo

Sorbonne Université, France

Abstract This essay proposes some general and personal reflections on the subject of 'exile', mainly in the space of the direction from Latin America to Paris. The essay consists in two parts, the first is most theoretical about the different categories of exile. In the second part, partly creative, four authorial texts are exposed, illustrating various forms of cultural exile and its effects on reflection and writing.

Keywords Exile. Latin America. Paris. Interculturality. Culture shock.

Índice A. De categorías. – 1 Érase una vez. – 2 De diferencias y de criterios distintivos. – 3 Las interacciones: vicisitudes de los que se van. – B. Voces textuales.

A la luz de T.L.

En las siguientes líneas, en el ámbito del tema *Del Mediterráneo a América Latina. Arte, lengua y literatura en la emigración*, propondré una lectura subjetiva del término 'exilio', principalmente en el espacio de la dirección de América Latina hacia el Mediterráneo y en particular hacia París.

El artículo consta de dos partes principales. En el esbozo teórico de la sección inicial se señalan tres categorías analíticas: la léxica y sus derivaciones; la de criterios distintivos; y la de interacciones. En la segunda parte se exponen cuatro textos *autoriales* en los que se ilustran diversas formas del exilio cultural y sus efectos en la reflexión y en la escritura.

A. De categorías

1 Érase una vez

1.1 Un campo léxico

En un principio quisiera distinguir el campo léxico de algunas acciones principales: desterrar, confinar, deportar, expulsar, extrañar, echar; o expatriarse, emigrar, marcharse, aislarse, que implican desde luego sus respectivos antónimos: acoger, albergar; o repatriarse, volver, regresar, comunicarse.

De igual manera, añadido sus derivados: destierro, extrañamiento, expatriación, deportación, expulsión, confinamiento, desarraigo; y sus antónimos: repatriación, por ejemplo.

1.2 Una reflexión inicial

Como punto de partida de mi reflexión privilegio el valor significativo y simbólico del término 'exilio' del lat. *exilium*, que de manera amplia implica la «separación de una persona de la tierra en que vive» y conlleva también el sentido de 'expatriación', generalmente por motivos políticos. Su aura semántica también comprende el «efecto de estar exiliada una persona»; del «lugar en que vive el exiliado» y el «conjunto de personas exiliadas».

El verbo 'exiliar', de *exilio*; cf. lat. tardío *exiliāri* «vivir en el destierro», significa «expulsar a alguien de un territorio» y el sentido de «expatriarse, generalmente por motivos políticos».

1.3 Otras derivaciones

Pensemos en otras tres variaciones o concomitancias del término 'exilio'.

- La que implica el 'destierro', de *des-* y *tierra*: extrañamiento, expatriación, deportación, expulsión, confinamiento, desarraigo.
- La de 'expatriar', de *ex-* y *patria*: «Hacer salir de la patria» o «Abandonar la patria».
- La de 'transterrar', de *trans-* y *tierra*: «expulsar a alguien de un territorio, generalmente por motivos políticos». En especial, a este sentido canónico se opone el propuesto por Gaos (León-Portilla 1989).

2 **De diferencias y de criterios distintivos**

Si es claro que a lo largo de la historia, la ideología y la religión aparecen como fuertes formas de diferenciación entre los países, naciones y culturas, privilegiaremos en el espacio de estas líneas otras formas que son evocadas a continuación.

2.1 **La imagen étnica**

La ‘imagen’ que nos permite ver las diferencias de ‘nación’ o de ‘raza’ (término con una tradición negativa en su uso, que resulta conveniente evitar en nuestra época y substituir por el de ‘etnia’). Esto es, lo que implica el ver al otro y el ser visto por el otro; o considerar cómo se puede ser visto.

Efectivamente, se trata de la imagen que distinguimos en el otro al ver las facciones, la estatura, la complexión, el tipo de cabello, pero sobre todo el color de la piel.

Hace algunos años era quizá más claro distinguir a partir de la asertividad de ciertas negaciones: no blanco, no negro, no indio, no amarillo, no piel roja. Estas categorías extremas se han sido modulando por los crecientes efectos de la mezcla y la hibridez.

2.2 **La comunicación verbal**

Reflexionar sobre el hecho que se da al enfrentarse a una lengua diferente, en un primer grado de la incomunicación. O también pensar en el caso de una lengua similar que cubre un espectro lingüístico más o menos alejado de la lengua propia. Por ejemplo, en el crisol de las formas del español en los países de América Latina, donde aparecen variaciones en el léxico, la elocución, el acento, el tono, el ritmo. Resolver una disyuntiva para privilegiar las simpatías sobre las diferencias.

En esta cuestión puramente verbal se da un posible bilingüismo en la voluntad del migrante en el país de acogida, que va de un ‘mito’ a una realidad factible y más o menos alcanzable.

2.3 **Los matices de la gestualidad**

Considerar, además de la comunicación verbal, la otra, la gestual, aquella dada por las reacciones, los movimientos corporales, principalmente del rostro y de las manos que expresan las emociones, los estados de ánimo causados por las impresiones de los sentidos, las experiencias, las ideas o los recuerdos; por los diferentes sentimientos como la alegría, la tristeza, el miedo, la cólera, el amor.

2.4 El comportamiento, los modos y modales en la interacción

Consideremos algunos elementos de la antropología cultural y en particular los procedentes de la teoría de la interculturalidad. Tomemos el caso de la interacción en el espacio considerado por la 'proxémica' definida por Hall, del ingl. *proxemic*, y este de *proximity* «proximidad» y de *emic* «relativo al punto de vista del nativo». Es decir, el estudio del uso que las personas hacen del espacio en sus relaciones con los demás, para deducir precisamente los comportamientos.

O considerar también el comportamiento conforme al marco de las cuatro dimensiones canónicas de Hofstede: las sociedades individualistas o colectivas; sus distancias jerárquicas; la posibilidad de control de la incertidumbre; o las sociedades masculinas o femeninas.

3 Las interacciones: vicisitudes de los que se van

3.1 Lo inevitable

El efecto de salir de un país hacia otro implica necesariamente:

1. El alejamiento y/o ruptura con respecto al país de origen.
2. La eventual adecuación e integración o no con respecto al país de acogida.
3. Un choque cultural, ya sea mayor o menor, pero siempre inevitable, con el país y la cultura de acogida.
4. Y, con el paso del tiempo, la ruptura con el país de origen o el caso de excepción de la conciliación de los dos países; lo que implica también la posibilidad de regreso o no al país de origen.

3.2 Los casos extremos

Si en realidad múltiples pueden ser las razones para la salida de un país, podemos evocar los dos casos particularmente frecuentes, graves y dolorosos:

1. El exilio político, que de una forma práctica puede resumirse con la frase amenazadora: «o te largas o te mueres».
2. Y el segundo, el de la migración económica, resumible con otra frase brutal: «aquí ya no hay: vete». Esta corresponde en realidad a una especie masiva de exilio económico, en el que la persona se separa de su tierra, en una forma de expatriación material.

3.3 Las formas de rechazo

Toda forma de rechazo conlleva la sombra en mayor o menor medida presente (y nunca ausente) de un racismo que puede motivar la discriminación, la persecución, la eliminación en el espacio de acogida. Si el racismo es más obvio en lo étnico, no deja de aparecer en lo económico y en lo cultural. Este se da muy bien a través de un desprecio multiforme. Paradójicamente, aparece también de manera recíproca: el despreciado que se convierte en despreciador.

3.4 Por favor, que no se note

Ese extranjero en un país y/o en una cultura que se integra, que tiene la intención y/o tentación de tratar de pasar inadvertido, de que se limen o, mejor aún, de que desaparezcan las diferencias. Esa tentación de la copia, de la imitación, que se aproxima al borde de la caricatura. Todo con tal de que uno no se note, que a uno no se le note. Ese comportamiento que es percibido de manera clara por la segunda generación de migrantes en los padres...

3.5 De unos y de otros

Esas vicisitudes del que sale. Esa desconfianza frente a aquellos obcecados nacionalistas que le avientan a la cara: «pero, ¿por qué te vas? Pero si aquí lo hay todo». O aquellos otros que le recuerdan sus obligaciones. Pues sí, porque todo migrante tiene que mandar algo, tiene que aportarle a su familia, a su país, algo y, sobre todo, dinero. Ese migrante que, ya que tuvo la suerte de salir, pues ahora que mande la plata. Ni modo, que se aguante el maltrato, la humillación, la explotación, pero que mande para su familia e inclusive aún, a una escala mayor, como aparece en las formas veladas de algunos discursos: que mande al país, que haga patria, que nos restituyan el dinero que es nuestro. Ese ingreso de divisas de los inmigrantes que compita y que supere al de otras riquezas nacionales.

3.6 De ajustes, premios y obsequios

Recordemos esas múltiples variantes de la generosidad de algunos regímenes. Valoremos esas refinadas formas de reconocimiento en el extranjero: las canonjías y los puestos diplomáticos como premios a la amistad-complicidad política o como formas de desalojar tensiones nacionales, de nivelar en el tablero los balances internos y externos.

Fin de etapa: de compromisos culturales y preguntas en el aire

En vista de la categorización anterior, que configura posibles perfiles del exiliado, replanteo algunas preguntas:

- ¿De qué manera se dan los exilios en la interacción cultural?
- ¿Qué significa ser mediador o *passeur*?
- ¿Dónde y cómo situar al universitario investigador o humanista?
- ¿Dónde y cómo situar al escritor o al artista?

Estas cuestiones serán temas y motivos resonantes en las líneas de la siguiente parte, tanto en su forma de expresión como en la evocación de algunas voces empíricas.

B. Voces textuales

A continuación expongo algunos ejercicios narrativos para expresar posibles variantes ficcionales del 'exilio' y de la calidad del 'exiliado'. Salvo en el caso de la primera, su lugar de recepción es París. Por supuesto que no pretenden ninguna exhaustividad: se trata de simples reescrituras (que quizá no dejen de suscitar algún enigma) de voces en las que resuenan las nociones de exilio, estancia y pertenencia anteriormente evocadas.

Si parten, posiblemente, de alguna figura autoral más o menos reconocible, esto constituye solo un punto de arranque de la libertad que me permito. Libertad que también privilegia cuestiones formales y genéricas: variaciones identitarias (nacionalidad, origen, estatus cultural); efectos de interlocución: narradores, puntos de vista y narratario ausente; coincidencias y encuentros de *autores* 'reales' o 'imaginarios'; eliminación de fronteras de géneros literarios.

1¹

Hace más de medio siglo, en la antigua sede del Colegio, él presidió el jurado de la defensa doctoral que concluyó de manera muy satisfactoria. Como es costumbre el doctorando y el público salieron del aula.

Los tres miembros del jurado iniciamos la deliberación y coincidimos en la calidad de la tesis y de la defensa. Él, a raíz de la interlocución de dicha defensa, planteó la cuestión del ser de la historia como un arte. Arte más que ciencia, afirmaba, y arte en sí misma. Sobre todo arte como producción literaria, como la de los grandes historiadores clásicos.

1 Esas líneas reescriben libremente algún fragmento del emotivo y lúcido texto de Miguel León-Portilla (1989).

Nos trajeron el libro de actas de examen. Con su usual cortesía nos preguntó nuestra propuesta de calificación. Los tres coincidimos en la aprobación con mención honorífica. Así, él sacó su pluma y firmó el acta. Apenas un instante después, la pluma le resbaló de la mano y cayó al suelo. Vi que se desmayaba y alcancé a sostenerlo en mis brazos. Momentos después su corazón dejó de latir.

En el aula mayor, después de presidir el examen de un discípulo suyo y de considerar el ser de la historia, falleció. Su muerte, sorpresiva y fulminante, fue la más bella a la que un maestro universitario puede aspirar.

En oposición a la norma del Diccionario, él había tenido la lucidez de concebir para sí mismo otro sentido del término ‘transterrado’.

De dos orillas distintas, el de allá se volvió de aquí. En esta tierra, su tierra, murió.

2

Recuerdo con afecto y respeto a mi abuelo que desempeñó con mucha responsabilidad su misión en el servicio doméstico de la sede diplomática. He tratado de heredar su buen gusto y su *savoir faire* en las minuciosas labores de nuestro oficio.

Fue él quien me dio noticias de *Monsieur*, a quien por desgracia nunca tuve el honor de conocer en persona, pero de quien supe que llegó muy joven a lo que en aquel entonces era la *Légation* de su país en nuestra capital.

Mi antepasado me habló con admiración de ese personaje que permaneció apenas unos cuantos meses en el ámbito del Servicio diplomático. Lo recordaba con un *air* de profunda y orgullosa melancolía. Se enteró de que su padre –que había ocupado cargos de relevancia en el gobierno, tanto en los años *fin de siècle* como en el nuevo siglo, y que se perfilaba como un sucesor al más alto nivel del poder– acababa de fallecer de manera trágica y heroica en un alzamiento en la capital de su país. En *Monsieur*, que apenas había sobrepasado los veinte años, se distinguía con claridad su alta prosapia.

Mi abuelo me habló de su adecuado conocimiento de todo lo concerniente a nuestra lengua y a nuestra cultura. Efectivamente, había recibido en el Liceo francés de la capital de su país la base cartesiana que nos honra. Por otra parte, los empleados de la *Légation* reconocieron y apreciaron su formación clásica humanística y su dedicación al arte de la pluma que ya había ofrecido sus primeros frutos.

Algunos meses después, *Monsieur* se vio obligado a emigrar a las tierras allende los Pirineos en donde permanecería alrededor de diez años realizando labores de investigación en los clásicos de su tradición hispánica. Ahora bien, su gusto por nuestra cultura se dio en el estudio de autores como el eximio vate Mallarmé y de su amistad

con Valéry Larbaud, quien apreciaría y difundiría su obra literaria. Para su beneplácito, la situación en su país le permitió volver a sus raíces en un tiempo más generoso.

Según se filtró en los más discretos servicios de la Embajada, *Monsieur* recibió alguna misión de orden relevante y confidencial del más alto nivel. Así, su situación laboral mejoró de manera ostensible. Efectivamente, fue nombrado ministro y volvió a París, en donde presentó sus credenciales como embajador. En esta ocasión su rango diplomático fue ampliamente reconocido por las autoridades francesas y por los medios periodísticos que difundieron noticias y entrevistas con él.

Comenzó una época en la que *Monsieur* estableció un estrecho contacto con artistas plásticos y escritores de gran renombre. Fue el caso de su amistad con Robert y Sonia Delaunay, Jean Giraudoux, Paul Morand, Jules Romains, Jean Cocteau, y el distinguido poeta y diplomático Saint-John Perse. Inolvidable también su relación con la legendaria y encantadora Kiki de Montparnasse. Muy relevante resultó el festejo de la Independencia de su país con un gran banquete al que asistieron notables personalidades de la cultura y en el que el compositor más destacado de su país interpretó en el piano sus obras.

Monsieur dictó conferencias acerca del proceso político de su país reconociendo los hechos históricos más graves y destacados. Su presencia con el rector de la universidad, recién llegado a Francia, en nuestra Sorbonne, fue ampliamente apreciada.

Otra figura que se relacionó con *Monsieur* fue la de nuestro exilio Novelista. Mi abuelo se enteró de que el diplomático casualmente ocupó el departamento de uno de los últimos pisos del 44 de la rue Hamelin, en el que el autor de la saga de ese tiempo extraviado y recuperado, había pasado los últimos años de su existencia intensamente creativa.

Después de haber resistido algunos meses de incertidumbre en cuanto a su destino diplomático, *Monsieur* entregó sus cartas de retiro al dirigente de nuestra *Troisième République*. Se le ofrecieron notorios banquetes de despedida que reunieron a los círculos más destacados de nuestros países. Paul Valéry le hizo llegar un ejemplar dedicado de *La Jeune Parque* que mi abuelo tuvo el honor de transmitirle en mano propia.

Monsieur abandonaría Francia días después desde el puerto de Saint-Nazaire hacia su lejano y legendario continente donde desembarcó algunas semanas más tarde. El destino nunca permitió que *Monsieur* volviera a pisar la tierra gala.

En mi caso propio, yo sí tuve la ocasión de conocer en persona a otra destacada figura de la Embajada, a *Monsieur le poète*, que llegó a París acompañado de su esposa. Pude apreciar que fueron años de gran importancia para él en su contacto con algunos conocidos escritores de las altisonantes *avant-gardes* de principios de siglo.

Una tarde en que *Monsieur le poète* me concedió el honor de compartir alguna botella de Remy Martin me reveló las tribulaciones de la comunicación con lo que él llamó lo *extranjero*. Se refirió en particular a alguna estancia en el norte de América, donde percibió en plenitud el sentido de la distancia espacial y de las sensibilidades nacionales del carácter en la comunicación. Las burlas sufridas en aquella ocasión se volverían a dar más tarde, paradójicamente, al volver a su propio país.

Me habló también de su primer viaje a París, cuando iba de paso hacia un célebre Congreso en Madrid que tuvo lugar antes de lo que sería la Segunda Guerra Mundial. En aquel breve pasaje por París, me insistió con vehemencia, experimentó una revelación pues conoció por primera vez a algunas de las más grandes figuras mundiales del arte y la literatura.

En esos años, *Monsieur le poète* tenía la costumbre de aislarse durante horas en su pequeño despacho de la Embajada para escribir. Supe que gracias a la generosa ayuda de *Monsieur* consiguió la publicación de algunos libros escritos en esos años. Su estancia en el servicio diplomático que había conseguido prolongar por algunos años se vio interrumpida de manera sorpresiva. Me despedí de él de manera respetuosa y con agradecimiento. Aunque ya no lo volví a ver, me enteré de que volvería a la Embajada algunos años después cuando yo ya me había jubilado y, al parecer, participó de manera activa en las relaciones culturales de su país con Francia. Una tarde en la vitrina de alguna librería del Quartier Latin me complació ver su nombre acompañado del de otros tres poetas en la carátula de un volumen.

3

Nací en esta Europa, pero las cosas se complicaron y pasamos de un país a otro hasta que un barco en la costa nos permitió volver al país de mis padres, a mi país.

Llegamos a la casa tranquila de las cercanías de la capital donde encontramos a los tíos y las tías. Yo era todavía muy pibe cuando de pronto mi viejo un día, así nomás, ya nunca volvió. Los mayores no decían nada y yo no preguntaba. Me acuerdo que no me gustaba tanto salir y prefería quedarme en casa. Descubrí y devoré los libros ilustrados de aventuras de Verne y también me puse a escribir muchas páginas en los cuadernos de la escuela, páginas que todas desaparecieron.

De mayor, fui a la capital a estudiar para maestro. Un par de años después salió el trabajo en las universidades lejanas y perdidas donde el consuelo fue que pude enseñar literatura, y además, la que tanto me gustaba, la francesa.

La situación en el país se complicó con el ascenso del líder que muchos aplaudían y a quien también muchos temían. Yo preferí renunciar a la enseñanza y volver a la capital para comenzar otro camino. Pude obtener a marchas forzadas el diploma. Aunque me acuerdo con claridad cómo en esa época empezaron los síntomas de angustia y los nervios que con dificultad contenía. Descubrí, *hélas*, que al escribir desaparecían. Fue una revelación. Escribía mucho, pero nunca me iba bien en las editoriales. Y todo se fue juntando para que por fin me decidiera a salir de la patria hacia el sueño de este París. Primero un viaje de sondeo, luego una beca decisiva por fin, pero que no duró mucho tiempo. Y como tantos, cuando la plata se acabó, acumulé los trabajos para sobrevivir.

Ella aceptó venir y nos casamos. Decidimos quedarnos a vivir el sueño y la esperanza de este aquí, aunque, bueno, por momentos, tuvimos que irnos a trabajar a otros lugares para por fin poder volver. Nos tardamos, pero conseguimos la chamba en el Organismo. Empezó una nueva vida doble con el trabajo a medio tiempo para comer, el alimenticio, para poder obtener el tiempo para el otro, el verdadero, el de escribir. Un libro tras otro libro se fueron abriendo camino con la confianza del editor-amigo. Hasta ese libro que traía adentro, que me daba vueltas en la cabeza desde hacía tantos años, que se daba en hojas y en cuadernos, que tanto me tardé en escribir, porque sentía que debía meterlo todo... Tenía temor al ver crecer el tabique y temía aún más que no, que mi editor amigo no se arriesgara... Pero lo publicó y pegó.

Las cosas cambiaron, me sentí más libre, me sentí otro y se dieron las rupturas. Otra compañera, otros ideales y esperanzas, otros compromisos. Otros libros en los que a pesar de todo conseguí mantener mis líneas y una distancia. Mi vida se desdobló en tribunas y reuniones. Y sentí un vacío, y la necesidad de otra ruptura y, sobre todo, cuando apareció la luz, la juventud y la complicidad de ella. Me sentí renacer, y lo conseguí, pero por muy poco tiempo, porque todo, de la manera más radical posible, se acabó. Al final me volví francés, sin tener que renunciar a mi pasaporte. Y cuando quise volver después de tantos años nefastos a la tierra de mi juventud, me dio gusto encontrar algunas complicidades, pero también allí, el súbito muro, para por fin, mejor la otra vuelta, la de este París, donde cuando ya todo se complicó, la piba de siempre me acompañó en los últimos días hasta alcanzar este lugarcito, de buenas compañías, de esta tierra de cómplice serenidad.

4

Mire usted, no acabo de entender bien cómo fue que vine a dar a esta tan renombrada Ciudad Luz. A mí lo que me gustaba era, como a ese Güero, como dicen ustedes, lo de la actuación y el cine, aunque digámoslo claramente, que él de plano daba mucho más la medida de galán que yo. En nuestra época, para nuestros gustos, la cosa era ir a Italia con lo de los realismos, las bicicletas y tanta comedia. Y para mí, a diferencia del Güero, sobre todo, estaba la Gina, la Sofía, la Claudia y la Virna, discretamente, porque a la mera hora siempre me ha gustado ser calladito y pues uno nunca sabe y vaya a ser que por andar de hablador con alguien que luego se le suelte la lengua y, la de malas, le fuera a llegar a la mujer más bella del mundo, con la que quedé en que me esperaba a que volviera. El caso es que llegue aquí con la seguridad de la plata del periódico y con la condición de enviar las crónicas semanales. El Güero se las arregló bien gracias a uno de sus amigos que le consiguió lo de lector de la editorial, que él juntó con lo de ayudante de todo en la ópera y con lo de las notas críticas en la revista. Eso le salió muy bien pues por allí empezó a colar uno que otro texto traducido de su ficción. En cambio a mí, la cosa se me cayó con lo del golpe: el periódico cerró y me quedé en la calle. De inmediato decidí que no me podía ir acabado de llegar y vendí el billete de avión. Con esa plata me pude sostener un tiempito y luego empecé a hacer de todo, hasta de guitarrista en el grupo folklórico, donde traté de cantar y no me dejaron. En todas partes hay gente buena y aquí entre tanto franchute estirado, me encontré con la franco-española del hotel, que era más bien española y a la que le caí bastante bien. Así, por algunas noches de velador a la semana, me dejó quedarme en el cuchitril del último piso. Algunos compatriotas de mala leche empezaron con chismes, pero era pura mentira. De cualquier manera, lo más importante es que tenía tiempo y a pesar del clima me pude concentrar para escribir. Vivía en el espacio de esa pequeña habitación de tapices con flores, alfombras despintadas y camas estrechas, donde aprendí el aseo a la francesa en el lavabo. De estas habitaciones así no hay allá en mi costa asoleada... Lo que importa es que me acordé de las historias que les oí de niño a los abuelos, historias de violencia y de aparecidos. Decidí contar una de ellas, la del militar que en el ambiente de violencia e injusticia supo mantener su honradez y su dignidad. Escribía lentamente a mano y corregía todas las noches en los espacios que dejaba a mitad de la página, donde también ponía las anotaciones con lápiz. Al retomar el manuscrito el día siguiente hacía una cuidadosa revisión inicial para seguir el hilo de la historia. Al terminar la primera de las cinco partes, copié el manuscrito a máquina y lo guardé cuidadosamente en la carpeta adonde fueron llegando los capítulos siguientes. Ni la trama, ni los personajes, ni los espacios, ni las descripciones, ni el am-

biente tenían ninguna relación con París. Había vivido y escrito en una isla en medio de la ciudad, en una especie de burbuja que había impedido cualquier intromisión francesa, pero ahora me doy cuenta de que nunca podría haber escrito esta novela en un lugar distinto. Volví a mi continente, ya casado con la mujer más bella del mundo, después de navegar por varias ciudades y países. No pudimos regresar al país, por no ser yo persona grata y fuimos a dar a una ciudad hermana de América Latina. Allí pude escribir lo que tenía que ser. Muy diferente fue el caso del Güero que se halló muy bien en el ambiente parisino. Empezó a publicar artículos en buenos diarios y llegó el momento en que decidió cambiar de lengua, lo que yo nunca hubiera podido hacer. Él fue siempre muy trabajador y además se hizo de muy buenas relaciones. Tuvo amigos que lo apoyaron y le ayudaron en la corrección de sus manuscritos. Consiguió los premios literarios importantes y logró la estabilidad de pareja que buscaba. Me da gusto por él y por mí. Mal que bien esta ciudad nos permitió, de maneras muy diversas, conseguir lo que queríamos.

Una célula conclusiva

En las líneas anteriores, después del breve marco reflexivo, he propuesto algunos ejemplos narrativos que han abordado cuatro aspectos principales: dos temáticos y dos formales.

1. La atracción, el efecto París en figuras autoriales construidas.
2. Un abanico contrastado de sus respectivas formas de estancias-exilios.
3. El artificio de *reescribir* esas voces autoriales desde lo evocativo a lo testimonial.
4. La híbrida subjetividad de lo ficcional en lo ensayístico.

El tema del exilio en su aspecto político y económico se ha privilegiado en el estudio de las ciencias sociales. Hablar de estos exilios implica tocar un tema muy sensible, que merece ante todo discreción y respeto. Siempre vale la pena recordar la experiencia personal y las intensas líneas de Juan Gelman sobre su propio exilio en *Bajo la lluvia ajena*, en particular en aquel décimo poema, cuando reflexiona sobre el tema mismo.

Ahora bien, en la construcción de este *divertimento* ensayístico me he inspirado en autores de la vida real, pero me he concedido una libertad absoluta para modificar sus vidas y sus costumbres de escritura. Lo expuesto procede principalmente de experiencias y vivencias personales, de cuatro decenios de un nutritivo exilio en Francia, esencialmente en París, que ha intentado conjugar una vida académica y cultural dedicada a la pluralidad de la escritura con otra de una cotidianidad que también ha sido cultural.

Por supuesto que no agoto las posibilidades expuestas en las categorías de la primera parte. Así, la primera de las voces autoriales difiere voluntariamente de las tres siguientes. El espacio de recepción es el de México y me permite hablar de un universitario europeo y de la variante de la noción de 'transterrado', que aprecio particularmente. Las tres siguientes evocan variantes de exilio cultural y literario en los cruces del diplomático, becario, traductor, periodista.

He preferido abordar en las páginas anteriores casos en los que el exilio, obligado o personalmente decidido, permite o incluso provoca la realización cultural y literaria del transterrado.

Los autores, artistas, investigadores y los universitarios que colaboramos en este volumen somos ciertamente variantes del *passer*, inclusive el que ha propuesto esta hibridez del ensayo y la ficción.

Bibliografía

Sobre los autores

- Bianciotti, H. (1995). *Le pas si lent de l'amour*. Paris: B. Grasset.
- Cortázar, J. (2010). *Cartas a los Jonquières*. Edición de A. Bernárdez y C. Álvarez Garriga. Madrid: Alfaguara.
- García Márquez, G. (2002). *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori.
- Gelman, J. (2006). *Interrupciones 2*. Ed. corregida. Buenos Aires: Seix Barral.
- González Bermejo, E. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa.
- León-Portilla, M. (1989). «José Gaos, un gran español transterrado». *El País*, 27 de agosto. https://elpais.com/diario/1989/08/28/opinion/620258410_850215.html.
- Paz, O. (1993). *Itinerario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, A. (2010). *Diario*, vol. I-VI. Ed. crítica, introducción, notas, fichas bibliográficas, cronología e índice de A. Rangel Guerra. México: Fondo de Cultura Económica.

Sobre interculturalidad

- Hall, E.T. (1966). *The Hidden Dimension*. New York: Anchor Books.
- Hofstede, G. (1980). *Culture's Consequences: International Differences in Work-Related Values*. New York: Sage Publications.
- Hofstede, G. (1991). *Cultures and Organizations: Software of the Mind*. London: MacGraw Hill.

Obras de consulta

- Diccionario de la lengua española*, 23ª edición, actualización en línea de 2021. <https://dle.rae.es/>.
- Ocampo, A.M. et al. (2019). *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX*. México: UNAM. <https://www.iifilologicas.unam.mx/dem/>.

«Abbandonare la patria, l'are dei nostri Dei». Opera e fuggitivi risorgimentali in Argentina

Aníbal Enrique Cetrangolo
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Before the massive migration of Italians, fugitives from Bourbon and Hapsburg repressions arrived in Argentina. They were people with a high cultural background. Some of these were also good musicians: they founded almost all the Argentine bands. These people lived in the century that invented the idea of nation. Yet for them homeland was a place of mind that could grow indiscriminately in Italy, Argentina or elsewhere. Subsequently, the power of the young Latin American states needed to justify the borders drawn by politics. Local cultural elites put themselves worked for this purpose and desperately sought distinctive signs, often picturesque, to differentiate their own country from the Other. The map defeated the mind. In this paper, I study the cases of two of those heroic fugitives and their pioneering role in culture in Argentina: Tommaso Mazzanti e Giuseppe Giribone.

Keywords Music. Internationalism. Homeland. Nationalism. Solidarity.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Primo caso: Tommaso Mazzanti. – 3 Secondo caso: Giuseppe Giribone. – 4 Conclusione.

1 Introduzione

Recentemente ho pubblicato un testo che si occupava della diffusione popolare dell'opera in Argentina (Cetrangolo 2018). In quel lavoro intendevo mostrare il ruolo rilevante della banda che, tanto in Sudame-

rica, come anche in Italia, fu veicolo della diffusione del melodramma anche fuori dal teatro. Nel caso argentino il fenomeno ebbe caratteristiche speciali: si rileva infatti che l'inizio di queste attività è dovuto a migranti italiani che giungono molto prima del grande flusso migratorio di fine Ottocento. La banda arriva ad opera di personaggi di alta formazione culturale, che non lasciano l'Italia mossi dal bisogno economico ma in esilio politico. Si tratta di persone attive nelle lotte del Risorgimento, spesso appartenenti al ceto nobiliare. Tra questi fuggiaschi ci fu anche qualche elemento che fu protagonista nella promozione di fenomeni culturali fondamentali, come l'attività teatrale o la fondazione di periodici.

Qui mi propongo di descrivere due di questi casi, il secondo dei quali è abbastanza conosciuto. Dopo l'esposizione dei dati biografici, propongo qualche riflessione.

2 Primo caso: Tommaso Mazzanti

Qualche anno fa ho trovato al caffè Gijón di Madrid due cari amici argentini che vivono in Spagna da molto tempo: Fernando Terán e sua moglie Silvina Mazzanti. Silvina, allora mi chiese: «Come mai tu, che ti occupi di opera in Argentina, non hai studiato il caso del mio trisavolo e del suo teatro a Goya?». Conoscevo bene l'esistenza del teatro al quale alludeva Silvina: era la sala conosciuta come Solari, che si ritiene essere la più antica ancora attiva in Argentina. La mia amica, a proposito di quel luogo, mi ha raccontato una storia sorprendente: la madre di un suo trisavolo apparteneva a una nobile famiglia fiorentina, imparentata con i Medici. Rapita dai pirati, qualche tempo dopo era stata liberata, dietro pagamento di un riscatto. Era incinta; al bambino fu dato il cognome materno, Mazzanti, e crescendo divenne, buon sangue non mente, un uomo d'azione. Quel personaggio, Tommaso Mazzanti, fu militante attivo ai tempi del Risorgimento, tanto che, latitante, fu condannato a morte. Riuscì a fuggire da Firenze vestito da monaco e fu fucilato in effigie, evidente residuo di usanze simili del tempo dell'Inquisizione. Fuggito in Brasile, passò poi a Corrientes e a Goya fondò un giornale e anche il teatro oggetto del mio interesse. Fin lì il resoconto della mia amica.

Ho sempre voluto conoscere Goya, una città fondata nel 1526, la zona fu visitata da un illustre veneziano, Sebastiano Caboto, il quale eresse in prossimità la prima colonia in territorio argentino: Sancti Spiritu.

Non mi risultava facile compiere quel tratto di pellegrinaggio, durante i miei annuali ma brevi soggiorni argentini, ma l'occasione si presentò un paio di anni fa grazie alla complicità dei miei amici Héctor e Marta Kohen. In quella circostanza abbiamo potuto conoscere ciò che resta del teatro di Goya. L'edificio appartiene a un privato

e lo stato di abbandono è tale che, anche se dichiarato monumento nazionale, attualmente è difficile stabilire se convenga o meno fare qualcosa per renderlo nuovamente agibile e funzionante. Nonostante tutto, il viaggio non fu vano: l'evento più interessante è sicuramente legato alla conoscenza delle persone del luogo e, tra questi incontri, il più fruttuoso quello con Margarita Fogantini, studiosa di storia di notevole competenza e infinita amabilità, che m'informò di un'autobiografia che avrebbe scritto Mazzanti, l'avo di Silvina.¹ La professoressa Fogantini non era in possesso di quel testo, ma aveva comunque alcuni appunti trascritti quando lo aveva avuto in visione: gentilmente, mise a mia disposizione quei materiali. Sempre grazie ai contatti favoriti da Margarita ho avuto modo di recuperare una parte del testo scritto da Mazzanti conservato da un discendente diretto del nostro personaggio: Martín Vera Mazzanti, residente a Mendoza. Con grande curiosità sono andato a leggere quelle pagine per verificare l'affascinante storia di Silvina.

Si tratta di un testo dattiloscritto che conosco nella sua prima parte, in formato digitale. Grazie alla lettura di quelle pagine ho trovato alcuni elementi che possono interessare ai colleghi di linguistica e che timidamente segnalo con la speranza di attrarre qualcuno di loro a occuparsi di questo materiale. Per certi versi lo spagnolo impiegato da Mazzanti è sofisticato: ad esempio scrive «asno» e non «burro», come abitualmente si fa nel Rio de la Plata. Parallelamente è ricco di retaggi della lingua materna «sintiéndome mancar las fuerzas», «el Borbone de Napole», «no me quedo, ya están los tedescos», «éramos en guerra», «un carrito tirado por un viejo y flaco caballo».²

Confrontando il racconto di Silvina con il testo, non ho trovato in quest'ultimo la conferma della storia del rapimento da parte dei pirati e nemmeno della fuga rocambolesca con il travestimento da monaco, ma non escludo affatto che quei fatti siano comunque veri, in quanto trovo nel dattiloscritto significativi riferimenti paralleli che mi inducono a pensare che sia possibile che quanto detto a voce da Mazzanti non sia passato al testo, magari per il pudore di riconoscerne, nella durata perenne della scrittura, l'illegittimità della sua nascita. Infatti, ci sono nel testo riferimenti a pirati e rapimenti. Nel racconto di un episodio di quando da bambino scappa da casa con la sorellina, provocando la logica preoccupazione materna, afferma: «mi madre se desmayó... había creído que algunos gitanos nos hubiesen robado». Oppure, rispetto ai viaggi paterni: «intereses de familia

1 Il testimonio dattiloscritto di Mazzanti ha come titolo *Mis Memorias, vida y peripecias*. Quel testo sembra oggi irreperibile. M'informa Margarita Fogantini che una versione in fotocopia di quelle memorie fu custodita durante un certo periodo nella Casa de la Cultura de la Municipalidad de Goya, ma anch'essa è oggi di arduo accesso.

2 Il testo informatico che mi è arrivato da Martín Vera Mazzanti non è impaginato.

obligaron a mi padre a ausentarse para Alejandria.... el Mar Mediterraneo no era muy seguro, no faltaban corso-barbaros». Soprattutto, ad un certo punto Mazzanti allude alla propria diversità: «mis padres me miraban con indiferencia, me consideraban feo, no tenía el cabello rubio como mi hermano, el mío era negro y crespo, no tenía la carita rosada y el cutis blanco como nieve, el mío era moreno».

Non possono nemmeno scartarsi come non attendibili le curiose circostanze della fuga di Firenze che, per quanto si vedrà in seguito, sono assolutamente plausibili nel contesto del *bios* di Mazzanti e perciò, continuando, passo da quello che manca - rapimento e travestimento monacale - a quello che invece c'è. Le pagine che ho letto sono più coinvolgenti di quanto immaginavo prima della lettura. Si conferma, sì, l'origine nobiliare: Mazzanti era diretto parente dei Medici, sua nonna era Maddalena Di Filippi Ulivi Medici e suo padre discendeva da una famosa eroina del Seicento, che, per fuggire alla barbarie dei lanzichenecchi di Carlo V, si buttò in Arno: Letizia Mazzanti è ricordata oggi con strade, piazze e scuole che in Toscana portano il suo nome. La storia raccontata da Tommaso Mazzanti è, lo affermo con convinzione, quella di un eroe. Poche testimonianze mi hanno fatto toccare con mano il sacrificio, l'eroismo e l'amore per l'Italia che nasceva come questo racconto di Mazzanti.

Da adolescente, a quattordici anni, partecipò alle barricate che a Firenze si organizzarono contro gli austriaci. A insaputa della famiglia e assieme a un amico, gestì una precaria tipografia per stampare foglietti rivoluzionari. La madre, che voleva capire quali fossero le attività notturne del figlio, lo fece seguire dallo zio, il quale, scoperto l'arcano, divenne, col suo silenzio, complice del nipote. L'anno terribilis 1848 - ancora in Italia si dice «è successo un quarantotto» per alludere a una catastrofe - coinvolge inevitabilmente Mazzanti che allora aveva diciassette anni. Contro la volontà familiare parte con i volontari di Firenze per partecipare ai moti milanesi. I resoconti di Mazzanti danno conto della generosità di quei giovani: «nadie quería aceptar grados, decían que el tomar las armas era para combatir al enemigo de Italia y no para recibir honores». Anche la partecipazione del popolo è resa con una testimonianza viva che oggi abbiamo difficoltà a recepire: «A los gritos de viva Italia, bajaban de las montañas los pastores que nos traían agua y vino».

Successivamente leggiamo il resoconto di indicibili privazioni, di una grande quantità di morti tra i compagni, di delusioni di fronte alle sconfitte. Mazzanti ricorda così quel 29 maggio del 1848: «cuántos compañeros serían víctimas en ese día quedando sus huesos en los campos de Curtatone y Montanara... cuánta sangre dada a la patria». Infatti, a Montanara le perdite tra morti e feriti ammontarono a due-mila trecento quaranta soldati. Mazzanti, nella tremenda battaglia, riesce a impossessarsi della bandiera tricolore che il nemico voleva fare sua; ci riesce ma sviene. Quando si riprende, recupera lo zaino e lo

trova crivellato da pallottole. Una frase mostra il carattere generoso e umile di Mazzanti: quando un generale - Delanger - conoscendo le sue prodezze gli dice «tu sarai qualcuno», Mazzanti scrive nelle *Memorie*: «profecía que no se cumplió porque siempre 'he sido un nada'».

Quella di Mazzanti è la storia di un giovane ricco di ideali che rischia costantemente la vita per l'Italia che stava nascendo. Si tratta di un racconto privo di retorica. Una storia di vita, come spesso si definiscono questi testi, la cui lettura da parte dei ragazzi che oggi hanno l'età di quel Mazzanti sarebbe di profitto enorme. Conoscendo la devozione e l'amore che ogni frase trasuda per i quei luoghi, posso capire dunque l'enorme dolore che per lui avrà significato il forzoso esilio.

Anche la vita in America Latina fu segnata da un destino di lotta. Una lotta più sorda, ingloriosa, contro muri di gomma e mulini a vento, faticosissima, della quale rimangono, dopo la sua morte, oggetti più simbolici che reali e che sono d'immenso valore, in quanto momenti fondativi di un contesto culturale: un teatro, la memoria di un periodico, e ancora tanto altro. Chiunque voglia conoscere qualcosa sulla storia di Goya dovrà consultare il piano della città che fu realizzato da Mazzanti appena arrivato in America, a richiesta del genovese Nicola Grondona.

Oltre il teatro, vi è anche l'inizio di una attività giornalistica a Goya con il periodico *La Patria*, fondato nel 1871 da lui e da un suo amico, il comandante Plácido Martínez. Vi è inoltre la creazione, da parte di Mazzanti e di altri compatrioti, della Sociedad Italiana de Socorros Mutuos, che aveva una sede progettata dall'architetto Giovanni Battista Arnaldi. Evidentemente lui fu costantemente vicino a intellettuali italiani. Leggendo l'atto di morte di Mazzanti, noto che a presentarlo alle autorità di Goya fu suo genero, Americo Fracassi, di venticinque anni. Trovo il dato della massima importanza: tra i fondatori della didattica musicale in Argentina ci sono i figli di Salvatore Fracassi, un altro emigrato, che si chiamavano Elmerico e Americo, quest'ultimo nato nel 1880.

Posso confermare, grazie a questo documento del 1936, la morte di Fracassi a Goya, dato presentato come probabile ma non certo da Dionisio Petriella e Sara Sosa Miatello (1976). Fracassi, nato a Lucito in Campobasso, fu pioniere dell'insegnamento musicale a Goya, dove fu docente della Escuela Normal de Goya, la cui creazione fu promossa dal suocero Mazzanti.

Grazie all'atto di morte di Fracassi, posso capire che il musicista aveva sposato una delle figlie di Mazzanti, Hortensia. Questo mostra un elemento di grande interesse, ovvero la persistenza di un connubio, in questo caso anche di natura familiare, degli italiani esiliati con la musica.

Il teatro, che fu chiamato prima 25 de Mayo e poi Solari, fu inaugurato nel 1874. Per la serata d'apertura si approfittò della presenza

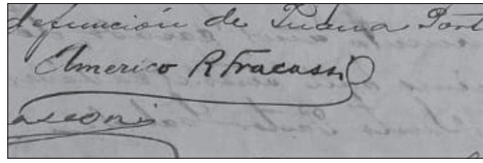


Figura 1 Firma di Americo Fracassi nell'atto di morte di Tommaso Marranti

a Goya della troupe del catalano Juan Riso. Questo era in realtà per Mazzanti il culmine di una promozione della cultura drammaturgica iniziata da lui appena arrivato in America. Già nel 1857, con altri devoti della cultura, aveva costruito un teatro errante, presentando commedie nel cortile della caserma. Tra il repertorio che arriva a noi, si sa di qualche pièce come *Guzmán el bueno* di Juan de Iriarte.

In relazione al teatro di Mazzanti, è necessario segnalare che l'eccezionalità consiste nella sopravvivenza alla *picota*.

In realtà, a quei tempi il suo non era un caso isolato e nella regione era operante un nutrito numero di sale teatrali, dove erano presentate pièce di teatro parlato e anche opera italiana.

Per studiare quei teatri e il loro repertorio il nostro gruppo di ricerca RIIA della International Musicological Society da qualche tempo si dedica allo studio dei teatri costruiti nel XX secolo, in particolare nel primo decennio e negli anni successivi sulle sponde dei fiumi Paraná e in Uruguay, il che ci ha permesso di rilevare una nutrita circolazione di spettacoli anche lirici.

Come primo risultato di queste impegnative ricerche abbiamo pubblicato un testo disponibile online grazie all'accoglienza dell'iniziativa dell'Università di Bologna (Cetrangolo, Paoletti 2021). Il lavoro è stato arduo perché gran parte di quei teatri, sebbene esistenti fisicamente, non hanno conservato memoria della propria attività in quanto non hanno provveduto alla conservazione dei programmi di sala e l'unico aiuto alla ricerca è venuto dalla lettura delle pubblicazioni periodiche che davano conto delle loro attività.

Ma questi teatri, come l'Aguiar di San Nicolás, il Tres de Febrero di Paraná, il XX settembre di Gualeguay e tanti altri, stanno ancora in piedi e appartengono a una generazione successiva a quella del teatro di Goya e delle strutture coeve, di cui non si è nemmeno conservato l'edificio. Qui l'indagine si presenta quasi disperata. Nel caso di questi teatri più antichi, alla difficoltà di reperire programmi, si aggiunge la difficoltà di trovare pubblicazioni periodiche locali. Queste sono di difficile reperibilità oppure si trovano in uno stato di conservazione molto precaria. Anni fa, nella ricerca di questi materiali, ho tentato di consultare un fondo che potenzialmente potrebbe custodire dati preziosi: la biblioteca della benemerita Associazione Unione e

Benevolenza di Buenos Aires, una delle più antiche del suo tipo. Sul posto mi fu detto che una persona apriva il luogo, una stanza, appena un pomeriggio alla settimana e che lo stato dei materiali era molto precario. Consapevole della presenza di pubblicazioni periodiche che difficilmente potevano essere trovate altrove, ho cercato di interessare a tale realtà le autorità dell'Istituto Italiano di Cultura di Buenos Aires, mostrando l'urgenza della situazione e anche la semplicità del rimedio: basterebbe che una persona anche di livello tecnico non avanzato fotografasse digitalmente quei periodici, che molto probabilmente risultano in unica copia superstite. Non fu compresa la necessità. Come direbbe Eduardo Mallea: «todo verdor perecerá».

Approfitto perciò di questo forum per sollecitare i colleghi che s'interessano di scritture migranti a fare un appello: il poco che si conosce del teatro di Goya è dovuto alle memorie di Mazzanti. Il poco che si sa dell'attività teatrale di altri luoghi, come San Nicolás de los Arroyos, si deve a un altro fervente oriundo d'Italia, Santiago Chervo, che ha scritto quanto lui e i suoi famigliari ricordavano (Chervo 1978). Non solo: ha trasformato il suo domicilio, unica memoria documentale del posto, nel Museo di San Nicolás. Il direttore del Museo è Chervo e la segretaria, sua figlia, in una concreta sostituzione del ruolo dello Stato. Grazie a lui abbiamo notizia non solo del teatro oggi esistente, l'Aguiar, inaugurato nel 1908, ma anche delle attività anteriori a quella data. È fondamentale raccogliere le memorie scritte e orali. Sono importantissimi i dati che si ricavano delle lettere.

Grazie a Chervo sappiamo di attività teatrali contemporanee o precedenti al teatro di Goya. Chervo ci racconta di un teatro chiamato San Nicolás che funzionava dal 1855. Cinque anni dopo, nello stesso posto si inaugura il teatro Progreso e nel 1870 il teatro Guerrero.

Nella decade successiva gli abitanti di San Nicolás accolse diverse compagnie teatrali, come quella spagnola diretta da un certo Herman Cortes, e poco dopo fu attivo il teatro Principal. Grazie al testo di Chervo sappiamo che in quella sala, prima della costruzione del teatro Aguiar, una compagna lirica rappresentò la allora recente *Tosca*, *La Bohème*, *Fausto*, *La Traviata*, *I Pagliacci*, *Cavalleria Rusticana*, *Lucia di Lamermoor* e *Manon Lescaut*.

3 Secondo caso: Giuseppe Giribone

Alla figura di Mazzanti, voglio accostare quella di un altro, più noto, personaggio eroico che arrivò in America fuggendo dal pericolo: Giuseppe Giribone. La bibliografia militare argentina lo celebra sovente come argentino e gli uruguaiani come personaggio della propria storia. In Italia fu ricordato in un testo di Camilla Cattarulla (2021).

Giribone nacque a Savona nel 1824 e da ragazzo partecipò attivamente ai moti rivoluzionari dei suoi tempi; questo motivò il suo esi-

lio in Uruguay nel 1843. A differenza di Mazzanti, Giribone continuò in America il suo impegno bellico. In Uruguay raggiunse Garibaldi, che allora lottava contro Rosas, e, difendendo Montevideo, si unì alla Legione Italiana. Anni dopo, sempre lottando contro Rosas, si unì alle truppe di Urquiza e più tardi fu coinvolto nella difesa di Buenos Aires sotto il comando del General Hornos. Hornos sconfisse il nemico in un campo chiamato El Tala e allora fu chiesto a Giribone di comporre una musica celebrativa, che risultò una delle musiche più popolari tra quelle che ancora oggi accompagnano le sfilate dell'esercito argentino. La leggenda racconta che Giribone scrisse la sua musica sulla pelle di un tamburo. Ancora dopo, Giribone, in occasione della guerra della Triple Alleanza, fu a capo di un battaglione di volontari argentini e italiani e fu ferito gravemente, ma, sopravvissuto, si lanciò in un altro scontro, a Tuyú Cué, dove fu ferito mortalmente, trapassato da diciassette lance nemiche. Era il 1868 (Petriella, Sosa Miatello 1976).

È straordinario che un simile impegno militare non abbia mai distratto Giribone della sua attività musicale, che esercitò nel campo professionale della bandistica, anche se rimase costantemente legato al mondo del melodramma italiano. Così nel 1854, nel bel teatro di Paraná chiamato Tres de Febrero, Giribone diresse una stagione di opera italiana. Cinque anni dopo organizzò la Società filarmonica italiana. Fu direttore di innumerevoli bande argentine, il cui repertorio era in gran parte composto da musica lirica e questo anche in mezzo al fragore delle armi. Così la banda della Legión Militar di Giribone nel riposo del campo di battaglia eseguiva musiche che oggi ci sorprendono. Si trattava di musica di opere del repertorio italiano: *Guglielmo Tell*, *Semiramide*, *La Gazza Ladra*, *La Traviata*, *Norma*, *Rigoletto* ma anche tedesco (*Freischütz*, *Oberon*, *Lohengrin*) e francese (*Carmen*, *Le Prophète*, *La Juive*).

Giribone apparteneva a un nutrito stuolo di musicisti italiani fuggiaschi. Quando feci ricerche sulle bande in Argentina mi fu presentato il direttore della banda del Regimiento de Patricios di Buenos Aires, che mi invitò nella loro sede di Pacífico (nel quartiere di Palermo). Confesso che, memore della mia gioventù a Buenos Aires negli anni Settanta, mi presentai nel luogo con una certa apprensione. Questo disagio fu dissipato subito quando conobbi il mio anfitrión: il maggiore Diego Cejas. Cejas è adesso un caro amico e ho trovato in lui un imprescindibile ricercatore di questi argomenti. Quando entrai nell'edificio, segnalando i ritratti dei suoi predecessori, tra cui Giribone, Cejas mi disse. «Questi sono gli italiani. Erano loro che sapevano; a loro dobbiamo tutto». Infatti, quasi tutte le bande militari argentine furono fondate da colleghi e compatrioti di Giribone. Ho stilato un elenco delle marce che l'esercito argentino utilizza oggi, mostrando che una immensa quantità dei loro creatori sono italiani. Ecco dunque questa lista che, risultando da un primo approccio

al tema, necessita ancora di correzioni e integrazioni. Questa tabella dà comunque un'idea della frenetica attività di questi italiani, in gran parti esuli della repressione asburgico-borbonica, nelle caserme argentine.

Compositore	Nome della composizione	Incarichi	Nato a
Arena, Giuseppe	<i>Cura-Malal, Suipacha, General Belgrano, Patricios, e altre</i>	Direttore delle Bande del 1° e 5° Reggimento Fanteria. Ispettore di bande dell'esercito.	Palmi
Bruzzone, Bernardo	<i>Polka Malvina, Marcha de la Artillería, e altre</i>	Direttore della Banda d'Artiglieria premiato all'Esposizione Continentale di Buenos Aires.	Italia (senza specificare luogo)
Bugni, Serafino	<i>25 de mayo de 1865 en Corrientes</i>	Direttore della Banda della Polizia di Paraná, Direttore della Banda Municipale di Tucumán.	Italia (senza specificare luogo)
Cifoletti, Aldo	<i>Marcha del Reservista, Marcha Nahuel, Marcha del Sesquicentenario, Marcha de la Educación Física, Himno a San Martín</i>		Venezia
D'Andrea, Carlo		Banda del deposito marittimo.	Italia (senza specificare luogo)
D'Elia, Alfonso		Vice Direttore della Banda Militare del Collegio Militare Nazionale. Direttore di banda del 5° Reggimento di linea di guarnigione a Reconquista.	Italia (senza specificare luogo)
Del Cioppo, Crisanto		Direttore delle Bande Militari di Buenos Aires e Mendoza. Riorganizza le bande dell'esercito.	Italia (senza specificare luogo)
Fracassi, Raffaello	<i>General Ricchieri, Sáenz Peña, Bomberos</i>	Direttore della Banda di Córdoba.	Italia (senza specificare luogo)
Giribone, Giuseppe	<i>El Tala</i>	Capobanda del 2° Reggimento Fanteria.	Savona
Imbroisi, Giovanni	<i>Ami bandera</i>	Direttore di banda del 7° Reggimento di Fanteria.	Paola
Liparini, Carmelo	<i>Marce varie</i>	Ispettore delle bande militari dell'esercito.	Palagonia
Luzzatti, Arturo	<i>Himno al Libertador</i>		Torino

Compositore	Nome della composizione	Incarichi	Nato a
Malvagni, Antonino		Direttore della Banda del 1° Reggimento Artiglieria di stanza a Córdoba; Direttore della banda dei vigili del fuoco di Tucuman; Direttore e fondatore della Banda Municipale di Buenos Aires.	Italia (senza specificare luogo)
Metallo, Angelo Maria	<i>Marce varie</i>	Direttore di banda del 7° Reggimento di Fanteria.	Italia (senza specificare luogo)
Metallo, Gerardo	<i>Tres Árboles, Libertad Curro Cuchares</i> e altri duecento componimenti	Direttore di diverse bande militari.	Calabritto, forse
Montano, Giovanni Battista	<i>Numerose marce</i>	Fondatore della Banda e della Scuola di Musica del Collegio Militare Nazionale.	Italia (senza specificare luogo)
Spreafico, Enrico		Direttore della Banda del Battaglione Provinciale di Entre Ríos. Direttore della Banda del Battaglione della Polizia Marittima di Rosario,	Italia (senza specificare luogo)

4 Conclusione

Le vicende di Mazzanti e Giribone, ma anche quelle di tanti soggetti che hanno vissuto esperienze affini, testimoniano la lotta, il dolore dell'esilio, la vita retta da ideali ai quali ci si consegna senza risparmio. Queste persone hanno scelto di mettersi costantemente in gioco al limite della morte per difendere ciò che consideravano più importante della vita e, questa è la cosa notevole, trascurando se la bandiera che sventolava sopra di loro fosse tricolore oppure celeste e bianca.

Entrambi hanno sentito che l'idea di patria non era legata a un territorio specifico; la patria è un luogo grande che significa progresso, solidarietà, socialismo e, nel momento della contesa, internazionalizzazione della lotta. Mazzanti, a giudicare da quanto sappiamo della sua biografia, nemmeno nel pieno della sua sorda battaglia in Argentina dimenticò il luogo natio e fece di tutto per convincere un sacerdote restio a battezzare suo figlio con il nome Italo dichiarando: «come può sapere lei che tra le diecimila vergini che morirono con Sant'Orsola non c'era una chiamata Itala?».

Dall'altra parte, Giribone è anche l'uomo che partecipa alle barricate risorgimentali e che difende Montevideo prima e Buenos Aires poi, per finire crivellato da diciassette lance a Tuyú-Cué.

Trovo interessante un dato: entrambi appartengono al secolo che ha inventato l'idea di nazione e l'identità nazionale; queste, come scrive Gellner, pur avendo accompagnato la storia dell'umanità non sono aspetti innati nell'essere umano e pertanto, come sono nate, così possono scomparire con il loro sonoro armamentario di bandiere e cerimonie liturgiche (Gellner 1988).

Ben diverso è il loro mondo nelle Americhe all'inizio del Novecento, quando muri reali, simbolici e pretestuosi, furono alzati per separarci dal vicino, soprattutto quando costui risultava intollerabilmente troppo simile a noi. La connivenza dei gruppi intellettuali con gli interessi del potere significò che nei nostri atenei, almeno in area musicologica, l'Ottocento non fu studiato, poiché era popolato da personaggi che, sebbene radicati in America, erano considerati stranieri che facevano musica straniera - cioè opera -, era apprezzato, invece, lo studio della musica creata entro le frontiere nazionali e che suonasse 'nazionale'.

Anche ai primi del Novecento, nell'universo della lirica delle Americhe è possibile trovare atteggiamenti rancorosi, dove il sorriso solidale cede a gesti ogni volta più ostili. Pasquale/Pascual de Rogatis si proclama argentino, rifiutando le sue origini di Avellino in quanto dice di essere stato trascurato dalla sua famiglia, ma quando scrive un'opera su argomento americano, raccomanda di non abusare della scala pentatonica tipica del continente perché «es una lata» (cit. en Kuss 1976, 208).

Giribone e gli altri compositori utilizzarono la musica senza testo, un «linguaggio senza parole», perché accessibile alla maggioranza, ma è la cultura in quanto patrimonio universale, a essere fattore efficace nella negazione delle frontiere. Nella nostra ricerca abbiamo verificato quanto la migrazione dell'opera riuscì a imporre un repertorio unico al pubblico e che il melodramma, così come i fiumi che furono canale della sua migrazione, ignoravano le frontiere, affratellando un unico pubblico che nel nostro caso era argentino, paraguayano, uruguayano e brasiliano.

Oggi, personaggi come Mazzanti o Giribone, come tanti altri esiliati, rimangono in un limbo senza attenzione. L'Italia li ha persi, il sovranismo non li riconosce come argentini. Nessuno li studia. In questa sede, parlando di José Bergamín Martínez, María del Carmen Domínguez Gutiérrez si riferiva a un caso che non interessava né agli studiosi spagnoli né a quelli americani, rimanendo in uno spazio ambiguo.

Oggi [la giornata di questa esposizione] 20 settembre, è una data ideale per ricordare Mazzanti e Giribone. Come la loro memoria, anche il significato del 20 settembre risulta scomodo e sbiadito. Cercando di non offendere si rischia il tradimento.

Bibliografia

- Cattarulla, C. (2021). «Un bastimento carico di note: musica, musicisti e cantanti italiani in Argentina». *Archivio Storico della Emigrazione Italiana*, 18 marzo. <https://www.asei.eu/it/author/camilla-cattarulla/>.
- Cetrangolo, A.E. (2018). *Dentro e fuori il teatro. Ventura degli italiani e del loro melodramma nel Rio de la Plata*. Isernia: Iannone editore.
- Cetrangolo, A.E.; Paoletti, M. (a cura di) (2021). *I fiumi che cantano. L'opera italiana nel bacino del Rio de La Plata*. Bologna: Dipartimento delle Arti, Università di Bologna.
- Chervo, S. (1978). *Radiografía de San Nicolás de los Arroyos*. Municipalidad de San Nicolás de los Arroyos: Teatro Municipal «Rafael de Aguiar»..
- Gellner, E. (1988). *Naciones y Nacionalismo*. Madrid: Alianza Universidad.
- Kuss, M. (1976). *Nativistic Strains in Argentine Operas Premiered at the Teatro Colón (1908-1972)* [PhD Dissertation]. Los Angeles: University of California Los Angeles.
- Petriella, D.; Sosa Miatello, S. (1976). *Diccionario Biográfico Italo-Argentino*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires.

Creación de un relato sobre las artes italianas en la Argentina de entresiglos

José Ignacio Weber

Universidad de Buenos Aires; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Abstract Between the late 19th and early 20th centuries, the Italian community in Buenos Aires produced a variety of periodicals and books that had a publicity purpose. Through these texts, a story of the contribution of Italian immigration to the modernisation of Argentina was created and disseminated, following a narrative according to which Italian culture imposed a 'civilising' influence on its expansion. Read as a large textual plexus, it is possible to exhume in them the elements of the integral narrative of the interaction between two cultures, in which the artistic issue is revealed as fundamental. In essence, it is a diverse, alternative, foundational narrative in response to the vernacular cultural nationalism with which it competed, to impose certain general guidelines on culture. In order to research the conditions for the creation of this narrative and the internal tensions within the group, I suggest the reading of various text sources that show how Italian artists and critics approached their activity in Buenos Aires and their relationship with its public. Then, I focus on the musical subject that allows us to detect the elements that make up this narrative and the possible disputes over its control.

Keywords Italian migration. Art history. Music history. Semiotics of culture. Nationalism.

Índice 1 Introducción. – 2 Los *scapigliati* porteños. – 3 Historias de los italianos en la Argentina. – 4 La música en el relato del influjo cultural italiano en Buenos Aires. – 5 Conclusiones.

1 Introducción

La acción de los italianos no es circunscripta: se la nota en las guerras nacionales y civiles, en el comercio, la agricultura y la industria, en la pintura, la escultura y la música, en las ciencias exactas y físicas, en la educación y las costumbres... Casi no hay progreso, desde medio siglo, á que directa ó indirectamente no esté asociado un nombre italiano. (Payró 1895, 60)

El opúsculo titulado *Los italianos en la Argentina* del periodista y dramaturgo Roberto J. Payró (Mercedes, 1867-Lomas de Zamora, 1928), publicado en 1895, reúne una serie de artículos aparecidos en el diario *La Nación*. Fue dado a la imprenta para conmemorar la efeméride del 20 de septiembre, en un momento particular de convergencia o, como la llama Lilia Ana Bertoni (2001), confraternidad cultural ítalo-argentina. Juzgo relevante traerlo aquí a la memoria por dos motivos. En primer lugar, porque en ese texto Payró distingue dos formas «perfectamente delineadas» de la «influencia italiana» en la Argentina: «la intelectualidad y el trabajo material» (1895, 1); esto es, una «emigración económica» y una «cultural/intelectual», que sin duda están mutuamente determinadas. Ausonio Franzoni (Tavernola Bergamasca, 1859-Roma, 1934), diplomático, hombre de negocios y personalidad central de la colectividad italiana en la Buenos Aires de aquella época, escribió refiriéndose a la tarea periodística -y podría extenderse a toda la tarea intelectual-:

Es natural que en un país habitado por un número cada vez mayor de italianos y regido por leyes muy liberales, pronto se sintiera la necesidad de un periódico italiano, y que más tarde, con el aumento de la inmigración, esa necesidad aumentara. (Franzoni 1898, 9)¹

La emigración intelectual es presentada como un emergente de la migración masiva, una ‘necesidad’ abierta por su gran dimensión y la apertura de un ‘mercado’ con el cual establecer relaciones tanto comerciales como culturales.

Esta mirada -que personalmente creo que no explica totalmente la cuestión, pero sí parte de ella- permite dar cuenta de una inmigración intelectual más allá de los exilios pero integrada con los exiliados -que es uno de los temas que se discuten en este libro-. También se agrega a la idea de que la inmigración intelectual habría sido ‘dirigida’ por el poder político para fundar instituciones y ocupar lugares claves de un plan modernizador. Creo que son explicaciones complementarias que permiten dar cuenta del modo par-

¹ Esta y todas las traducciones del italiano son del Autor.

titular en que se produjo la gran migración llamada libre o «espontánea» -que de tal cosa tenía poco- en Sudamérica y Argentina en particular (cf. Einaudi 1900; Bertoni 2001; Devoto 2006). Esta distinción *quasi* gramsciana que hace Payró sirve para una primera precisión de lo que pretendo establecer aquí: por qué y cómo los intelectuales y artistas italianos de fines del siglo XIX buscaron dar un sentido común, colectivo, a su praxis en Buenos Aires a través de un ordenamiento de su pasado y de su experiencia presente proyectados en un programa cultural.

En segundo lugar, recuerdo y recurro a Payró porque la cita que encabeza este trabajo presenta *in nuce* los elementos mínimos de lo que voy a llamar el relato o auto-relato sobre las artes italianas en la Buenos Aires de entresiglos, delineado y publicado por cierta parte de los intelectuales italianos o cierto grupo cultural. Entre fines del siglo XIX y principios del XX la comunidad italiana de Buenos Aires produjo una serie de publicaciones periódicas y libros que tuvieron una finalidad publicitaria más o menos explícita (Weber, Mancuso 2017). A través de esos textos se creó y difundió un relato de la contribución de la inmigración italiana a la modernización de la Argentina, siguiendo una narrativa según la cual la cultura italiana imponía un influjo ‘civilizatorio’ en su expansión. Leídos como un gran plexo textual es posible exhumar en ellos los elementos de esa narración integral de la interacción de una cultura con otra, en la que la cuestión artística se nos revela como fundamental.

En definitiva, se trata de un ‘relato fundacional’ diverso, alternativo y en respuesta al del nacionalismo culturalista vernáculo con el que compitió por imponer ciertos lineamientos generales en la cultura (cf. Paiva 2020). Si bien puede argumentarse que la literatura historiográfica posterior produjo una síntesis de ambos, y sería ese uno de los efectos pragmáticos de larga duración de aquellos textos (Mancuso 2012). Para indagar en las condiciones de la creación de ese relato y las tensiones internas del grupo propongo la lectura de diversas fuentes textuales que muestran los modos en que los artistas y críticos italianos comprendieron su actividad en Buenos Aires y su relación con el público porteño. Luego, me enfoco en la cuestión musical que permite detectar qué elementos componían ese relato y las posibles disputas por su control.

2 Los *scapigliati* porteños

La cuestión puede ilustrarse con una narración que el comediógrafo y crítico teatral de origen napolitano Vincenzo di Napoli-Vita (Nápoles, 1860-Buenos Aires, 1935) hizo para la revista italiana *Natura ed Arte* en 1901. En el artículo, destinado a comentar la importante obra del pintor Nazareno Orlandi (Ascoli Piceno, 1861-Buenos Ai-

res, 1952) en la Argentina, contó una anécdota en la que se ve en acto cómo los artistas y críticos italianos buscaban dar sentido a su vínculo con la cultura local y, por ende, la necesidad de un relato –y, también, la disputa interna por lineamientos generales del mismo–:

En la primera noche del año, o mejor dicho del nuevo siglo, volviendo de un paseo en carruaje por las hermosas avenidas del parque de Palermo [...] después de un agobiante día de verano, al entrar en la cervecería Luzio, una de las más céntricas y famosas de Buenos Aires, [...] vi en un rincón del segundo salón a un grupo de diez o doce amigos, periodistas y artistas italianos, que parecían estar pendientes de los labios del joven crítico del *Diario del Comercio*, Dario Niccodemi [Livorno, 1874-Roma, 1934], que parecía estar dando una conferencia. Tomé una silla, con una seña ordené al camarero mi medio litro de cerveza habitual y, saludando tácitamente, me unía al... círculo artístico. (di Napoli-Vita 1901, 591)

La descripción de la escena me tentó a llamar al grupo –de forma un tanto efectista– los *scapigliati* porteños. Como se ve en el resto de la conversación, en la argumentación de Niccodemi hay elementos de disconformidad que abonan esta lectura y sugieren cierto *ethos* análogo al de la *scapigliatura*:

Niccodemi me estrechó la mano y continuó su discurso. / –Ni más ni menos que lo que te estoy contando. Si quieres hablar de arte, de arte de verdad, si quieres hacerlo, escúchame a mí, que me siento buen italiano a pesar de haber venido a este país de niño: es mejor subir al vapor, cruzar de nuevo el océano y volver al viejo mundo. [...] Uno de los hombres públicos más distinguidos de este país, ¿sabe lo que se atrevió a publicar? ¡Que en materia de pintura, la reproducción, tal vez en oleografía, de un cuadro famoso es preferible a un cuadro moderno original! / [...] este es el criterio de penetración profunda del gusto de nuestro público, y más aún del espíritu práctico de los marchantes [...]. Y el mal gusto, o para decirlo mejor, la degeneración del gusto, comenzó de ahí a extenderse, con la rapidez de una epidemia, a todas las demás ramas del arte o de la industria artística. (1901, 591-2)

Para Niccodemi, Buenos Aires resultaba un «ambiente» opresivo y no permitía desarrollarse a los artistas italianos:

Pero, perdona [agregaba di Napoli-Vita], me parece que esta tarde la cerveza que has tomado, o el medio litro vacío que tienes delante, te hace pecar de excesivo pesimismo. ¿Quieres negar que también aquí, de vez en cuando, se ven verdaderas manifestaciones de arte, y me refiero al arte hecho aquí y no allá con firmas

famosas, célebres, importadas, porque me parece que estabas hablando de *arte local*? / –No lo niego. Un grupo de jóvenes artistas de indudable mérito, aunque no de fama universal, se ha instalado aquí –no pretendo dar corte a los amigos presentes– y este contingente intelectual pugna por imponerse, por revelarse a la mirada de los entendidos, por trabajar finalmente, reproduciendo en lienzo o esculpiendo en mármol las bellezas de la naturaleza argentina, de nuestra campiña con sus escenas características, pero es triste decirlo, después de unos meses de aprendizaje poco rentable o poco apreciado, estos artistas tienen que arriar su bandera, recoger sus herramientas y hacer las maletas, porque la indiferencia del público les ha gritado: Ve a otra parte con tu música, tu pintura, tu escultura. ¡Aquí tenemos bastante con otras cosas más serias! Es inútil; Buenos Aires quizás nunca llegue a ser una ciudad artística en el verdadero y noble sentido de la expresión. (1901, 592)

Finalmente, di Napoli-Vita daba su parecer, introduciendo algunos matices importantes:

La conversación, en aquella primera noche del siglo, duró mucho tiempo, cada vez más animada y afectada por la *Quilmes* helada; pero he querido relatar sólo una parte de ella en esta prosa mía dirigida a una revista destinada especialmente a manos de los artistas italianos, para que muchos de ellos, antes de aventurarse a venir a América Latina [...] sepan realmente un poco qué ropa deben llevar y cómo armarse para la amarga contienda. / Pero ahora daré la vuelta la moneda para mostrar la otra cara, señalando que si es difícil hacer un cuadro aquí y venderlo, no es difícil –si se tiene el valor– pintar, decorar una iglesia entera, elevarse por encima de la masa de los desilusionados llenando de figuras *tiepolescas* toda la inmensa cúpula de una iglesia, el techo de un teatro, los salones de un gran palacio, haciendo honor al nombre y al Arte Italiano. / [...] no cabe duda de que aquí se hacen hoy grandes obras, inspiradas en un verdadero criterio de arte, ejecutadas con conciencia de artistas. / Muchos artistas pierden la fe y el coraje en su camino, pero los pocos que triunfen, en la época en que se estudiarán todas las manifestaciones de la actividad y el genio italianos en América Latina, tendrán un nombre imperecedero, y su país podrá considerarlos hijos meritorios, porque una vez más, en nombre de Italia, dieron batallas significativas. (1901, 592-3)

En estos fragmentos se ven las formas en las que los artistas italianos comprendían las tensiones entre su trabajo y su nuevo contexto, así como el quiebre en sus expectativas. Podrían resumirse dos acti-

tudes: la de Niccodemi, de desencanto, que modeliza a Buenos Aires como una ciudad fenicia, materialista –como se decía entonces–, refractaria a la propuesta estética de los jóvenes creadores italianos; y la de di Napoli-Vita que, en cambio, sin contradecir los supuestos antimaterialistas, entendía que había una posibilidad de diálogo y de transformación o, más precisamente, formación del público –aun en ámbitos inesperados como en la pintura decorativa religiosa–. Traigo un ejemplo más de la primera actitud. Cuando el poeta romano Cesare Pascarella estuvo en Buenos Aires en 1898 frecuentó mucho a los artistas italianos. Con algunos estaba unido por lazos de amistad previos, como con el pintor Gaetano Vannicola (Offida, Ascoli Piceno, 1859-Grottammare, Ascoli Piceno, 1923), a quien había conocido en el Instituto de Bellas Artes de Roma. Pascarella recuerda una conversación con él en la que le habría dicho:

nosotros somos aquí los explotados, bajo todas las formas. El italiano viene aquí: su firme deseo es hacer en uno o dos años algo de dinero y retornar a Italia [...] y termina por quedarse aquí... y por convertirse en un instrumento en las manos de los hijos del país, un instrumento del cual los hijos del país extraen todo. (Pascarella 1961, 272)

«Explotación», «extracción», con ese campo semántico comprendían los artistas italianos su trabajo y el de sus connacionales: «nosotros» *versus* «los hijos del país». Se completa así un arco que va desde la convergencia o confraternidad con Payró hasta la divergencia de Vannicola y Niccodemi. Estos ejemplos ilustran la necesidad de un relato en algún metalenguaje ordenador que responda a los intereses colectivos, fundamentalmente de aquellos sectores dirigentes de la colectividad, para dar cuenta de la situación del arte y los artistas italianos en Buenos Aires.

3 Historias de los italianos en la Argentina

De este modo se pueden comprender dos fuentes –cuya selección resulta algo discrecional pero no por eso inválida– en las que, a través de un lenguaje historiográfico o, mejor, proto-historiográfico se pretendió integrar a las artes en la comprensión de las contribuciones de los italianos a la vida en la Argentina. Se trata de dos libros. El primero, *Gli italiani nella Repubblica Argentina* (Camera di Commercio ed Arti 1898; 1906) es una compilación dirigida por Ausonio Franzoni y comisionada por la Camera di Commercio ed Arti de Buenos Aires para presentar en las exposiciones de Turín 1898, Milán 1906 y Turín 1911. La Camera, a pesar de haber sido originada en 1884 por voluntad expresa del gobierno italiano, era de carácter privado, li-

bre y autogestionado. Fernando Devoto (2006) destaca cuatro áreas en las que actuaba la Camera: por un lado, era generadora de información, es decir, que proveía de estudios de situación del mercado y realizaba exposiciones para dar a conocer los productos en uno y otro país. También otorgaba garantía a las transacciones, pues sus miembros estaban registrados. Además, en los casos en los que las partes aceptaran, podía mediar en conflictos. Por último, y lo que aquí más interesa, tenía una incumbencia cultural-identitaria.

El caso del libro que comentado es paradigmático de la primera y la última de las áreas de incumbencia. El volumen se fue ampliando y actualizando en cada oportunidad, hasta alcanzar más de mil doscientas páginas. Se dividía en dos. La «Parte generale» en la que importantes firmas –como Ausonio Franzoni, Juan Bautista Ambrosetti y Basilio Cittadini, entre otros– daban cuenta de diversos aspectos del trabajo de los italianos en la Argentina. La otra parte, «Esposizione grafica», presentaba las distintas empresas miembro de la Camera y también instituciones como sociedades, asociaciones, etc.

Según escribiera el propio di Napoli-Vita en la revista italiana *Natura ed Arte*, la Exposición de Turín de 1898 tuvo un gran impacto sobre el público italiano en la consideración de lo que ocurría en Sudamérica. Se dio en pleno choque de modelos de expansión italiana: el militar en el África y el «libre» en América, lo que generó un contraste que para muchos significaba el redescubrimiento y la redefinición de las posibilidades coloniales. Por esto di Napoli-Vita sostenía que «ahora [...] Italia comienza (tras la muestra colonial de la Exposición de Turín) a... ¡descubrir la América!» (1898b, 68).² La confirmación de que tal redescubrimiento ocurría está en el libro de Luigi Einaudi *Un principe mercante* (1900). Él había sido parte del jurado en la sección «Emigrazione e Colonie» de la exposición de 1898 –que consistía básicamente en los resultados de la creación de las distintas cámaras de comercio–, y entendía que ninguna de las otras secciones mostraba tan cabalmente el «vigor» del trabajo y el emprendimiento italianos; por ello realizó una pormenorizada descripción de la muestra en el primer capítulo de su libro. La preocupación central de Einaudi, y como él de muchos otros, era que toda aquella industria y riqueza, a pesar del gran sentimiento patriótico de las distintas delegaciones, no redundara en el crecimiento de Italia. Veía un problema culturalista en la base de un predicamento económico: «che la perdita della nazionalità porti con sé la perdita dei legami di affari e di commercio colla madre patria» (1900, 3). Entendido así, es significativo lo que dijo acerca de la primera

² Scardin (1899) coincidió con di Napoli-Vita en que la compilación de la Camera produjo un impacto inesperado en el público italiano.

versión del libro de la Camera un agudo crítico italiano de la época, Giuseppe Scardin, para quien

fue evidente la desilusión, al ver que en la prisa, ante la presión del tiempo, se habían sacrificado cosas sobre cuya utilidad e interés no había duda, y habían dado lugar a lagunas y desproporciones demasiado visibles y discordantes. Viendo que [...] mientras los «Pintores, escultores y artes afines» se amontonaban en media paginita, se dedicaban unas buenas cincuenta páginas a los «Ingenieros», y ¡dieciséis a los artistas de la escena! (Scardin 1899, 150)

La crítica no era superficial: faltaba la pata cultural-artística, que era uno de los pilares de la acción de la Camera y una de las estrategias de interacción cultural ítalo-argentina de grupos afines. Faltaba una memoria recogida, ordenada y difundida en alguna publicación destinada a perdurar; faltaba el 'relato fundacional'. Para la edición de 1906 se buscó apuntalar esto: la monografía sobre artistas de teatro italianos compuesta por Vincenzo di Napoli-Vita amplió las originales dieciséis páginas a cuarenta y seis y extendió el recorte temporal; también se agregó una monografía del helenista, latinista y crítico de arte Francesco Capello (Castelletto, Novara, 1859-Buenos Aires, 1945) titulada «Lettere, scienze ed arti».

El segundo libro a indagar es *Il lavoro degli Italiani nella Repubblica Argentina dal 1516 al 1910. Studi, leggende e ricerche* de Emilio Zuccarini, publicado en 1910 en conmemoración del Centenario de la Revolución de Mayo, comisionado por el diario *La Patria degli Italiani*. Este periódico de larga historia fue una institución central de la colectividad italiana y un actor fundamental en la definición de la *italianità* en Buenos Aires (Bertagna 2009; Sergi 2012). Por su parte, Zuccarini tenía un gran proyecto de estudio de la formación de la nacionalidad argentina. El contenido de este libro, centrado en la contribución de los italianos, representaba una parte que

excede el estrecho círculo de la Colonia Italiana y se convierte, junto a tantas otras cosas, en material de la evolución social argentina, a la que la sociología y la filosofía sirven de trama para constituir un todo orgánico, de modo que la obra realizada por las generaciones italianas en la República Argentina, se transforma en un elemento de riqueza material, intelectual y moral de la Nación Argentina. (Zuccarini 1910, s.p.)

El ensayo se extiende por unas cuatrocientas ochenta páginas y cada uno de sus capítulos aborda diferentes cuestiones. El primero busca integrar la historia de las relaciones entre Italia y América en una narración –con elementos históricos, filosóficos y mitoló-

gicos- de largo aliento que une las antiguas civilizaciones con las nuevas. El segundo discurre acerca de la acción de los italianos en el descubrimiento de América, que habría mantenido la «supremacía intelectual» de Italia entre las naciones en formación en Europa (1910, 24). Y continúa con capítulos destinados a: los promotores de la emigración; la demografía, la economía y la historia militar de la inmigración italiana en la Argentina; la colonización en las provincias de Santa Fe y Entre Ríos y la industria vitivinícola en Cuyo; la vida y obra de diversos exponentes individuales y grupales de la colectividad; y la historia del periodismo italiano en Buenos Aires. Luego el capítulo que más interesa aquí: «Gli italiani nelle scienze, nelle lettere e nelle arti» (1910, 423-56), donde en treinta y tres páginas aborda la actividad de científicos, intelectuales y artistas.

En el libro de Zuccarini se agregan nombres a los ya mencionados en otras fuentes. Las omisiones y lagunas siguen siendo grandes pero lo que importa es que el relato continuaba asentándose. Por último, en el capítulo final hipotetiza sobre los lineamientos generales de la integración de la italianidad en la formación de la nacionalidad argentina y polemiza, como en distintas partes del libro, con el nacionalismo vernáculo. Esta última cuestión responsiva es fundamental ya que

las ficciones fundacionales antes que “primeras” (*i.e.* originarias) serán responsivas (ni originarias ni primeras) y no necesariamente siempre (aunque sí tendencialmente) se postulan y se desarrollan como hegemonías alternativas. (Mancuso 2012, 2-3)

4 La música en el relato del influjo cultural italiano en Buenos Aires

Ambos libros resultan en intentos tempranos de historiar la actividad de los italianos en la Argentina, incluyendo la artística. Deficientes, parciales, discrecionales pero orientados, según la lectura propuesta aquí, a cimentar las bases de un relato sobre las artes italianas en Buenos Aires y su influencia en la conformación del espacio artístico local. Interesa, más que mostrar los detalles de esas primeras descripciones –que consistían principalmente en enumeraciones de nombres y una superficial descripción estética–, señalar el surgimiento de la necesidad de ese relato y de las tensiones internas en su definición. Para ello, enfocarse en lo que dicen estas fuentes sobre los músicos italianos en Buenos Aires resulta revelador. Entonces, me concentro en la monografía de Vincenzo di Napoli-Vita, «Teatro e artisti italiani» de 1906, que recorre la vida teatral italiana en Buenos Aires desde fines del siglo XVIII hasta los primeros años del XX. La tesis de di Napoli-Vita es que

El sentimiento de italianidad entre los emigrantes en América del Sur, en particular en la Argentina, durante más de medio siglo se ha mantenido ciertamente vivo especialmente por los artistas de teatro que llegaron desde la Tierra de las Artes a estas regiones. (1898a, 291; 1906, 358)

La narración avanza cronológicamente, describiendo temporadas teatrales, compañías, empresarios y repertorios. Refiere las vicisitudes que llevaron a la instalación de la ópera italiana en el centro de la actividad teatral porteña. También las usuales dificultades con las que se encontraban empresarios y compañías: desde la enfermedad de los cantantes y las rivalidades que eran explotadas comercialmente, hasta tumultos bélicos y crisis económicas que alejaban al público de los teatros. Además dedica algunos apartados a instrumentistas, artistas dramáticos, bailarines, comediantes y artistas de circo.³

Pongo en diálogo el trabajo de di Napoli-Vita con el capítulo «Gli italiani nelle scienze, nelle lettere e nelle arti» del libro de Zuccarini (1910), donde recorre la actividad de científicos, médicos, abogados, ensayistas, docentes, librereros, deportistas, pintores, escultores y músicos. Es decir, buscaba dar cuenta de diversas actividades culturales de la colectividad. Presumiblemente, las omisiones son muchas pero sin dudas existió una voluntad de totalidad; si bien no en la enumeración de nombres, sí en cuanto a los rubros. Es importante señalar además que uno de los párrafos, titulado «Nazionalismo scolastico», responde directamente a *La restauración nacionalista* de Ricardo Rojas.

El apartado dedicado a los músicos se puede dividir en tres. La primera parte se refiere a la ópera italiana, si bien, por motivos que comento luego, decide repararla rápidamente y remitir al trabajo de di Napoli-Vita al respecto. Señala las primeras resistencias que encontró el género en la década de 1820 y destaca algunos nombres pioneros. Luego menciona a los empresarios teatrales que gestionaron la actividad lírica desde mediados del siglo XIX hasta el momento de la escritura del ensayo.⁴ La narración de Zuccarini avanza de forma sistemática y es pobre en datos. Luego, en una posible segunda parte dedicada a los músicos del pasado o ya fallecidos, menciona al profesor de flauta Ilario Mondini, al profesor de canto Antonio Scappatura y destaca especialmente la figura del violinista Pietro Melani. Finalmente, para hablar de los músicos en actividad los divide en

³ El ensayo constituye un temprano intento de historiar el teatro musical y la música en Buenos Aires, contemporáneo a la *Historia de la ópera en Buenos Aires* de Mariano Bosch (1905) y a los ensayos de Alberto Williams (1896a; 1896b; 1897; 1910) para la revista *La Biblioteca* y el diario *La Nación* (cf. Weber 2013).

⁴ A saber: Angelo Ferrari, Cesare Ciacchi (cf. Paoletti 2020), Luigi y Antonio Ghiglione -Teatro San Martín- y Beppe Paradossi -Teatro de la Ópera-.

dos: los «artistas» y los «maestros», es decir, los concertistas y los profesores. Resulta una clasificación poco consistente que ni siquiera puede mantenerse en el mismo texto.⁵

Elementos en común

Me centro en algunas cuestiones en común del relato del influjo de la cultura italiana en la cultura musical porteña en ambos textos.

1. Renovación estética

a. Oposiciones (viejo/nuevo; español/italiano)

En primer lugar, puede leerse la comprensión según la cual luego de la Revolución de 1810 el teatro era un ámbito más a renovar. La música italiana habría sido la que proveyó los modelos estéticos necesarios para dicha renovación. Se estableció entonces una oposición entre lo viejo y lo nuevo: los géneros españoles –zarzuelas, sainetes– y la ópera italiana (cf. Cetrangolo 2015; Guillamón 2018). Zuccarini decía que «también nuestro teatro ha tenido que librar una amarga lucha para hacer obra civil en este país» (1910, 449). Hasta entonces, para di Napoli-Vita sólo la corte en Rio de Janeiro, por afinidad con la cultura napolitana, era receptiva de la ópera italiana. Luego de la Revolución penetró en Buenos Aires, traída justamente por agentes ligados a la entonces capital brasileña. Narrativamente, la ópera italiana surgió victoriosa de la lucha de modelos estéticos. Di Napoli-Vita destacaba que a comienzos de la década de 1820 había una «falange artística italiana»:

[...] el bajo Zappucci y la contralto Nadini [...] con Rabaglio [*sic*], Dacosta, Picazzarri [*sic*] y las ya numerosas filas de sus alumnos fueron fomentando el deseo de la ópera... no sin tener entre ellos algunas escisiones, las lamentaciones continuas, de las que se beneficiaban los artistas de la zarzuela española para mantenerse a flote con sus guitarras. (1906, 360)

⁵ Entre los primeros menciona al pianista Clementino Del Ponte, al violinista Ferruccio Cattelani y al arpista Felice Lezano. En la segunda categoría, destaca al pianista Genaro D'Andrea, presentado como el continuador de la escuela napolitana, heredero de Beniamino Cesi; al violinista Ercole Galvani y el pianista Gaetano Troiani, ambos directores del Instituto Musical Santa Cecilia. Se detiene especialmente en Arturo Faleni, propietario del conservatorio Verdi, ya que se formó completamente en Buenos Aires –Di Napoli-Vita también lo destaca–, al igual que Cesare Stiattesi, discípulo de Troiani y Galvani.

Y Zuccarini decía:

el teatro lírico italiano, a pesar de que los españoles se enfadaron y utilizaron todos los medios para que fuera prohibido en la sociedad argentina, se impuso en este pueblo como se había impuesto en toda Europa, y en Francia y España en particular. (1910, 449)

Participaban de cierto sesgo antiespañol,

los españoles no podían ver sus zarzuelas y sainetes despreciados y prohibidos [...]; porque ya en 1815, por iniciativa del periódico *El Independiente*, se hizo la guerra al teatro español, al que ese órgano calificó de *escuela de servilismo, esclavitud y cobardía*. (Zuccarini 1910, 449; cursivas en el original)

Por desconocimiento o por interés no se mencionaba la acción de importantes músicos italianos que tuvieron destacada relevancia durante la colonia –como Domenico Zipoli o Bartolomé Massa–.

b. Formación de un auditorio

Lo que emerge de esa oposición en la práctica es la formación de un auditorio: la educación de la sensibilidad del público según las convenciones del género, su repertorio, normas de comportamiento, etc. (cf. Wolkowicz 2012; Guillamón 2018). Por ello, decía Zuccarini que

[q]uien tenga tiempo y paciencia podría escribir una verdadera historia del arte italiano en el Plata, que sería muy instructiva y al mismo tiempo proporcionaría un valioso material para determinar la formación del gusto artístico de este joven pueblo. (1910, 448-9)

2. Pionerismo: acción en el desierto

Otra característica que cobra el relato es que los músicos italianos habrían dado forma a un espacio desierto. Por eso di Napoli-Vita destacaba de la acción de cada uno de los «pioneros» –Picasarri,⁶ Pestalardo, Massone/Massoni, Rebaglio, etc.– su tarea como formadores de músicos aquí (cf. Barbaci 1949). Obra que aún en los tiempos de conflictos civiles continuaría aumentando:

⁶ A Juan Antonio Picasarri (Villa de Segura, Guipúzcoa, España, 1769-Buenos Aires, 1843), di Napoli-Vita lo menciona como Giovanni A. Picazzarri, «que algunas crónicas llaman italiano, otras hijo de italiano, pero ciertamente de sangre nuestra» (1906, 359).

En el segundo cuarto del siglo XIX [...] los acontecimientos históricos, si no siempre permitieron a nuestro teatro afirmarse de manera decisiva, no impidieron que el buen gusto por el arte, siempre en aumento de maestros, profesores de orquesta y artistas que se establecieron en el país, se refinara y generalizara. (1906, 362)

Así se comprende también que en ambos textos se destaque a Arturo Faleni y Cesare Stiattesi como punto culminante, por cuanto habían sido íntegramente formados en Buenos Aires. De esa forma, se completaba un derrotero desde un campo vacío a uno capaz de formar completamente a sus músicos, propiamente un relato de fundación.

3. Teleología

Además, este relato tiene una direccionalidad progresiva. El presente de enunciación respondía a un estado de cosas que fue posible gracias a la acción formadora y organizadora de los italianos y sus instituciones, o de las instituciones de las que participaban -desde los conservatorios hasta los teatros-. Era un presente de esplendor. Di Napoli-Vita culmina su texto con la imagen de algo que seguiría completándose con las actuaciones de los artistas italianos que ocupaban un lugar central en la programación de los teatros porteños y del mundo. Además, la ópera italiana se 'nacionalizaba' aquí desde fines del siglo XIX en la obra de Héctor Panizza, Ferruccio Cattelani, Constantino Gaito, Gaetano Troiani y Elmerico A. Fracassi (1906, 399). Zuccarini, con pretensiones más amplias, señaló que la Colonia Italiana se integraba cada vez más imponiendo, en las distintas facetas de su actividad, los lineamientos culturales de la nueva nacionalidad argentina en formación -no sin conflictos-.

Diferencia de intereses

La diferencia fundamental entre la versión de Zuccarini y di Napoli-Vita tiene relación con esta última cuestión. No es una distancia ideológica o de comprensión de la obra de los italianos aquí sino de acentuación, de hincapié, que deja ver ciertos intereses. Zuccarini pretendía estudiar «cuanto responde a la formación individual y colectiva de la Colonia Italiana tal como surgió de toda la masa anónima y desorganizada de nuestras corrientes inmigratorias» (1910, s.p.). Esto dejaba afuera

todo lo que se refiere a los artistas de teatro, que si han contribuido y contribuyen a aumentar la influencia de los italianos en la Re-

pública Argentina, han sido impuestos a esta sociedad por el gusto europeo y no por la inmigración italiana. (1910, s.p.)⁷

En las pretensiones de cada uno de los libros comentados se marca la diferencia. La Camera estaba interesada principalmente en una mirada hacia afuera, en la posibilidad de abrir mercados y establecer oportunidades comerciales, en destacar aquello que en la Argentina era común con la península y con otros lugares donde hubiera italianos. En cambio, el libro comisionado por el diario *La Patria degli Italiani* miraba hacia adentro, sobre todo buscando interpretar la efeméride en cuestión –el centenario de la Revolución de Mayo–, e intentaba comprender el aporte de los italianos en la conformación de la Argentina y en darle un lugar de preeminencia y modelador.

Entonces no se trata de que hubiera una valoración distinta sobre el espectáculo lírico y sus efectos en la cultura, para ambos autores positivos, sino del tipo de sujeto que consideraban como agente del influjo italiano en la Argentina. Di Napoli-Vita pertenecía a la industria teatral transnacional como autor, director y crítico de mucho prestigio en Buenos Aires. En su horizonte, el espectáculo lírico y sus operadores eran fundamentales en la expansión de la *italianità*. Para Zuccarini también, pero estaba más interesado en la consideración de la Colonia Italiana en Argentina como sustento de una *italianità* particular y destinada a una síntesis creadora de una cultura original argentina a la que esa *italianità* daría ciertos rasgos fundamentales para finalmente subsumirse. Es una sutil diferencia, tal vez no tan evidente pero que sí aparece cuando se contrasta en particular la cuestión de la música y los músicos, y sirve para mostrar que la construcción de un relato no es unívoca y responde a intereses complejos.

La distinción se vincula al rol que asumiría lo que se llamaba la Colonia Italiana. La discusión de fondo, implícita, era si la mentada «acción civilizadora» –lo que hoy en la literatura historiográfica se llama modernización– la cumplía la Colonia Italiana al Plata que tomaba forma según el liderazgo de ciertas instituciones –Circolo Italiano, bancos, periódicos y ciertas sociedades–, o bien la acción de agentes peninsulares que respondían a intereses más dispersos y ajenos a la comunidad diaspórica –como agentes comerciales, empresarios de teatro, etcétera–.

⁷ También quedaban afuera las congregaciones religiosas, el movimiento obrero y las sociedades que dependieran de intereses peninsulares.

5 Conclusiones

En ambos textos se evidencia cierta comprensión acerca de la importancia de lo cultural-artístico en un relato integral del influjo de Italia en la Argentina. La interacción se producía a nivel demográfico, económico, comercial, militar, científico y también en lo artístico y cultural, destinado a producir efectos de largo alcance. Como sostenía Giuseppe Parisi:

creemos que es superfluo agregar que desde los orígenes del arte en la Argentina, todos los maestros de música, canto, piano, concertistas, compositores, etc. han sido italianos, y que el país les debe en gran medida su educación artística y sus gustos musicales. Y el arte italiano reina todavía soberano. (1907, 111)

Hoy en día el rol que jugó la colectividad italiana en el desarrollo de un campo artístico autónomo es conocido: fundación de instituciones, establecimiento de una infraestructura, mecenazgo, etc. Menos conocida, tal vez olvidada o resonando al interior de otras descripciones, es la construcción de un relato ordenador de aquel influjo. No interesaron para este trabajo los hechos sino su relato –y las tensiones internas que acarrearba-. No es que no importen los hechos sino que se procura entender cómo los interesados los ordenaron según sus necesidades para auto-describir y comprender lo que hacían. Me pregunto con Mancuso, «¿por qué acepto (creo) un texto, una versión de la historia y no otra? ¿Por “verdadera”? ¿Por conveniente? ¿Por probable? ¿Por repetida?» (2012, 2). Los relatos fundacionales como el que se intentó reconstruir se «auto-proclaman» como fundacionales pero son siempre responsivos –aunque en ocasiones se oculte-. Y todos los relatos fundacionales, desde esta perspectiva, son ficciones, no porque no sean contrastables con hechos externos al texto –al menos con algunos- sino porque, en tanto relato, son artificios, recurren a procedimientos estilísticos, retóricos, etc. Desde el punto de vista pragmático, según esta lectura, tienen un efecto destacable: el (auto)ordenamiento de la cultura y, de allí, la redundancia, la iteración, la repetición en distintos textos de una narrativa común.

Bibliografía

- Barbaci, R. (1949). «Documentación para la historia de la música argentina». *Revista Estudios Musicales*, 12(1/2), 11-63.
- Bertagna, F. (2009). *La stampa italiana in Argentina*. Roma: Donzelli.
- Bertoni, L.A. (2001). *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bosch, M.G. (1905). *Historia de la ópera en Buenos Aires: Las primeras compañías i los primeros cantantes*. Buenos Aires: El Comercio.
- Camera di Commercio ed Arti (1898). *Gli italiani nella Repubblica Argentina*. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco.
- Camera di Commercio ed Arti (1906). *Gli italiani nella Repubblica Argentina*. Buenos Aires: Compañía General de Fósforos.
- Cetrangolo, A.E. (2015). *Ópera, barcos y banderas: El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Devoto, F. (2006). *Historia de los italianos en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos.
- Einandi, L. (1900). *Un principe mercante: studio sull'espansione coloniale*. Torino: Fratelli Bocca.
- Franzoni, A. (1898). «Gli Italiani nell'Argentina. Sguardo generale. Parte prima. Origini e sviluppo materiale della Collettività». Camera di Commercio ed Arti 1898, 1-19.
- Guillamón, G. (2018). *Música, política y gusto. Una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1838*. Rosario: Prohistoria.
- Mancuso, H.R. (2012). «Ficciones fundacionales y enunciación de lo 'real'». *Ad-Versus. Revista de semiótica*, 9(22), 1-12. <http://adversus.org/indice/nro-22/presentacion/IX2201.pdf>.
- Napoli-Vita, V. di (1898a). «Il teatro e gli artisti italiani nell'Argentina». Camera di Commercio ed Arti 1898, 292-306.
- Napoli-Vita, V. di (1898b). «Tra la guerra... e la pace». *Natura ed Arte*, 8(1), 68-71.
- Napoli-Vita, V. di (1901). «L'arte italiana nell'Argentina. Nazareno Orlandi, i suoi lavori e la Cupola della Chiesa di San Telmo». *Natura ed Arte*, 10(8), 591-5.
- Napoli-Vita, V. di (1906). «Teatri e artisti italiani (1813-1900)». Camera di Commercio ed Arti 1907, 357-400.
- Paiva, V. (2020). «Alberto Williams y la edificación de un relato originario de la música argentina. Estrategias y recursos discursivos». *Música e investigación*, 28, 49-80.
- Paoletti, M. (2020). «La red de empresarios europeos en Buenos Aires (1880-1925). Algunas consideraciones preliminares». *Revista Argentina de Musicología*, 21(1), 51-76.
- Parisi, G. (1907). *Storia degli Italiani nell'Argentina*. Roma: Enrico Voghera.
- Pascarella, C. (1961). *Taccuini*. A cura dell'Accademia dei Lincei. Verona: Mondadori.
- Payró, R.J. (1895). *Los italianos en la Argentina. Artículos de "La Nación" con motivo de las Fiestas del XX Settembre 1895*. Buenos Aires: La Nación.
- Sergi, P. (2012). *Patria di carta. Storia di un quotidiano coloniale e del giornalismo italiano in Argentina*. Cosenza: Luigi Pellegrini.
- Scardin, F. (1899). *Vita italiana nell'Argentina. Impressioni e note*. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco.
- Weber, J.I. (2013). «Nacionalismo versus italianismo: matrices discursivas en pugna en textos sobre el pasado musical en Buenos Aires en el cambio de siglo (1896-1910)». Sammartino, F.; Pedrotti, C.; Escalante, F. (eds), *¿Ser o*

- no ser? ¿Es o se hace? La música latinoamericana y los paradigmas disciplinares*. Córdoba: AAM, 119-33.
- Weber, J.I.; Mancuso, H.R. (2017). «Propuesta culturoológica para el estudio de la inmigración italiana en Buenos Aires (1880-1910)». *AdVersus. Revista de semiótica*, 14(33), 1-56. <http://adversus.org/indice/nro-33/articulos/XIV-33-01%20.pdf>.
- Williams, A. (1896a). «Estética musical y conciertos sinfónicos (I y II)». *La Biblioteca*, 1 (tomo 2), 111-18.
- Williams, A. (1896b). «Estética musical y conciertos sinfónicos (III)». *La Biblioteca*, 1 (tomo 2), 456-65.
- Williams, A. (1897). «Estética musical y conciertos sinfónicos (III cont.)». *La Biblioteca*, 2 (tomo 3), 261-70.
- Williams, A. (1910). «La música argentina». *La Nación. Número especial Centenario 1810*, 184-6.
- Wolkowicz, V. (2012). «La recepción de la ópera italiana en Buenos Aires a fines del período rosista: una polémica entre el *Diario de la tarde* y el *Diario de avisos* (1848-1851)». Luz Mansilla, S. (dir.), *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 21-60.
- Zuccarini, E. (1910). *Il lavoro degli Italiani nella Repubblica Argentina del 1516 al 1910. Dono del giornale "La Patria degli Italiani"*. Buenos Aires: Compañía General de Fósforos.

Cuarta parte.
Estrategias visuales
en itinerarios transatlánticos

«Explicar lo desconocido». De Luis Buñuel a Max Aub: películas, novelas y (auto)biografías

Enric Bou

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Taking as a starting point some recent publications about Max Aub and Luis Buñuel, I will discuss some keys to the puzzle that justifies their relationship and various movements in exile, its multiple motives and consequences. To shed some light I will refer to the best known example of truth manipulation, Aub's novel *Jusep Torres Campalans*, which is presented as the (fictional) biography of an avant-garde painter born from Aub's imagination. He subtitled the book on Buñuel as a novel, because he wanted to be as close as possible to the truth, since what is invented about a character or the facts surrounding his life are much better to know about him than real documents. Aub's opinion about the reliability of history is important, the confusion with fiction, and it is something very characteristic of his so-called apocryphal novels.

Keywords Exile. Luis Buñuel. Max Aub. Fiction. History.

Índice 1 Montaje de diálogos. – 2 Exilio. – 3 Luis Buñuel y Max Aub en conversación. – 4 En conclusión.

Siempre se es de donde se ha aprendido a vivir.
Pero se acaba siendo extranjero en todas partes.
(Max Aub)

México es muy español, lo es y no lo es, eso lo hace
más interesante.
(Luis Buñuel, *Prohibido asomarse al interior*)

Fuera de su inteligencia y cultura, Max Aub poseía
un don muy raro: la bondad.
(Gutierrez Tibón)

1 Montaje de diálogos

En una reciente reseña sobre la última biografía del escritor alemán W.G. Sebald (Carole Angier, *Speak, Silence: In Search of W.G. Sebald*), Jonathan Derbyshire ha escrito que la obra de Sebald tiene todas las características de un *puzzle* que espera ser resuelto por un biógrafo. Su habilidad para incorporar fragmentos de *media* diversos –fotografías, recortes, fragmentos de historia, y de memorias– es una invitación al instinto detectivesco del lector. Carole Angier opina que en el caso de Sebald la clave está en el holocausto, «the catastrophe for which he would spend the rest of his life trying to atone» (Angier 2021, 249). En el caso de Luis Buñuel y Max Aub, los dos personajes que centran hoy mi atención, se podría decir algo semejante: la clave del *puzzle* que justifica sus diversos movimientos es la guerra de España y sus múltiples motivos y consecuencias. Ambos, además, sembraron de infinitud de elementos las respectivas obras y vidas, no siempre aclarando sino más bien oscureciendo, añadiéndole morbo al *puzzle*. Este sería un tema inmenso y por razones obvias lo voy a acotar. Me voy a concentrar en algunas novedades recientes. La más importante, el volumen doble con un millar largo de páginas que recoge las conversaciones entre Max Aub y Buñuel que fue editado en 2019 por Jordi Xifra.

He procedido en modo semejante a como proyectó Max Aub su libro: «Mi libro va a ser un montaje». Así, he procedido cinematográficamente, trabajando en la sala de montaje, editando un documental. He montado un metraje de diálogos que sirven para retratar a estas dos figuras: Max Aub Moherenwitz y Luis Buñuel Portolés (Xifra 2019, 1: 9-10).

Luis Buñuel nació el 22 de febrero de 1900 en la Calanda de los tambores de la noche del viernes santo que evocó Carlos Saura, se convirtió en mexicano, después de pasar por París, Nueva York y Hollywood. No se puede entender a Buñuel sin su estancia en territorio mexicano. Allí se produjeron 21 de sus 32 películas. En México, Buñuel tuvo la oportunidad de realizar sus filmes más premiados: desde el premio al mejor director en Cannes en 1951 por *Los olivi-*

dados, hasta la producción, en Francia, de *El discreto encanto de la burguesía*, que ganó el Óscar a la mejor película extranjera en 1973. Quiere la leyenda que Buñuel llegó a México por casualidad, simplemente de paso con un amigo y sin intención de trabajar en el país que pronto se convertiría en su hogar adoptivo. Sin embargo, México le dio a Buñuel su primera gran oportunidad de trabajar como director después de varios años improductivos pasados en los Estados Unidos, donde fue despedido de un buen empleo en el recién creado Departamento de Cine del Museo de Arte Moderno y luego no pudo encontrar más que empleo en la sección de doblaje de la Warner. El culpable fue Salvador Dalí. Contó a Max Aub:

Lo malo es que somos sentimentales.

¿No volviste a ver nunca a Dalí?

En Nueva York, en 1942. La primera vez que fue. Organizó una conferencia de prensa. No era nadie; fueron pocos: «Vengan mañana a un baile de máscaras»... Y se presentó con Gala, vestido de niño de Lindbergh asesinado, con la cara cubierta de sangre. Hubo un escándalo, pero no de los que le gustan a él. Nueva conferencia de prensa. ¡Que cómo podían pensar que se refería a un héroe epónimo que era la representación de su padre! ¡La paranoia!

¿Le viste?

Sí, para romperle la cara. No por Lindbergh, sino por haber conseguido que me echaran del Museo. Pero soy un sentimental para mis amigos, y no pude evitar el verme tomando una copa de champán con él en el bar del Regis. No obstante, le dije claramente que no se me volviera a acercar. (Xifra 2019, 1: 353-4)

Integrado en México, ya en 1949 Buñuel renunció a su ciudadanía española para nacionalizarse mexicano. Lo hizo el 20 de octubre. Buñuel, que primero emigró a los Estados Unidos -donde le negaron la residencia por sus ideas anticlericales- recaló en México en contra, incluso, de sus propios deseos. «Me sentía tan poco atraído por la América Latina que siempre decía a mis amigos: ‘Si desaparezco, buscadme en cualquier parte, menos allí’», escribió en *Mi último suspiro*, su autobiografía publicada en 1982, un año antes de su muerte. Después se sincera: «Sin embargo, vivo en México desde hace 36 años. Me he hecho mexicano y pienso vivir siempre aquí» (Buñuel 1982, 231). Allí murió el 29 de julio de 1983.

Max Aub Moherenwitz nació el 3 de junio de 1903 en la calle Cité Trévise de París. Su madre era francesa, hija de comerciantes bien situados, y su padre era alemán, hijo de una familia burguesa. Trabajaba como mayorista de bisutería. Al empezar la Gran Guerra, con apenas once años, la familia Aub-Mohrenwitz emigró a España. Fijaron su residencia en Valencia. Allí Max estudió el bachillerato en el instituto Luis Vives. De ahí su famosa frase: «uno es de donde ha

estudiado el bachillerato». En 1920, comenzó a trabajar con su padre como viajante de comercio, lo que le llevó a conocer toda la península. En 1923 se nacionalizó español. Durante la guerra de España (y antes) colaboró con la República y durante la guerra trabajó con André Malraux en la película *Sierra de Teruel* basada en la novela *L'Espoir*. A partir de 1924 empieza a relacionarse con los escritores de su generación, en las tertulias literarias. En 1936 dirigió el grupo de teatro universitario El Búho y unos meses antes de declararse la Guerra Civil llegó a presentar a Manuel Azaña un «Proyecto de estructura para un Teatro Nacional». Se exilió en París donde fue acusado anónimamente de ser comunista. Detenido y encarcelado, pasó por diferentes campos de concentración hasta el definitivo de Djelfa en el norte de África. Ayudado por el escritor John Dos Passos, y tras una complicada huida, consiguió llegar a México en octubre de 1942 con su esposa Perpetua Barjau y sus tres hijas. En 1955 se nacionalizó mexicano. En México trabajó como periodista -escribiendo en los diarios *Nacional* y *Excelsior*-, además de autor, coautor, director, traductor de guiones cinematográficos y profesor de la Academia Nacional de Cinematografía.

Regresó a España una sola vez, en el verano de 1969, con la excusa de entrevistar a amigos de Luis Buñuel para el libro que estaba preparando. Allí recuperó parte de su biblioteca personal que estaba depositada en la Universidad de Valencia. Murió en México D.F. el 22 de julio de 1972 cuando estaba a punto de empezar una partida de cartas. Luis Buñuel comentó que admiraba esa muerte: Me digo a veces que una muerte repentina es admirable, como la de mi amigo Max Aub, que murió de pronto mientras jugaba a cartas» (Buñuel 1982, 302).

Ambos eran muy buenos amigos. El crítico cinematográfico Román Gubern contó en una ocasión la opinión de Max Aub a propósito del sentido de la realidad:

Hace bastantes años, cuando Max Aub estaba preparando su biografía de Buñuel -que nunca llegó a publicarse íntegra, y se convirtió finalmente en un libro de entrevistas-, me dijo: «Luis ha hecho siempre la misma película, pero cada vez la ha contado de un modo distinto». Es una idea bastante exacta porque el tema central de Buñuel -que Octavio Paz señala como uno de los motivos principales del surrealismo- es el abismo que separa el deseo de la ingrata realidad, entre lo que quiero y lo que es (Luis Cernuda lo plasmaría en el título de *La realidad y el deseo*). Y, efectivamente, la frustración del deseo es una de las claves centrales de la obra de Buñuel. (Gubern, Talens 2009, 50)

2 Exilio

La experiencia del exilio ha marcado de forma trágica la historia del siglo XX. Los regímenes totalitarios –comunistas y fascistas– provocaron la primera gran oleada migratoria en la Europa de entreguerras en dirección este-oeste. Rusos en París, Berlín y Londres. Alemanes por todas partes. Españoles en Francia, Rusia, o en la América de habla hispana. La España peregrina. Muchos terminaron sus días en alguna de las Américas. Más de 200 000 personas que nutrieron la savia de otros países –en especial, como recordaba a menudo Carlos Fuentes, México– con la presencia de Josep Carner, Pere Calders, Tísner, José Bergamín, Max Aub, Luis Buñuel. Otros regresaron lentamente: para instalarse en, o tan solo visitar, un país desfigurado.

Uno de los mejores poemas de Pere Quart, «Corrandes de l'exili» de *Saló de tardor* (1947) fija en unos pocos versos la experiencia, brutal, del exilio. En efecto, estos versos, que se pueden leer en un sentido estrictamente biográfico, tienen, sin embargo, una fuerza especial, ya que anuncian muchos de los elementos característicos de la experiencia del exilio. Se asocian con privación y ausencia, y destacan el profundo abandono que genera esta vivencia. Hay, sin embargo, dos estrofas importantes que destacan entre las demás:

A Catalunya deixí
el dia de ma partida
mitja vida condormida:
l'altra meitat vingué amb mi
per no deixar-me sens vida.

Aquí el poeta medita sobre el resquebrajamiento que representa en una vida la maniobra de partida, y expresa de manera punzante la división que se produce entre un antes y un después, entre un espacio del presente, marcado por la incertidumbre y el dolor, y un espacio del pasado, marcado por el recuerdo. En la estrofa siguiente especifica las condiciones de una vida cotejada con el pasado, evocando el recuerdo del país –del modo de vida– abandonado a su pesar:

Avui en terres de França
i demà més lluny potser,
no em moriré d'enyorança
ans d'enyorança viuré.

Pere Quart supo expresar así, de manera excepcional, algunos de los componentes esenciales de la experiencia del exilio: el corte con un pasado, el abandono de unas formas de vida, la dependencia respecto de estas. Vivir en México fue una experiencia especial. Pedro Salinas lo resumía así:

Y empieza México a operar sobre mí esa influencia espiritual deliciosa de recordar lo visto y no visto, de volver a ver lo que nunca vi, y sin embargo me parece haber visto. [...] Yo me paseo por México como por un jardín o museo, mitad del pasado, mitad del presente, donde cojo aquí una cosa y allí otra, que no encuentro en otras partes. Pasado en el presente, o presente en lo pasado, esa es mi impresión mexicana. (Salinas 1996, 135)

Max Aub, en *La gallina ciega*, un impresionante diario escrito durante el viaje de retorno a su país en 1969, después de treinta años de no pisarlo, escribía:

¿Qué tienen los espejos españoles que no tengan los demás? Ignoro los secretos del azogue. Pero existen. Me veo más viejo; cosa que a nadie debe asombrar, pero no son sólo treinta años. Hace más tiempo: el tiempo multiplicado por la ausencia. (Aub 1995, 542)

Esa original fórmula matemática le servía para expresar el cruce entre un efecto temporal y otro espacial que se vive en cualquier situación de exilio.

3 Luis Buñuel y Max Aub en conversación

Max Aub no era cineasta pero trabajó mucho en el mundo del cine. Intervino decisivamente en *Sierra de Teruel* (André Malraux, 1939). Tuvo actividades marginales en el seno de la cinematografía mexicana y su libro inacabado era un intento de reconstruir el complejo mundo del exilio republicano a través de la figura del cineasta Buñuel. En el caso de Max Aub, el censo de sus actividades como guionista o similares incluye veintidós títulos, un balance nada despreciable; a los que habría que añadir dos adaptaciones de obras suyas por otros guionistas.

El trabajo cinematográfico de Max Aub tuvo un efecto en el libro proyectado sobre Luis Buñuel. Epicteto Díaz Navarro analiza cómo se organizó *Campo francés*:

El montaje de escenas hace que tengamos que recurrir a nuestra experiencia como espectadores de cine para completar el texto. [...] La narración queda reducida a una extensión mínima: en algún relato oral y en las acotaciones se encuentran menciones a acciones, pero otras son descriptivas. El punto de vista que se mantiene es objetivo, nunca tenemos acceso a la conciencia de los personajes, no conocemos sus pensamientos ni sus sensaciones, excepto por algunos indicios que suponen sus acciones o gestos. (Díaz Navarro 2006, 261-2)

Esto lo hizo también como biógrafo/novelistas de Luis Buñuel. Acumuló horas y horas de entrevistas con el cineasta. Recortes de prensa. Imágenes. Los documentos llegaron a 5000 páginas entre folios, cuartillas, manuscritos y «mecanoscritos» que se conservan hoy en la Fundación Max Aub. Pero el polifacético autor jamás entregó el trabajo. El material fue publicado en 1986 por aquella editorial dentro de la obra *Conversaciones con Luis Buñuel* y recientemente en *Luis Buñuel, novela* (Torrús).

Hasta la fecha se han hecho varias ediciones de las *Conversaciones* entre Aub y Buñuel:

- Federico Álvarez: *Max Aub: Conversaciones con Buñuel* (Madrid: Aguilar, 1985). Era la edición más importante hasta la publicación del libro de 2019. No incluye todas las conversaciones con familiares, amigos y colaboradores del cineasta, y contiene errores, como atribuir conversaciones a personas equivocadas.
- Una tesis de Elisabeth Antequera es fundamental para identificar los errores y vacíos del libro de Álvarez: *Buñuel: novela, de Max Aub. Un testimonio generacional y un reto literario. Los materiales preparatorios para la obra* (Universitat de Valencia, 2014). Incorpora la práctica totalidad de las transcripciones de las conversaciones que quedaron grabadas y que se encuentran en los archivos de la Fundación Max Aub.
- La edición inglesa de Julie Jones: *Conversations with Buñuel: Interviews with the Filmmaker, Family Members, Friends and Collaborators* (Jefferson (NC): McFarland, 2017). Es una versión abreviada de la edición de Álvarez, pero con un buen aparato de notas.
- La edición de Carmen Peire del libro de Max Aub *Buñuel, Novela* (Granada: Cuadernos del Vigía, 2013). La estructura del libro de Jordi Xifra se inspira en esta edición.

Este último libro incorpora los materiales sonoros de las conversaciones entre Buñuel y Aub que constituyen únicamente una pequeña parte de las mismas. Algunas de las grabaciones fueron editadas y mecanografiadas por Aub. En una conversación consigo mismo, el autor responde acerca del libro sobre Buñuel:

Ya veremos. En eso también me parezco a Buñuel Tengo una idea, ya veremos lo que sigue. Empiezo una escena, la acabo; luego, ya veremos. Por de pronto reproducir las conversaciones sin modificarlas, haciendo solo supresiones de repeticiones, divagaciones y de cosas que no se pueden decir. No hay por qué molestar a la gente si no vale la pena. (Xifra 2019, 2: 1012)

En una carta de Max Aub a Luis Buñuel del 18 de julio de 1968 explica el proyecto de libro, que comprobamos había surgido de un encargo editorial:

Querido Luis:

Para que te escriba al cabo de 60 años es necesario que crea que es importante. Anteanoche estuve cenando en casa de Antonio Ruano, de la casa Aguilar y me propuso hacer un gran libro sobre ti. Al principio me quedé extrañado, pero luego, hablando, vi que no era tan absurdo.

Evidentemente, el único que podría haber hecho un «gran» libro acerca de ti, fue Sadoul. ¿Quién si no? Y se me empezó a representar no exactamente lo que quiere Aguilar que es un libro con centenares de fotos y análisis de tus películas, sino una especie de Jusep Torres Campalans en serio englobando toda nuestra generación y nuestro tiempo. La noche siguiente vi el libro perfectamente armado, con tu niñez y juventud, la Residencia, Dalí y Federico, hasta tu ida a París, como primera parte. El surrealismo englobando las dos películas, como segunda. Tu transformación Las Hurdes, la República, como tercera. La guerra, el exilio, México.

Ahora bien, como es natural yo no puedo hacer este libro más que contigo. Es decir, hablando contigo, contando las cosas que sé -y no puedo contar sin tu consentimiento. (Xifra 2019, 1: 17)

Gran Casino fue la primera película de la carrera de Luis Buñuel en el cine mexicano. En ella hubo de cubrir los requisitos impuestos por la Sección de Directores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC). El reparto de *Gran Casino* contaba con Jorge Negrete y Libertad Lamarque, integrantes del *Star-System* de los cines mexicano y argentino. Con la siguiente película, *El gran calavera*, llegó un gran éxito comercial. De ello resultaría la producción de *Los olvidados* (1950), cinta en la que colaboraron, con Buñuel, Alcoriza, Aub, Larrea, Halffter y Pitaluga. Aub le dice que hacer *Los olvidados* fue «una manera de volver a nacer, de volver a ti mismo» (Xifra 2019, 1: 408):

Él [Larrea] estaba dispuesto a lo que fuera con tal de ganar dinero, y una de nuestras ideas resultó ser la semilla de *Los olvidados*. Se nos ocurrió hacer un melodrama de lo peor, acerca de un papeletero: ¡*Mi huerfanito, jefe!* Nos divertíamos acumulando elementos, uno peor que el otro, una serie de plagios, tomando de aquí y de allá, como si fuese una película de Peter Lorre. Se la conté a Dangigers. No le gustó nada y me dijo: «No, esto... Vamos a hacer una cosa buena, de niños, nada de... Pero libertad, la que usted quiera. Vamos a hacer...». Y que, además, tenía un español que podía trabajar conmigo, un actor joven. Era Alcoriza. Me lo presentó y empecé a trabajar. Por esos días habíamos leído, con Larrea, la noticia, una más, de que habían encontrado muerto a un niño de once años, tirado en un basurero. «Pues esto puede ser un punto de partida.» Trabajamos un par de días, ¿te acuerdas?, contigo y

con Alcoriza, y os pagaron, pero no aparecisteis en los créditos, por líos del sindicato. Él, porque no quería, y tú, porque no quisiste. Pero de lo que hablamos me dio la idea de un viejo hidalgo español, mugriento, andando por la avenida Madero, y un golfo, un niño. (2019, 1: 408)

El trabajo de preparación de la película fue arduo a causa de la intensa labor de recolección, investigando en los archivos de los juzgados. Me lo contó hace años Elena Poniatowska durante un congreso en Brown. Así se lo contaba a Aub:

Además de la inspección personal y conocer *de visu* estas cosas, fui solo más de cuarenta veces a consultar documentos del Tribunal de Menores y a buscar luego exteriores por los suburbios de barracones y chozas. Conocí a un presidente del Tribunal de Menores que me permitió ver archivos y todo eso. Y como te he dicho, conocí a la que ahora es directora de la cárcel de mujeres, que me permitió ver también documentación sobre las trabajadoras sociales que van a las cabañas y ven cómo viven las familias, la salubridad y todo eso. De manera que estudié muchos documentos. Y de ahí salió. [...] Cuando iba solo me disfrazaba un poco. No fuera que...

¡Ja! Me lo imagino muy bien.

Me ponía una *salopette*, un mono, un sombrero de paja y me iba por los arrabales a ver, me daba un paseo, entraba en los *bidonvilles*... Me interesó muchísimo todo aquello. Lo sentía de veras. (2019, 409-10)

La película tuvo muchas críticas acerca de lo verosímil de la ambientación mexicana: «Ignacio Palacios escribió [...] que era inadmisibile que yo hubiera puesto tres camas de bronce en una de las barracas de madera. Pero era cierto. Yo había visto esas camas de bronce en una barraca de madera. Algunas parejas se privaban de todo para comprarlas después de casarse» (Buñuel 1982, 234). En especial, la mujer de León Felipe reaccionó violentamente:

Presentamos la película en el cine México, en noviembre de 1950, creo. El primer día invitamos a unas cincuenta personas, amigos. Al salir, todos muy amables: «Muy bien, Buñuel, muy bien.» Sin ningún entusiasmo, con la cara larga. Hasta que llegó Bertha Gamboa, esposa de León Felipe, mexicana, con sus uñas afiladísimas, hecha una furia, una harpía, decidida a sacarme los ojos (yo tuve miedo, pero no me podía echar para atrás), gritándome con sus uñas delante de los ojos: «¡Miserable! ¡Canalla! ¡Puerco! ¡Estos niños no son mexicanos! ¡Voy a pedir que le apliquen

el 33!¹ ¡Granuja!» Fuera de sí. Y Ruth Rivera, hija del pintor Diego Rivera, a su lado, como una estatua. Siqueiros, a mi derecha, que me había felicitado con entusiasmo, con entusiasmo de verdad, me decía: «¡No hagas caso! ¡Cosas de viejas!» Y pensar que Bertha venía a comer a casa (con León, como es natural), no una vez, sino seis, diez, quince veces. Total, que eso fue, si no recuerdo mal, un jueves, y el martes siguiente ya no estaba en cartel. Fue a Cannes, le dieron un premio, y luego, gracias a Ragasol, se repuso en el cine Prado, donde estuvo siete u ocho semanas. (Xifra 2019, 1: 409-10)

El éxito de algunas de las películas mexicanas le facilitó el trabajo en España gracias a la intervención de Pere Portabella. Con el regreso del realizador a la península para la realización de *Viridiana* es innegable que se alegró la vida. Recuperó antiguos amigos, recuerdos, etc., pero seguirá exiliado en México:

Estoy cansado y ahora que puedo vivir con algo de dinero me vuelvo a mi casa de México. De vez en cuando vendré a Madrid a ver a los amigos y a beber, pero a nada más. Pero ya no quiero cambiar de casa, luego de la de México que la tengo [desde] cerca de 30 años. Puedo vivir muchos años, pero también puedo morir de un momento a otro. Y a lo mejor estoy cambiando de casa, Trayéndome a España mis cosas y me da un ataque al corazón y me mueren. No quiero ya cambiarme. (Muñoz Suay 2000, 601)

Max Aub explicaba el proyecto del libro en una de las últimas conversaciones:

No es el trabajo el que me asusta, sino el tiempo. Ya estamos viejos, y quiero buscar y encontrar, y para dar con lo que se quiere, se equivoca uno muchas veces de camino. Las novelas, las obras, son otra cosa, llevas a tus personajes por donde quieres y no hay quien proteste. Tú sí protestarás, y tal vez con razón. Veremos.

Me molesta que hablen de mí. Siempre me ha molestado.

Ya te digo que no se trata de hacer un libro sobre ti, sino un libro sobre nuestra generación, que ha vivido un tiempo bastante extraño. ¿Quién, como nosotros, ha visto dos guerras mundiales, con la de España como pivote?

Y todas las demás. Y España sigue siendo España, que no es grano de anís. No es necesario que alces la voz. Con el aparato oigo bien, con tal que hables despacio.

1 El artículo 33 de la Constitución mexicana prohíbe a cualquier extranjero interferir en la política interna nacional.

Lo que me importaría poner en claro es el cómo ha sido posible que, en nuestro tiempo, hijo del siglo XIX, tan racionalista, haya podido surgir un movimiento como el surrealismo, basado en la irrealidad, e influir de una manera tan continua y persistente. ¿O crees que los sucesos de mayo del año pasado, en París, no tenían que ver con el surrealismo?

Completamente. Saltaba de júbilo porque estaba viviendo, de verdad, una época surrealista. Aquello era surrealismo puro. Pero cuando Arrabal me dijo que iban a poner mi nombre entre los que autorizaban lo que ellos llamaban la toma de los pabellones de la Ciudad Universitaria, le dije que no, que de ninguna manera, porque iba a llegar la policía y los iba a echar a las primeras de cambio. Que el día en que verdaderamente hicieran la revolución, entonces sí, con el mayor gusto. Como es natural, no me hizo el menor caso y pusieron mi nombre.

No te extrañaría. Una mentira más que te cuelgan. (Xifra 2019, 2: 993)

4 En conclusión

En la extensa obra de Max Aub (en México era conocido como 'Más Aún') se pueden encontrar diversos ejemplos de suplantación de la verdad. La novela *Luis Álvarez Petreña* o la *Antología traducida* son dos casos particulares.² A los que hay que añadir el proyecto incompleto, *Luis Buñuel, novela*. ¿Qué sentido tiene este libro? Entre los materiales pretextuales recogidos en la edición de 2013 hay un precioso prólogo que nos da algunas pistas que nos reconducen otra vez al *puzzle* que une a Buñuel con Aub. Es importante la opinión acerca de la fiabilidad de la historia, la confusión con la ficción, algo muy característico del último Aub y que reaparece en las novelas llamadas 'apócrifas':

Si he subtulado este libro novela es porque quiero estar lo más cerca posible de la verdad. Las anécdotas, los cuentos, lo inventado acerca de un personaje o un hecho son mucho mejores para co-

² «Aunque la primera salida de un apócrifo maxaubiano data de 1932-1934, apenas cuatro años después de ver la luz *Juan de Mairena*, el período de máxima productividad de su escritura apócrifa es el que transcurre en plena madurez, durante los últimos 25 años de su vida: en 1958 publica *Jusep Torres Campalans*, en 1963 la *Antología traducida*, en 1964 el *Juego de cartas*, en 1965 la segunda versión de *Luis Álvarez Petreña*, en 1967 *Imposible Sinaí*, en 1970 la última versión de su *Petreña*, ahora titulada *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, y durante los tres últimos años de su vida trabaja intensamente en una aventura todavía más audaz, la de tratar a un personaje real, bien conocido, y todavía en activo, como si fuera un apócrifo, en un texto que desgraciadamente quedó inacabado a su muerte, *Luis Buñuel. Novela*» (Oleza 2013).

nocerlo que los documentos. ¿Conocerán mejor a Buñuel si reproduzco su acta de nacimiento que si repito algunas barbaridades juveniles, aunque estas no sean tan ciertas como una fotocopia del libro parroquial en el que constan fecha de bautizo y nombre de sus padrinos? A lo que más puede aspirar la Historia es a ser una buena obra literaria. (Xifra 2019, 1: 23)

Aquí expresa una opinión sobre la condición del exiliado que complementa las que escribió en *La gallina ciega*, el diario de su regreso a España en 1969:

Exiliados hemos vivido la mayor parte de nuestras vidas, pero nunca perdimos la esperanza de dejar de serlo y nuestras obras resultaron extrañas a las gentes que sabían quiénes éramos. No supimos vivir en el ostracismo. Salimos echados de casa -de manera distinta ¿quién es igual a quién?- y volvimos a ver qué pasaba. Ninguno de los dos puede limpiar la mar de corsarios, aunque nos gustaría.

[...]

Exactamente eso: explicar lo conocido por lo desconocido; la obra -que ahí está, queda; no muy queda- por quien la realizó. Y con la idea de que este libro se lea y siga vigente cuando lo mismo Buñuel que yo seamos polvo y cuanto más viejo y perdido, mejor. Al fin y al cabo, escribir -con palabras o imágenes- es eso: explicar lo desconocido. Ustedes pueden conocer *Un perro andaluz*. No a Luis Buñuel. (Xifra 2019, 1: 29-30)

El ejemplo más conocido de manipulación de la verdad es la novela *Jusep Torres Campalans*, que es presentada como la biografía (ficticia) de un pintor vanguardista nacido de la imaginación de Aub. Publicado en 1958 en la colección «Tezontle» del FCE, el libro se presentó imitando los títulos de la colección «Le goût de notre temps» de Albert Skira y, tanto por sus contenidos como por su aspecto formal, parecía una monografía artística. Además de reproducir contenidos habituales de textos similares, como los anales, el catálogo del autor o la reproducción de algunas de sus obras, el texto apareció con las mismas características externas de las clásicas colecciones de arte (Luelmo 2015, 74-7).³

3 Como señala Huici, es su libro más impactante: debemos recordar la extraordinaria resonancia alcanzada por las traducciones del volumen, sobre todo en sus versiones francesa, estadounidense, alemana e italiana, que depararían al escritor una proyección internacional, a nivel popular incluso, sin equivalente en el resto de su obra. «En cualquier caso, y más allá de tales circunstancias, resulta hoy incuestionable que Max Aub alumbró, con su *Jusep Torres Campalans*, una de las apuestas experimentales más insólitas, fascinantes y sofisticadas de nuestra literatura contemporánea» (Huici 2003, 73).

Un libro notable es su *Antología traducida*, una broma literaria (¡o no!) que en la versión definitiva de 1972, en la serie mayor de la «Biblioteca Breve de Bolsillo» de Seix Barral, contiene textos de sesenta y nueve poetas inventados; ficción con datos biográficos incluidos la componen, desde los contestatarios cantores del antiguo imperio romano, hasta los versos más tristes que recuerdan la figura de los hermanos Machado. Manuel Durán describe el procedimiento:

Aub inventa un poeta; nos da una breve nota biográfica, totalmente fantástica, y luego procede a construir un texto –poesía o prosa– correspondiente a esa personalidad recién creada y a la época en que vive. Los textos son siempre habilísimos, capaces de engañar a un experto; pero, sobre todo, se mantienen con frecuencia cerca de la parodia; cerca de la caricatura, si bien en algunos casos resultan admirables. (Durán 1973, 67)

Antonio Carreño asocia la idea del volumen con la idea de máscara:

No tan sólo pues (resumiendo) una farsa literaria, o una parodia contra Antologías (traducidas o no), manifiestos, etc.; o contra la historia como exhumación de ilustres personajes; o contra la pesquisa filológica. *Antología traducida* de Max Aub toca estos campos. Pero aquí la ficción, no menos posible que la historia social o la realidad literaria, supera a ambas. Sobre una realidad se imponen múltiples máscaras (modalidades existenciales) que, si bien imaginarias, tienen sentido y llegan a ser posibles en la configuración lúdica de tan sólo una cara: la del Max Aub antólogo a través de las sesenta y una máscaras de sus «Otros»: ese poeta que aún nadie conoce (nos dice), y que ni siquiera se sabe dónde está. (Carreño 1979, 288)

Totalmente fuera de lugar es la apreciación de Antonio Carreira, a quien leer el libro de modo literal le lleva a afirmar erróneamente:

un trabajo acerca de los rasgos formales en la poesía de Aub apenas tiene sentido ocuparse de sus poemas apócrifos reunidos en la *Antología traducida*, broma carnavalesca que, como señala Soldevila, algunos han tomado demasiado en serio. (Carreira 2005, 183)

Iberoamericana Vervuert acaba de publicar en una caja (o *coffret* al estilo *Pléiade*) los tres volúmenes ‘apócrifos’ de Max Aub. Así contribuye a destacar la unidad entre las tres obras, como se encarga de afirmar María Rosell, la prologuista-editora de *Juego de Cartas*. A ellos cabría añadir un librito fundamental, a veces demasiado olvidado, la *Antología traducida* (1972). Como ya indicé con agudeza Antonio Carreño, el libro supone una representación alegórica de la máscara. Sobre sí mismo Aub escribió allí:

Aunque sale su nombre con cierta periodicidad sospechosa en libros y revistas, no se sabe dónde está. Lo único que consta es que escribió muchas películas mexicanas carentes de interés. Nadie le conoce. Sus fotografías son evidentes trucos. Nada tiene que ver con su homónimo Leandro Fernández de Moratín. (Aub 1972, 148)

El poema del falso Max Aub que encontramos en ese libro nos da más claves para leer lo apócrifo en este autor:

I
 Cerrado en mí,
 Cegato, mudo,
 en lo que ha sido me hundo
 pagando lo que fui.

II
 Eres lo que fue y será.

III
 Te fuiste y fui,
 nada queda de mí.

Me he referido hace un momento al concepto de 'máscara' aplicado a *Antología traducida* de Max Aub. Sin duda podría aplicarse al conjunto de la obra de Aub y quizás de Buñuel. Quiero terminar con unas palabras de la crítica argentina Nora Catelli:

Aun soldada, la máscara cubre una superficie que no se le asemeja. Anfractuosidades, hendeduras y cráteres de lo escondido, que no se acoplan a la máscara. Crean una cámara de aire que en su espesor abarca lo que acostumbramos a llamar impostura. Y esa cámara de aire, esa impostura, es el espacio autobiográfico: el lugar donde un yo, prisionero de sí mismo, obsesivo, mujer o mentiroso, proclama, para poder narrar su historia, que él (o ella) fue aquello que hoy escribe. (Catelli 1991, 11)

Bibliografía

- Angier, C. (2021). *Speak, Silence: In Search of W.G. Sebald*. London: Bloomsbury.
- Aub, M. (1972). *Antología traducida*. Barcelona: Seix Barral.
- Aub, M. (1995). *La gallina ciega. Diario español*. Barcelona: Alba editorial.
- Aub, M. (2019). *Obras completas*. Vol. IX-A, *Jusep Torres Campalans*. Edición crítica y estudio de D. Fernández Martínez; vol. IX-B, *Vida y obra de Luis Álvaro Petreña, Juego de cartas*. Edición crítica y estudio de J. Oleza y M. Rosell. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Buñuel, L. (1982). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- Carreira, A. (2005). «Rasgos formales en la poesía de Max Aub». Valender, J.; Rojo, G. (eds), *Homenaje a Max Aub*. México D.F.: El Colegio de México, 183-96.
- Carreño, A. (1979). *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea (la persona, la máscara)*. Madrid: Editorial Gredos.
- Catelli, N. (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- Colina, J. de la; Pérez Turrent, T. (1984). *Prohibido asomarse al interior: conversaciones con Luis Buñuel*. México: Joaquín Mortiz / Planeta.
- Díaz Navarro, E. (2006). «Max Aub entre el teatro, la narrativa y el cine (sobre *Campo francés* y *Morir por cerrar los ojos*)». *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 31, 259-69.
- Durán Gili, M. (1973). «Humor, indignación: dos extremos en la obra de Max Aub». *Cuadernos Americanos*, 32, 70-5.
- Faber, S. (2003). «Between Cernuda's Paradise and Buñuel's Hell: Mexico through Spanish Exiles' Eyes». *Bulletin of Spanish Studies*, 80(2), 219-39.
- Gubern, R.; Talens, J. (2009). «El apasionado llamamiento al crimen de Luis Buñuel. Coloquio Gubern • Talens». *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, 12, 48-54.
- Huici, F. (2003). «Ingenio de la vanguardia». *Jusep Torres Campalans. Ingenio de la vanguardia*. Madrid: SECC/MNCARS, 17-40.
- Luelmo Jareño, J.M. de (2015). «“No lo suelen llamar Arte, pero lo es”. Estrategias y modos artísticos en *Jusep Torres Campalans*, de Max Aub». *Literatura Mexicana* 26(2), 67-96.
- Muñoz Suay, R. (2000). «En torno a Luis Buñuel». *Cuadernos de la Academia*, 7-8, 601.
- Oleza, J. (2013). «El apócrifo, prototipo de una subjetividad en crisis». *Asclepio*, 65(2), p013. <http://dx.doi.org/10.3989/asclepio.2013.15>.
- Rodríguez, J. (2006). «Paralelo Buñuel-Aub». Aznar Soler, M. (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano español de 1939*. Sevilla: Renacimiento, 299-312.
- Salinas, P. (1996). *Cartas de viaje (1912-1951)*. Valencia: Pre-Textos.
- Torrús, A. (2018). «Max Aub: el cine con manual de instrucciones». <https://www.aisge.es/mau-aub-y-el-cine>.
- Vega, E. de la (2000). «Buñuel y el cine español en el exilio mexicano». *Film-Historia*, 10(3), 71-91.
- Xifra, J. (ed.) (2019). *Max Aub / Buñuel. Todas Las Conversaciones. I El Hombre. II. El artista*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza; Editorial UOC; Gobierno de Aragón.

Luis Seoane, imágenes transatlánticas entre papeles y paredes

Silvia Dolinko

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas; Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Abstract Since the late 1930s, Luis Seoane's artistic interventions in Argentina – both within the Galician exile community and in his relationship with the Buenos Aires cultural field – aimed to realise an intellectual and artistic project that sought to provide access to art to a wide audience, transcending the traditional limits of elite cultural consumption. In this project with a democratising vocation, graphic and mural work were highly relevant. Taking that into consideration, there are numerous points of contact – both in thematic, as in formal and conceptual terms – between these two spheres within Seoane's vast production. This work focuses on various aspects of the artist's Buenos Aires activity, developed between tradition and experimentation, the review of history and the projection from modernity. It thusly aims to highlight the meanings of his printed production and his interventions in public art as works that sustained his intellectual program and his creative project.

Keywords Seoane. Woodcut. Mural art. Artistic consumption. Modernity.

Índice 1 Introducción. – 2 Seoane, moderno y plural. – 3 Seoane gráfico. – 4 Seoane muralista.

1 Introducción

En 1943 se publicó en Buenos Aires el libro *Sesenta y cinco grabados en madera. La xilografía en el Río de la Plata*, un compendio de imágenes gráficas impresas de las matrices o tacos originales realizados por un nutrido grupo de artistas en actividad por entonces en el

campo del grabado en Argentina y Uruguay. La angustiosa situación bélica de esos tiempos se filtraba en el breve discurso de presentación de los editores, Oscar Pécora y Ulises Barranco, cuando sostenían que la xilografía, primera técnica que había logrado la multiejemplaridad, aún mantenía su vigencia durante esa primera mitad del siglo XX, «siglo anunciado de guerras» (Pécora, Barranco 1943, 6). La publicación incluía dos estampas en blanco y negro de Luis Seoane: *Desnudo y mar* y *Desnudo, roca y mar*. Ambas imágenes están protagonizadas por mujeres desnudas, de cuerpo macizo, relajadas en el marco de un espacio abierto. El paisaje costero que oficia de fondo para ambas figuras aparece apenas esbozado, remarcado por la combinatoria de líneas blancas resueltas a partir de distintos tipos de tratamiento del desbastado de la madera –en líneas gruesas y en sutiles rasgados paralelos– que aluden al movimiento del agua del mar.

La imagen y la resolución formal de la mujer de espaldas de la primera obra mencionada recuerda otra imagen de Seoane, contemporánea, en la que una mujer de cabellos al viento divisa desde la costa un poblado lejano, al otro lado del agua, vinculando con su mirada dos orillas o, mejor, dos tierras. Se trata del dibujo de Seoane incluido en la portada interna del primer número de la revista *De mar a mar*, de diciembre de 1942 (Dolinko 2010). Ese ejemplar de la significativa publicación impulsada por un grupo de intelectuales gallegos exiliados en Buenos Aires tenía en su tapa un dibujo de Attilio Rossi, artista italiano exiliado en la Argentina, cuya labor en la editorial Losada constituyó un hito en la historia del diseño gráfico en nuestro país. Ambas imágenes –la de Rossi y la de Seoane– están dominadas por mujeres desnudas, en actitud de iniciar un movimiento con las manos [figs 1-3]. Las dos se encuentran en un paisaje costero; situadas una de frente y la otra de espaldas, ambas con sus brazos extendidos; pareciera que ambas imágenes representaran dos perspectivas de una misma escena o, más bien, señalaran cada uno de los bordes de un espacio –geográfico y simbólico– delineado de mar a mar. Entre Galicia y Argentina, entre la tradición y la experimentación, entre la revisión de la historia y la modernidad, Seoane desarrolló durante cinco décadas un corpus de obra vasto y complejo; en este trabajo interesa destacar su obra gráfica y mural, en tanto producciones que sostuvieron un programa intelectual centrado en la posibilidad de brindar acceso al arte y a la cultura a un público amplio por fuera de la elite coleccionista.

2 Seoane, moderno y plural

Luis Seoane nació en Buenos Aires en 1910 en el seno de una familia gallega con la que viajó a Galicia a los cinco años; allí se instaló, se formó artística e intelectualmente en contacto con las producciones de las vanguardias europeas de la década del veinte y desarro-



Figura 1 Luis Seoane, *Desnudo y mar*. 1942. Xilografía. Incluida en el libro *65 grabados en madera. La xilografía en el Río de la Plata* (Buenos Aires: Plástica, 1943). Cortesía Fundación Luis Seoane

lló sus primeras experiencias profesionales hasta que, con el inicio de la Guerra Civil Española, retornó a su país natal escapando de la persecución falangista. Entre la década de 1930 y fines de los años setenta desarrolló una vasta obra artística y de gestión cultural, dinamizando desde su base porteña la producción cultural de los gallegos en la Argentina, a la vez que aportando su mirada cosmopolita a la modernización artística y editorial del país.

El trabajo de Seoane fue pluridisciplinar, polifacético; produjo pinturas, murales, grabados; editó libros y revistas, ilustró tapas de discos; realizó tapices, cerámica y múltiples, escribió poesías y un guión teatral, alentó o participó en proyectos de gestión cultural y de difusión artística con una clara voluntad democratizadora. Su obra se

DE MAR A MAR

Revista Literaria Mensual

AÑO I NÚM. 1

DICIEMBRE 1942



SUMARIO

"DE MAR A MAR" ● HOMENAJE A MIGUEL HERNÁNDEZ, dibujo de MANUEL COLMEIRO ● EL RAYO QUE NO CESA, selección de sonetos de MIGUEL HERNÁNDEZ ● ÉGLOGA FÚNEBRE a la memoria de Miguel Hernández, por RAFAEL ALBERTI ● Y NUESTRA BREVE VIDA RODEADA ESTÁ DE UN SUEÑO por EDUARDO MALLEA ● DE CÓMO VINO AL MUNDO FÉLIX MURIEL por RAFAEL DIESTE ● EL VALLE DEL PARAÍSO por ARTURO SERRANO PLAJA ● *Notas* de JOSÉ OTERO ESPASANDÍN, ARTURO SERRANO PLAJA, LORENZO VARELA ● *Sección Gráfica*: Fotografía de guerra; Retrato de TOULOUSE LAUTREC; De un mar a otro; MASSACCIO: Adán y Eva expulsados del Paraíso; RENOIR: Desnudo.

Figura 2 Luis Seoane, sin título. Dibujo incluido en *De mar a mar*, 1(1), diciembre de 1942. Cortesía Fundación Luis Seoane

DE MAR A MAR



COLABORAN:

RAFAEL ALBERTI; HORACIO BUTLER; MANUEL COLMEIRO; RAFAEL DIEŠTE; EDUARDO MALLEA; JOSÉ OTERO ESPASANDÍN; ATTILIO ROSSI; LUIS SEOANE; ARTURO SERRANO PLAJA; LORENZO VARELA; Selección de Sonetos de MIGUEL HERNÁNDEZ; Reproducciones de: MASACCIO y RENOIR; Fotografía de Guerra; Retrato de TOULOUSE LAUTREC; COMENTARIOS

AÑO I NÚM. 1

BUENOS AIRES

DICIEMBRE 1942

Figura 3 Attilio Rossi, sin título. Dibujo en tapa de *De mar a mar*, 1(1), diciembre de 1942. Cortesía Fundación Luis Seoane

inscribe dentro del amplio modernismo del siglo XX, dinámico y cosmopolita; el desarrollo de su obra visual a partir de la resolución sintética de las imágenes –en su mayoría, figuras humanas–, su experimentación material y disciplinar, su circulación internacional, lo vinculan a esa corriente que dominó la producción artística de su época. Seoane manejaba un alto nivel de actualización y sostuvo diálogos con actores clave de la escena cultural, a la vez que difundió discursos e imágenes de artistas fundamentales: en las publicaciones que editó o de las que participó aparecen destacadas figuras nacionales e internacionales, como Pablo Picasso, Lucio Fontana, Raquel Forner, Piet Mondrian, Lasar Segall. A la vez, junto a esta línea moderna, sostuvo un permanente diálogo o interpelación de aspectos de la tradición cultural; su elección de la obra mural o de la xilografía como recursos disciplinares o técnicos son ejemplares en este sentido.

Probablemente sus pinturas de temas populares y sus naturalezas muertas, de planos de colores saturados y netos trazos gráficos, resultan sus imágenes más reconocidas. Por otra parte, existen otras facetas menos difundidas de su producción, como su obra literaria, su creación en tapiz o su involucramiento con acciones o movimientos artísticos en los años sesenta, como su aporte al texto de la exposición *Homenaje al Viet-Nam*, multitudinaria muestra en la galería Van Riel de Buenos Aires en 1966.¹ En verdad, su posición ideológica de izquierdas se puso en juego en su obra visual a lo largo de toda su trayectoria, ya desde sus intervenciones callejeras como estudiante de Derecho en Santiago de Compostela. Esto es evidente en relación con las temáticas e iconografía a la que apeló y recreó –no sólo obras de índole más abiertamente política, como los dibujos antifranquistas de las *Trece estampas de la traición* (1937), las xilografías sobre *Caídos*, el castrense *Rostro de la bestia de mando*, *La represión* de los años sesenta, o *Intentando golpear ideas* (1972), entre otras– sino también en diversas obras en las que abordó aspectos de los tipos y la vida popular, la invocación de la tradición gallega y argentina como afirmación cultural e histórica, o las luchas del pueblo y sus figuras heroicas.

Dentro de estos lineamientos, su inscripción o vínculo con ‘lo argentino’ y ‘lo gallego’ se produjo en forma simultánea y permanente. Por una parte, fueron constantes sus intervenciones en sendos campos locales, con participación activa en organizaciones y emprendimientos político-culturales y artísticos. Por otra parte, en relación con su producción visual, su inscripción binacional se puede encontrar en la recreación o invención de imaginarios localistas, en los que abordó aspectos de los tipos y la vida popular, invocando la tradición gallega y argentina como afirmación cultural e histórica.

1 De acuerdo con el testimonio de León Ferrari, uno de los organizadores de la muestra, Seoane fue autor del último párrafo del texto.

Así, su creación o representación de tipos populares o de personajes históricos asociados a gestas heroicas locales se produjo en forma sostenida. Los gauchos de *refranes criollos* [fig. 4], los pescadores y marisqueras, los personajes de la Galicia medieval o los actores del circo decimonónico argentino, junto a personajes de heroínas históricas como María Pita o Martina Céspedes, son algunos de los ejemplares dentro de su producción de doble anclaje.

Dentro del arte moderno, su obra mantuvo diálogos virtuales en términos estéticos o ideológicos con diversos referentes: así como Pablo Picasso fue una figura fundamental para Seoane, Fernand Léger o Diego Rivera fueron claves para sus intereses en lo que se refiere al mural contemporáneo. Joaquín Torres-García o José Guadalupe Posada resultaron referentes latinoamericanos de importancia, mientras que Tomás Maldonado, Ernesto Deira o León Ferrari se convirtieron en algunos de sus interlocutores argentinos. Para muchos de los artistas argentinos y gallegos de su generación, o para los de generaciones más jóvenes, el propio Seoane resultó un referente, tanto en términos estéticos como éticos; valorado por su producción artística, reconocido por su generosidad y apertura, mantuvo vínculos con artistas de distintas orientaciones y de diversas generaciones. Estuvo abierto a la experimentación, a revisar y reformular tradiciones, a reflexionar sobre la práctica del artista, sobre su lugar y su responsabilidad en la sociedad.

Su obra obtuvo un significativo grado de valoración, tanto en vida como luego de su fallecimiento. La producción visual y editorial de Seoane registró un temprano reconocimiento en el medio cultural porteño: por ejemplo, ya la edición de *Homenaje a la Torre de Hércules* (Nova, 1944), fue celebrada con un agasajo o «banquete a Luis Seoane» en el que participaron numerosos intelectuales y artistas de gran renombre, activos en esos años en Buenos Aires.² Al temprano reconocimiento simbólico, se le fueron sumando premios como el Palanza en 1962, su inclusión en importantes envíos argentinos a exposiciones internacionales (como la Bienal de Venecia de 1956 o la Exposición Internacional de Bruselas de 1958) y su incorporación como académico de número en la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina.

Además de presentarse en instituciones de relevancia, como el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, su obra tuvo también una importante presencia y valorización en el mercado de arte local, como lo prueba que haya sido durante muchos años artista destacado

² Rafael Alberti, Horacio Coppola, Alejandro Casona, Manuel Colmeiro, María Teresa León, Francisco Ayala, José Luis Romero, Guillermo de Torre, Pedro Henríquez Ureña, Ricardo E. Molinari, Arturo Serrano Plaja, Jorge Romero Brest, Manuel Ángeles Ortiz, Luis Falcini, Antonio Berni, Cayetano Córdova Iturburu, Julio E. Payró, Joan Merli, Eduardo Mallea, Grete Stern, Gori Muñoz, Conrado Nalé Roxlo y Gonzalo Losada, entre otros (cf. «Banquete a Luis Seoane», *Correo Literario*, 2-18, 1 de agosto de 1944, p. 2).



Figura 4 Luis Seoane, *Al espantado la sombra le basta*. 1965. Xilografía. Incluida en el libro *32 refranes criollos* (Buenos Aires: Eudeba, 1965). Cortesía Fundación Luis Seoane

de la galería de arte Bonino, una de las más relevantes del dinámico circuito de galerías de Buenos Aires desde los años cincuenta (Díez Fischer et al. 2019). Si al momento de su fallecimiento en 1979 las notas necrológicas dieron buena cuenta de esa valoración, las numerosas exposiciones llevadas adelante en diversas ciudades del mundo luego de su muerte (A Coruña, Buenos Aires, Santiago de Chile, entre otras) y el interés por su obra en el mercado de arte reafirman la pervivencia de esta valoración.

3 Seoane gráfico

La inscripción inicial de Seoane en el medio cultural porteño se produjo a través de la actividad gráfica; para entonces, contaba con la experiencia adquirida en distintos emprendimientos juveniles llevados a cabo en Santiago de Compostela (Seoane 1953). A partir de sus primeros años de actividad artística y cultural en la Argentina, Seoane desarrolló un sostenido trabajo desde distintas vertientes de la disciplina gráfica, tanto el grabado artístico –con una particular predilección por la xilografía y su posterior exploración de la xilografía con collage– como imágenes impresas en un sentido amplio, desde la estampa artística autónoma a la reproducción múltiple de sus dibujos, diseños de publicaciones, tapas de libros y afiches.

A poco de su llegada a Buenos Aires participó como colaborador en el diario *Crítica* de Natalio Botana, medio reconocido por su afinidad con la causa republicana. Luego de esta primera experiencia, continuó su actividad dentro del medio editorial local contribuyendo a la creación de «libros y colecciones para las grandes editoriales que se formaban con otro sentido formal y en el cual no se excluye la personalidad del artista gráfico, imprimiéndole un carácter diferencial en el mercado del mundo» (Seoane 1957). Se trataba de un momento singular de la industria editorial del país ya que, como consecuencia de la guerra civil y las condiciones del régimen franquista, la actividad de un grupo destacado de editores y libreros españoles se había trasladado a la Argentina, contribuyendo al notable crecimiento de la edición local y revitalizando el mercado latinoamericano. A su vez, estas intervenciones resultaban una importante fuente económica para los exiliados en Buenos Aires: edición, traducción, corrección de pruebas y distribución fueron durante esos años actividades eminentemente españolas (de Diego 2006; Espósito 2010). En ese contexto, se puede sostener que Seoane operó como nexo dinámico entre la producción literaria, plástica y editorial desde sus selecciones de textos y autores y su puesta en imágenes de las relaciones dinámicas entre lo local y lo ‘universal’ que, en un sentido amplio, signaron la producción editorial de los exiliados españoles en Argentina y, en términos específicos, su propia obra.

La actividad gráfica también le brindó visibilidad a su vinculación temprana con la colectividad gallega local, que devino en fructífera y sostenida relación: desde 1939, y durante veinte años, dirigió la revista *Galicia*, órgano del Centro Gallego de Buenos Aires; entre 1940 y 1942 publicó en colaboración con su amigo Arturo Cuadrado la página «Mercado de las artes y las letras» (Narganes, Cuadrado 1994) en el periódico *Galicia* de la Federación de Sociedades Gallegas de la República Argentina, donde incluyó satíricos y mordaces retratos de Franco y otros personajes asociados a su régimen; entre 1954 y 1959 editó los treinta y siete números de *Galicia Emigrante* (Tilve Rouco 2007).

Junto a las actividades enmarcadas en su militancia galleguista, Seoane también tuvo una actuación permanente en diversos espacios de la cultura local, como la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) –en donde participó hasta entrados los años setenta– o la antifascista Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE): por ejemplo, su dibujo *Fascismo* ocupó la portada del número de setiembre de 1937 de la revista *Unidad. Por la defensa de la cultura*, uno de los órganos de difusión de esta agrupación (Dolinko 2017).³ El mismo dibujo, bajo el más concreto título *Tricornios*, había aparecido a fin de julio de ese mismo año en *Trece estampas de la traición* [fig. 5], publicación de los dibujos con los que el autor denunciaba los horrores del franquismo. Impreso en los Talleres Gráficos de Porter Hnos., ese primer libro de Seoane –con formato de «cuaderno»–, recogía algunas de sus obras incluidas pocas semanas antes en *Galicia Libre* (Peña Saavedra 1998, 151). Esta referencia aparecía consignada en el colofón de la edición, donde se comentaba: «El autor publicó gran parte de estos dibujos en ‘Galicia Libre’, semanario de afirmación galleguista y antifascista, que tuvo prematura muerte. Todos ellos no son otra cosa que la expresión de una voluntad al servicio de la libertad territorial, espiritual y económica de España, sabiendo que con ello se labra la libertad de Galicia».

La vinculación entre libro, grabado y artes gráficas que desplegó el artista a lo largo de toda su trayectoria tuvo un momento inicial en el ámbito de la editorial Losada. Mientras que el diseño gráfico se encontraba en esos años a cargo del ya mencionado Attilio Rossi –diseñador y pintor italiano exiliado en Buenos Aires entre 1936 y 1946–, Seoane colaboró en ese sello como ilustrador. Rossi y Seoane también compartieron otros emprendimientos que correspondían a esos «años fecundos en que fundábamos editoriales desde la nada, y revistas como *De mar a mar* o *Correo Literario*, que representaban la universalidad del exilio» (Seoane 1997, 334). Así, en *Correo Literario*, Rossi estuvo a cargo de la sección «El arte en la edición», dedicada a las novedades de la práctica que en la actualidad se conoce como diseño gráfico.

En Emecé –sello creado en 1939 por Mariano Medina del Río y Álvaro de las Casas– Seoane tuvo un rol de mayor visibilidad, como director artístico en los primeros años de la editorial y como director junto con Cuadrado de las colecciones *Dorna* de temas y autores gallegos, y *Hórreo* de temática más amplia. A la vez Seoane, Cuadrado y Luis María Baudizzone dirigieron allí la colección *Buen Aire* de te-

3 También fue tapa de *El Bululú. Suplemento popular de ‘Resol’ en dibujos* (reproducido en Fandiño et al. 2010, 109).



Figura 5 Luis Seoane, *Tricornios*. 1937. Tinta sobre papel. Incluido en la publicación *Trece estampas de la traición*. Cortesía Fundación Luis Seoane

mas rioplatenses y americanistas.⁴ Además de su labor como editor, Seoane fue el responsable de las tapas, ilustraciones y marcas tipográficas de las colecciones de esa editorial; en esos dibujos ya se encuentran algunos rasgos del imaginario que desplegó a lo largo de su obra: sirenas, barcas, mares distantes y figuras míticas realizadas con un sutil trazo gráfico. Desvinculados de Emecé a fines de 1942, Seoane y Cuadrado prolongaron ese proyecto editorial en Nova y sus colecciones *Camino de Santiago* de narrativa y ensayística, *Mar Dulce* de cultura popular latinoamericana y *Pomba/Paloma* de poesía. En 1947, Seoane y Cuadrado iniciaron el sello Botella al mar, proyecto que sostendrían por varios años.

La edición de *¡Eh, los toros!* (Emecé, 1942), con siete xilografías de Seoane y poemas de Rafael Alberti, inició una relación entre poesía y gráfica que el artista luego sostuvo a lo largo de su carrera: en efecto, junto a su actividad como diseñador y editor de libros, Seoane realizó en Buenos Aires desde los años cuarenta ediciones como *Muñeira*, con litografías y un poema de Rafael Dieste (Resol 1941) o *María Pita e tres retratos medioevales*, grabados en madera con cuatro poemas de Lorenzo Varela (Resol 1944). Allí desarrollaba aspectos del imaginario gallego vinculados con la reflexión en torno a la tradición, reafirmando a través de esta elección iconográfica aspectos identitarios; la sucesión de personajes legendarios y líderes de luchas populares como María Pita, María Balteira y Rui Xordo daba cuenta de una temática que, trasladada al caso local, retomaría en 1972 en su serie de xilografías sobre la criolla Martina Céspedes, heroína durante las segundas Invasión Inglesa.

En 1942, una nota de Guillermo de Torre en *Sur* (núm. 97, 112-13) señalaba las cualidades experimentales de *¡Eh, los toros!* y destacaba la obra de Seoane como uno de los casos exitosos en el proceso de 'rehabilitación' de la técnica xilográfica, vislumbrando las posibilidades expresivas de la gráfica que signarían toda su carrera. Esta saga tauomáquica también era referida en la breve nota biográfica sobre el artista en el ya mencionado libro *Sesenta y cinco grabados en madera. La xilografía en el Río de la Plata*; allí se hacía constar que «es de origen gallego. Solo aprendió a hacer xilografías. Se ha mostrado en exposiciones independientes españolas y argentinas. En la península y en nuestro territorio son conocidos sus tacos para tapas de libros. Aquí ha ilustrado *¡Eh, los toros!* del poeta Rafael Alberti». Cabe consignar que *Sesenta y cinco grabados...* editado por Pécora y Barranco -en donde se incluyeron las xilografías referidas al ini-

⁴ La correspondencia epistolar de Seoane con Cuadrado, Baudizzone y muchas otras personas con las que mantuvo intercambios a lo largo de su vida puede ser consultada en http://consellodacultura.gal/fondos_documentais/epistolarios/epistolario.php?epistolario=1651.



Figura 6 Luis Seoane, *Campesinos*. 1954. Serigrafía. Ediciones Galería Bonino, Buenos Aires. Colección Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires. Cortesía Fundación Luis Seoane

cio de este artículo-, resulta un trabajo significativo dentro del proceso de validación del grabado original como modalidad artística en la Argentina, autonomizada respecto de su histórica función de ilustración literaria (Dolinko 2009).

En relación con la línea experimental que detectara de Torre en la temprana obra gráfica de Seoane, cabe mencionar que, en particular en la década del cincuenta y sesenta, el artista exploró diversas posibilidades novedosas. Atento a las tradiciones culturales y a las búsquedas de las vanguardias, entre sus exploraciones se encuentra desde 1958 su pionero cruce entre xilografía y collage. También experimentó con otras modalidades gráficas, como el estarcido -más conocido en la actualidad como stencil- y la serigrafía. Tal es el caso de las estampas de la serie *Campesinos*, carpeta publicada por Ediciones Galería Bonino en 1954, con prólogo del artista y una poesía de Rafael Alberti [fig. 6]; posiblemente este sea el primer ejemplo de serigrafía artística realizado en el país, en épocas en que tal modalidad gráfica no conllevaba la valoración que tiene en la actualidad.⁵

Es probable que el volumen *32 refranes criollos* sea uno de los trabajos impresos de Seoane que tuvieron mayor impacto en términos cuantitativos. Se trató de un libro con xilografías originales del artista y presentación de León Benarós publicado en noviembre de 1965

⁵ Un ejemplar de esta carpeta pertenece al acervo del Museo Nacional del Grabado de Argentina y formó parte de la reciente exposición *Transformación. La gráfica en desborde* (curaduría de Silvia Dolinko y Cristina Blanco, Museo Nacional del Grabado-Casa Nacional del Bicentenario, Buenos Aires, 26 de febrero al 31 de julio de 2021).

dentro de la colección «Arte para todos» de Eudeba. Se trataba de la época de oro de la editorial de la Universidad de Buenos Aires: sus libros se vendían de a miles, en kioscos callejeros y en librerías, en toda Latinoamérica (Gociol 2012). Para esta edición, el artista apeló a una figuración sencilla en la línea de la tradición de la ilustración gráfica histórica. Como se ha señalado, los personajes legendarios o figuras populares habían formado parte de las elecciones iconográficas de Seoane desde hacía décadas, reafirmando desde lo temático las raíces populares de su producción, interpretadas a la vez desde un discurso visual moderno; el artista proseguía entonces en Eudeba su reflexión visual sobre «lo popular» que dominaba su obra. Pero mientras que la producción previa de Seoane se había centrado en los tipos y leyendas populares gallegas, el tópico folklórico ahora se desplazaba hacia la tradición del refranero vernáculo en el marco de la editorial universitaria y su búsqueda del nuevo público. La edición de más de diez mil ejemplares de este trabajo otorgaba a los grabados en madera de Seoane una visibilidad inédita en términos cuantitativos: el uso directo de las matrices realizadas por el artista en la impresión de las imágenes xilográficas homologaba la calidad de la edición, diferenciando estas impresiones de una reproducción fotomecánica, y posibilitando que más de diez mil personas pudieran tener en sus bibliotecas obras originales-múltiples de Seoane.

4 Seoane muralista

Si el desarrollo privilegiado de la producción gráfica, con su inherente multiejeplaridad, había resultado hasta esos momentos una elección por demás coherente y significativa dentro de la trayectoria de Seoane, fue sin embargo con la realización de numerosos murales en Buenos Aires –producidos desde mediados de los años cincuenta hasta 1972– que concretó en forma más exitosa su voluntad de posibilitar un amplio acceso al arte. Producción gráfica y mural no significaron elecciones contrapuestas sino que, cabe sostener como hipótesis, las imágenes de sus murales –tanto en términos iconográficos como en su partición formal sintética y planimétrica– abrevaron en su contemporánea exploración de recursos gráficos, expandidos y resignificados en el espacio público de la ciudad.

En efecto, la noción de democratización como aspecto clave de la apuesta artística e intelectual de Seoane posibilita articular la lectura entre su obra gráfica y su obra mural como materialización de ese proyecto que apuntó a poner en discusión el consumo cultural o artístico de elite. Los grabados, en tanto obra multiejeplares, ponen en cuestión la noción de unicidad de la obra de arte –una estampa forma parte de una serie, se postula como obra seriada–, mientras que el mural realizado en edificios de acceso público –como teatros

o galerías comerciales, o bien en entradas de edificios- conlleva una visualización que puede hacerse desde la calle. En este sentido, se trata de una producción que pretende llegar a un público amplio, al «hombre de la calle», al «pueblo». En declaraciones en la revista porteña *Lyra*, Seoane sostenía en 1958:

No creo que nadie que sea sincero aspire a convencer únicamente a una “minoría selecta”. ¿Qué es una “minoría selecta” y quién la califica? [...] busca el artista “a la inmensa minoría” que gusta de su arte, y éste es un modo de encontrarse con el pueblo.

Por mi parte deseo que el pueblo pueda gozar de lo que hago, que de alguna manera sirva a su sensibilidad y éste, creo, es el objeto externo de todo arte, luego de servir, primero, a la propia necesidad expresiva del artista.

Yo trato de que en mi obra aparezca permanentemente todo lo que llevo dentro de pueblo. Soy pueblo, ¿cómo no voy a desear que cuanto haga le sirva? No entiendo otra posición de artista ni de hombre. Cada artista, al hacer su obra, va expresando a su pueblo. (en Malinow 1958)

Los murales de Seoane fueron realizados en espacios con una importante accesibilidad visual. Ya sea en los techos o paredes de galerías comerciales, en el gran muro del Teatro Municipal General San Martín o en entradas de edificios particulares, sus imágenes allí situadas pueden ser vistas por cualquier transeúnte o espectador circunstancial. Son obras que ponen en discusión la lógica de la colección o de la institución y, en este sentido, proponen una variable particular para una ‘democratización’ del acceso al arte. En efecto, esta noción clave en el proyecto artístico e intelectual de Seoane, no solo se vincula con los grabados, la edición de libros y la publicación de revistas, sino también con la realización de otro tipo de obras múltiples en las que incursionó sobre todo desde los años sesenta, como los tapices y las cerámicas, en los que prima una lógica de obra múltiple o seriada. En el caso de los murales, su visualización en forma abierta, gratuita y directa puede hacerse desde la calle, llegando así a la *inmensa minoría*, tal como aspiraba el artista.

Muchas de las búsquedas temáticas o formales que Seoane venía desarrollando en su obra gráfica tuvieron un correlato, o un nuevo campo de experimentación, en los murales. Los puentes entre Argentina y Galicia que Seoane tendió a lo largo de su obra también aparecen en sus pinturas sobre muros, en especial en el aspecto iconográfico, con sus figuras populares de una y otra tierra: campesinas, pescadores, músicos, artistas del primer teatro argentino (el *circo criollo*), jinetes. En particular se destacó su exploración de materiales novedosos para la práctica mural de los años cincuenta, incorporando a la base de mosaico figuras en hierro o bronce, realizando

obras con pigmentos sintéticos o trabajando con placas de cemento industrial o piedra picada.

Si bien es posible definir dos grandes circuitos de los murales de Seoane situados en espacios de Buenos Aires –el circuito céntrico y el del barrio de Belgrano (Belej 2011, 129-30)– algunos ejemplos escapan en cierto sentido esta demarcación, como el mural en la ciudad de San Juan. Dentro de la veintena de obras de arte público es posible destacar el mural situado en el Teatro San Martín, uno de los murales de mayores dimensiones de la Argentina –11 metros de alto por 35 metros de largo–, realizado en un edificio emblemático de la modernidad en la ciudad; su tema, *El nacimiento del teatro argentino*, brinda uno de los más contundentes ejemplos del imaginario construido por Seoane en relación con la historia cultural local. También pueden mencionarse otras obras en galerías comerciales, como el mural de la Galería Las Victorias (Marcelo T. de Alvear 1260), con imágenes de la *Mater Gallaeciae*, representación de la madre gallega ancestral resuelta en sintéticas formas y nuevos materiales para la tradición local; vinculado cronológica y materialmente con este, el mural *Homenaje a Guamán Poma de Ayala* (Galería del Centro, Esmeralda 561), donde se destaca el interés latinoamericanista que Seoane sostuvo desde los años cuarenta (tal vez, uno de los aspectos menos abordados de su larga trayectoria); las *Pescadoras* de un edificio particular en la céntrica calle Esmeralda, que traza una continuidad de la imagen entre el interior y el exterior del edificio, con oquedades y salientes entre lo público y lo privado [fig. 7]; asimismo, uno de sus últimos murales, en la entrada del garaje de la galería de avenida Corrientes 2166, donde con placas de relieve de cemento organizó una retícula de figuras de mujeres ‘antiguas’, vinculadas a su imaginario de matriarcas y heroínas de la historia y las leyendas medievales.

Estas obras tienen un valor artístico y patrimonial fundamental; son obras públicas que a la vez son trabajos únicos, a diferencia de la gran producción de gráfica múltiple de Seoane, que conlleva un similar sentido democratizador, pero diferentes materiales y dispositivos. Estas obras se ponen en diálogo con otra numerosa cantidad de murales de otros artistas, sitios en distintos puntos de la ciudad.⁶ Sin embargo, en casi todos los casos, el gran público, el transeúnte cotidiano y desprevenido, desconoce la historia, la autoría e incluso a veces la existencia de estas obras. En casi ningún caso existe señalización o indicaciones de datos de las creaciones como autoría,

⁶ Uno de las principales referencias del arte mural en Buenos Aires lo constituye el conjunto en la cúpula de las Galerías Pacífico, realizado por el Taller de Arte Mural en 1946. El TAM estuvo integrado por Lino Eneas Spilimbergo, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Demetrio Urruchúa y otro gallego exiliado en Buenos Aires por esos años, Manuel Colmeiro (Rabossi, Rossi 2008).



Figura 7 Luis Seoane, *Las pescadoras*. 1959. Fotografía Bruno Dubner. Reproducción por cortesía del proyecto *Murales Seoane*, Universidad Nacional de San Martín

fecha o título. En tal sentido, sería deseable y esperable que la visibilización de esta obra contribuya a su conocimiento y, por consiguiente, a su preservación y valoración.⁷ Si la defensa de un legado cultural empieza por poder ver y saber más sobre el mismo –sobre las obras, sobre sus emplazamientos y archivos, sobre las instituciones o colecciones que las alojan–, pensar en su preservación material y en su estudio histórico es clave para sostener una memoria cultural compartida y compleja, y para difundir sus imágenes e idearios. La obra de Seoane, en este sentido, es clave cultural tanto para gallegos como para argentinos, para europeos como latinoamericanos.

7 Este es uno de los objetivos del proyecto en curso de un recorrido virtual de los murales de Seoane en Buenos Aires que me encuentro desarrollando en el marco de la Cátedra Galicia-América de la UNSAM y de mi trabajo en el marco del Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP, UNSAM/Conicet).

Bibliografía

- Belej, C. (2011). «Postales gallegas en los murales porteños de Luis Seoane (1954-1972)». Buccellato, L. (ed.), *Seoane = catálogo de exposición* (Caseros, Muntref, 18 de marzo-30 de abril de 2011). Caseros: Eduntref, 121-30.
- de Diego, J.L. (dir.) (2006). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Díez Fischer, A. et al. (2019). *Espigas muestra Bonino*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Dolinko, S. (2009). «Grabados originales multiplicados en libros y revistas». Malosetti Costa, L.; Gené, M. (eds), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 165-94.
- Dolinko, S. (2010). «Guerra, exilio e imágenes transatlánticas. Un análisis de la revista *De mar a mar*». *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura / Journal of Literary Criticism and Culture*, 23, 1-20.
- Dolinko, S. (2017). «*Imágenes de Galicia*: grabados de Luis Seoane en Buenos Aires». *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, 20, 73-86.
- Espósito, F. (2010). «Los editores españoles en la Argentina: redes comerciales, políticas y culturales entre España y la Argentina (1892-1938)». Altamirano, C. (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina II*. Buenos Aires: Katz, 515-36.
- Fandiño, X.R. et al. (2010). *Ao pé do prelo. Luís Seoane editor e artista gráfico*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- García Martínez, P. (2021). *Un largo puente de papel. Cultura impresa y humanismo antifascista en el exilio de Luís Seoane*. Madrid: CSIC.
- Gerhardt, F. (2015). «Exiliados en la “edad de oro”. Redes y políticas culturales del exilio gallego en el campo literario argentino de la década del 40: publicaciones periódicas, colecciones y editoriales». *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, 19, 72-103.
- Gociol, J. (ed.) (2012). *Libros para todos. Colecciones de Eudeba bajo la gestión de Boris Spivacow (1958-1966)*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Gutiérrez Viñuales, R.; Seixas Seoane, M.A. (2007). *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane*. A Coruña: Fundación Luís Seoane.
- Malinow, I. (1958). «Plásticos argentinos en Bruselas». *Lyra*, 16(171-173), segundo número extraordinario de 1958, s.p.
- Narganes, M.; Cuadrado, A. (comps) (1994). *Seoane. Mercado de las artes y las letras 1940-1942*. Buenos Aires: Federación de Asociaciones Gallegas de la República Argentina.
- Núñez Seixas, X.; Cagiao Vila, P. (eds) (2006). *O exilio galego de 1936: política, sociedades, itinerarios*. Sada-A Coruña: Edición do Castro.
- Pécora, O.; Barranco, U. (eds) (1943). *Sesenta y cinco grabados en madera. La xilografía en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Ediciones Plástica.
- Peña Saavedra, V. (dir.) (1998). *Repertorio da prensa galega da emigración*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega; Arquivo da Emigración Galega.
- Rabossi, C.; Rossi, C. (2008). *Los muralistas en Galerías Pacífico*. Buenos Aires: Centro Cultural Borges.
- Seoane, L. (1953). «Dos imprentas y mis tapas». *Libro de tapas*. Buenos Aires: Botella al mar, s.p.
- Seoane, L. (1957). «Breve crónica en relación conmigo y las artes gráficas». *Segundo libro de tapas*. Buenos Aires: Ediciones Bonino, s.p.

- Seoane, L. (1997). «Attilio Rossi y la Biblioteca Municipal de Milán». Braxe, L.; Seoane, X. (comps), *Luis Seoane, textos sobre arte*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 333-6.
- Tilve Rouco, M. (2007). *El despertar de la conciencia gallega en Buenos Aires. Luis Seoane y Galicia emigrante*. Buenos Aires: Fundación Xeito Novo.
- Wechsler, D. (2012). «Convergencias, complicidades. Luis Seoane en las redes de la cultura antifascista». Devoto, F.; Villares, R. (eds), *Luis Seoane entre Galicia y la Argentina*. Buenos Aires: Biblos, 221-35.

La herencia de Hugo Pratt en la novela gráfica argentina

Alice Favaro

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This essay focuses on the Argentinian experience that the Venetian comic writer Hugo Pratt had during the period post-Second World War. Referring to the Italian immigration onto Argentina that took place between the 1940s and the 1950s, it gives particular attention to the peculiar characteristics of Pratt's experience, stressing the fact that it's different from that of any other Italian emigrant. Further analysis concerns what the trip meant to Hugo Pratt and the importance of literature and visual arts in his artistic formation. Moreover, this essay attempts to explore the period of time Pratt spent in Argentina, his literary experiences and the comic strips he published while being there. Comic strips that, although being quite unknown by the European public, laid the foundations to the creation of the popular graphic novel *Corto Maltese*. The examination of the narrative structure belonging to the comic strips Pratt created during the Argentinian period of his career aims to identify the production techniques and the literary sources.

Keywords Comic. Migration. Literature. Argentina. Graphic novel.

Índice 1 Introducción. – 2 «Argentina es mi país de adopción». – 3 Las raíces literarias de los cómics de Pratt. – 4 La herencia.

1 Introducción

El diálogo cultural entre Italia y Argentina, protagonistas de un intercambio que continúa hoy en día, se manifiesta, de manera paradigmática, a través de la migración de Hugo Pratt (1927-1955), testigo de una diáspora artística diferente del éxodo tradicional. Su experiencia forma parte de aquella emigración que involucró a inte-



Edizioni
Ca' Foscari

Diaspore 17

e-ISSN 2610-9387 | ISSN 2610-8860

ISBN [ebook] 978-88-6969-596-4 | ISBN [print] 978-88-6969-597-1

Open access

Submitted 2021-12-16 | Published 2022-03-25

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-596-4/015

lectuales y artistas europeos que eligieron Latinoamérica como meta privilegiada de su expatriación.

En la reciente Biennale Cinema 2021 se ha estrenado *Hugo in Argentina*, película dirigida por Stefano Knuckel, que además es coguionista del film junto al escritor Marco Steiner. Es la segunda parte de la trilogía estrenada con *Hugo en Afrique*, presentada en la Mostra di Venezia, sección Orizzonti, en 2009 y confirma el interés que siguen despertando las relaciones tejidas por los dos países a lo largo de los años.

El dibujante, durante su estadía en Latinoamérica, logró integrarse por completo en la sociedad reivindicando con orgullo su argentinidad -los argentinos lo llamaban, cariñosamente, 'nuestro tano'- y, con su experiencia laboral, consiguió reinterpretar el lenguaje del cómic fundando una escuela de la historieta que ha nacido preliminarmente en Italia y que se ha radicado en Argentina porque allí ha encontrado un ambiente férvido y estimulante.

2 «Argentina es mi país de adopción»

La carrera de historietista de Pratt empezó en su ciudad de origen, Venecia, a finales de 1945 cuando Mario Faustinelli fundó las ediciones Albo Uragano Comics Inc, que dos años más tarde se convertiría en *Asso di Picche-Comics*, una revista inspirada en los cómics norteamericanos. En el comité editorial de la publicación trabajaban, entre otros, Alberto Ongaro, Dino Battaglia, Ivo Pavone, Paolo Campani y Franco Basaglia. En ese ambiente tuvo la oportunidad de aprender el oficio de dibujante trazando con lápiz lo que luego Faustinelli terminaba con la tinta. El año 1945 fue determinante para el dibujante veneciano porque marcó también su vínculo con Argentina. La corresponsal milanesa del Sindicato Sudameris, Matilde Finzi, encargada de vender y comprar historietas entre Argentina e Italia, en aquel año descubrió al grupo veneciano y lo señaló a Cesare Civita, fundador de la Editorial Abril, que entre sus primeras publicaciones tenía *El Pato Donald*. Civita empezó a comprar las historietas de los venecianos para publicarlas en Latinoamérica y, considerando el éxito obtenido, la editorial propuso al 'Grupo de Venecia' un contrato de trabajo provechoso en Argentina. Faustinelli, Ongaro y Pratt aceptaron la propuesta y salieron hacia un país que, en aquel entonces, era muy próspero cultural y artísticamente.

La experiencia migratoria de Pratt empezó en noviembre de 1950 cuando dejó Venecia, desde la estación Santa Lucía, acompañado por una muchedumbre de amigos y admiradores, para embarcarse, con Faustinelli, rumbo a Buenos Aires. Aunque lo empujaba a marcharse el mismo mito de prosperidad económica que al resto de migrantes, la suya fue una migración insólita por ser un profesional de un am-

biente social elitista. A pesar de eso él afirmó a menudo, en las entrevistas y en su novela pseudo-autobiográfica *Le pulci penetranti*,¹ que tuvo que emigrar debido a la miseria que se vivía en Italia en el período posbélico. En cambio, las modalidades de su emigración fueron muy diferentes de aquellas en que viajaban los migrantes italianos que dejaban Italia por la carencia de trabajo y el malestar general. De hecho, cabe tener en cuenta la propensión del dibujante a la ficción y la falsificación de lo real como hecho puramente estético y con el propósito de generar asombro. En las entrevistas, los relatos biográficos de Pratt son contradictorios y están manipulados: en lugar de reconstruir realmente los hechos elabora subjetivamente los recuerdos confirmando su habilidad de narrador para infringir el horizonte de espera del lector y mitificar la realidad. Es imprescindible, entonces, tener en cuenta este aspecto de mistificación de la realidad que creaba alrededor de su figura para leer su migración con la objetividad que corresponde: sus declaraciones acerca de la migración forzada chocan con la verdadera razón de su salida hacia Argentina porque en sus cuentos emplea la prosopopeya del migrante, definiéndose un «emigrado de la historieta» (Pratt 1998, s.p.).

Su viaje a Buenos Aires empezó cuando tenía veintidós años y fue una experiencia formativa que consideró imprescindible para su maduración intelectual y artística que lo condujo a la edad adulta, como él mismo declaró:

Il mio addio all'Argentina è stato un addio alle passioni [...], è stato in definitiva l'addio alla giovinezza. Quei tredici anni mi avevano portato dalla giovinezza alla maturità. [...] Il ritorno in Europa corrispondeva alla fine dei sogni e dei comportamenti legati alla giovinezza. L'Argentina aveva fatto di me un adulto. (Petit-faux 1996, 113)

Incluso para él, emigrante de lujo, América era un nombre que encerraba un conjunto de esperanzas y mitos de felicidad y riqueza que se habían sedimentado en el imaginario europeo. Su deseo de llegar a América simbolizaba, además, un anhelo de aventuras, exotismo y evasión:

¹ Se trata de la novela que se publicará en 1987 con el título *Aspettando Corto*, en Ediciones del Grifo. Juan Sasturain, en *El País cultural*, describe el nacimiento del libro: «Transcripción directa de su relato autobiográfico al periodista marroquí Mohamed Ben Abbas y a su amigo, el dibujante Antonio de Rosa, en el transcurso de un viaje de 1970 en un viejo Fiat 1100 desde Gerona a Algeciras, a través de toda España, y después entre Ceuta y Rabat, ya en Marruecos, el texto es un desaforado desfile de anécdotas y personajes inolvidables, brillantes, poéticos, siempre tan vivos como a menudo improbables. El Pratt oral es [...] indiscernible del yo literario de sus relatos» (Sasturain 1996).

Immaginate di aver sognato l'America per cinque anni. Non un posto preciso dell'America, a nord, a sud o al centro. No. Avete sognato l'America come un nome, una situazione, una droga, un rinvio, una dilatazione, un'evasione, un inizio, un eldorado, un'avventura, una *ciavada* o una fuga. Immaginate di esservi arrampicati su tante navi e di essere stati calati dalle murate a mollo altrettante volte. E un giorno vi trovate sulla nave con il biglietto e tutto, e i bagagli e una fidanzata che saluta sul molo, con l'odiata-amata Italia che si allontana; con l'orizzonte che precipita a poppa mentre la prua della nave ondata dopo ondata apre per voi le porte del mondo. E avete poco più di vent'anni. Sulla terra che dopo aver sollevato uno scenario di montagne sprofonda nel mare, voi lasciate il vostro passato che è l'inestricabile matassa di coincidenze che vi inserisce in quel futuro indistinto che è in un altro posto. Mi sentivo ubicato fuori dal tempo. Se il presente è un'astrazione mentale per distinguere il passato dal futuro, io a mezz'aria per l'emozione come un gabbiano sospeso immobile nel cielo sentii il ritmo della vita. Ero in viaggio per l'Argentina, [...] biglietto pagato e contratto di lavoro con l'Editorial Abril. (Pratt 1971, 55; cursivas en el original)

No obstante su objetivo fuese llegar a Norteamérica, ir a Argentina representaba una oportunidad increíble ya que Buenos Aires era, en aquel entonces, la capital indiscutida de la cultura latinoamericana. Para él Argentina fue el país de las libertades y de las diversiones:

Venirme para acá fue encontrarme con la libertad. En Italia había generaciones perdidas, atormentadas, peleadas irreconciliablemente entre sí. [...] Yo ya había querido irme de polizón en los barcos norteamericanos, pero siempre terminaba arrojado por la borda en la laguna de Venecia. Cuando nos contrataron no lo podíamos creer. Esto era "El dorado" para nosotros. Tenía veintidós años en ese entonces y me quedé aquí hasta 1959. Fueron los años de mi maduración. Este es un país que lee, y yo recibí muchos estímulos literarios. [...] Yo no hubiera podido hacer las historietas que luego realicé si antes no hubiera madurado en Argentina. (Sasturain 1985)

El sueldo que recibían los dibujantes y la oportunidad de tener el carné de periodista eran, para un veinteañero de aquel tiempo, privilegios que en Italia resultaban inimaginables. Por todas estas razones su migración tuvo un carácter anómalo que se alejaba del 'aluvión migratorio' que a partir de 1856 derramó a millares de europeos - procedentes sobre todo de los países mediterráneos- en las costas argentinas. De hecho, al llegar a Buenos Aires se alojó en un hotel; a diferencia de los otros inmigrantes que tenían que seguir la tra-

mitación prevista por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires que se encargaba de cubrir los gastos de los primeros días para encarar la necesidad de mano de obra, pasando por la Aduana y luego por el Hotel de Inmigrantes (Ochoa de Eguileor, Valdés 2000). Luego se instaló en un chalet en el barrio de Acassuso, en el norte de la capital, donde pudo rodearse de gente estimulante intelectual y culturalmente. En Argentina experimentó, entonces, una migración insólita, artística se podría decir, ya que trabajó como dibujante pero también como actor y músico bohemio, y encontró allí lo que definió su «país de adopción» hasta afirmar con orgullo: «fui adoptado por la Argentina; tengo hijos argentinos y creo que soy un argentino más en el mundo. Y eso creo que se siente en mi historieta» (Saturain 2004, s.p.) o considerarla su segunda patria, hasta decir: «a veces, la añoro tanto como si estuviera en el exilio; allí está mi juventud, que fue linda y divertida; allí empecé a hacer periodismo y aprendí lo necesario para saber que un guionista pudiera ser escritor» (Ongaro, Rosales 2004). Su estadía en el país marcó también la pasión por el viaje, una componente esencial de su biografía que lo empujó a recorrer el mundo movido por la búsqueda de la verdad como dogma imprescindible (Petitfaux 1996, 276).

3 Las raíces literarias de los cómics de Pratt

El período de estadía en Argentina, entre 1951 y 1962 –cuando decidió regresar a Italia a causa de la crisis económica que afectó también la industria editorial, con el racionamiento de papel y la llegada de cómics mexicanos, más baratos y a color– dio la oportunidad a Pratt de acercarse a la literatura, sobre todo anglosajona y latinoamericana, que fue fundamental en la realización de sus historietas. En algunos de los cómics producidos en aquel tiempo son frecuentes los tópicos del fantástico o neofantástico, de la novela policiaca y algunos elementos pertenecientes al animismo y al sincretismo cultural que caracterizan a Latinoamérica y que demuestran el alcance psicológico que Pratt atribuía a lo irracional y a la dimensión de lo sagrado en cuanto experiencia simbólica y estética. Utilizar estos conocimientos le permitía crear una atmósfera particular y típica en sus narraciones, evidente por ejemplo en *Ann y Dan* (1959), la primera historieta que realizó como dibujante y guionista. A esto hay que añadir la cultura africana que se sedimentó en su imaginario individual, que confluyó con la cultura latinoamericana, ya que vivió en África durante algunos años de su infancia y adolescencia.

Las obras realizadas durante el ‘periodo argentino’ fueron fundamentales para el desarrollo y la difusión de la industria cultural de la historieta, que en aquel entonces ya tenía los rasgos de una industria nacional y había logrado incluir a las clases populares. Sería im-

posible pensar una historia del cómic en la Argentina sin tomar en cuenta la influencia decisiva que Pratt tuvo en el lenguaje y en los dibujantes y guionistas argentinos (Schettini 1997). De hecho, su experiencia latinoamericana marcó un hito tanto en la historia del cómic de aventura –que en Argentina, aun siendo popular, ha mantenido siempre los rasgos del lenguaje entrelazados con la literatura alta– como en su carrera. La presencia de autores italianos en el equipo de la Editorial Abril permitió fortalecer aquel vínculo cultural entre Italia y Argentina que se había instaurado ya a partir de la revista *Salgari* (1947-50) que luego cambiará de nombre a *Cinesterio*. La revista argentina, que empezó a publicarse a partir del 18 de junio de 1947 como entrega semanal de la Editorial Abril, ya solo con el título remitía al género de aventuras y atraía a los lectores desarraigados de su país de origen, entonces un público amplio y no necesariamente culto. La revista buscaba un resultado a medias entre la novela de aventuras de Emilio Salgari y la historieta gracias a la adaptación. Se trataba de material que nacía en Italia y que en Argentina encontró un ambiente propicio que sentó las bases para una larga tradición de transposiciones en historieta. La revista se distinguía por dar amplia importancia a la aventura, por la calidad de sus publicaciones y por el empleo del ritmo narrativo y de la división en secuencias, típicos del montaje cinematográfico. En un país como Argentina, Salgari logró una popularidad excepcional y se le consideró el escritor de aventuras por antonomasia, «sinónimo de la fabulación aventurera» (Sasturain 2011), y pasó por todos los medios de comunicación, a través de las adaptaciones teatrales, cinematográficas y en historietas. En sus novelas la transmedialidad era implícita puesto que su estilo narrativo evocaba constantemente lo visual y facilitaba el pasaje intersemiótico y transmediático. Por estas razones las primeras transposiciones de la literatura a otros medios empezaron con sus obras y con las de Verne. Pratt publicó sus historietas argentinas iniciales precisamente en la revista *Salgari* –tres tiras difundidas en la revista tuvieron un éxito particular: *Misterix* de Campani y Ongaro; *As de Espadas* de Pratt, Faustinelli, Battaglia y Ongaro; *Hombres de la Jungla* de Ongaro, Battaglia y Pratt– y en 1969, con Mino Milani, empezó a realizar la adaptación en historieta de *Los tigres de Mompracem* para el *Corriere dei piccoli*.

En la filogenia de la historieta argentina fue relevante la difusión de los contenidos de la novela de aventura que representaba la lectura predilecta de las clases medias y subalternas; a esto hay que añadir, a partir de finales de los años cuarenta, el nacimiento de una nueva concepción de la historieta gracias a la reescritura de novelas populares. De hecho, desde los años cuarenta y hasta finales de los cincuenta, Argentina vivió un período denominado ‘edad de oro de la historieta’ que coincidía con un momento de gran expansión de la industria cultural en el país. El cómic en aquellos años no solo se con-

virtió en un producto masivo, sino que también consiguió conformar a su público, consolidar su sistema profesional, imponer una ideología y definir una estética gráfica precisa. La producción se expandió considerablemente y comprendió revistas tanto argentinas como extranjeras. Es significativo que, en los primeros años de la década de 1970, la cátedra de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, a cargo de Eduardo Romano y Jorge Rivera, incluyese en su programa la historieta en cuanto género literario 'alternativo' (Rivera 1992).

4 La herencia

La importancia de Pratt en el marco de la historieta argentina se concretiza a través de la herencia que dejó entre sus alumnos y colaboradores. En Buenos Aires enseñó en la Escuela Panamericana de Arte, fundada por Enrique Lipszyc, donde era posible frecuentar las clases con los mejores dibujantes del momento, como por ejemplo Alberto Breccia y Pablo Pereyra, y fue profesor de José Muñoz y Walter Fahrner (Vázquez 2010). La influencia que tuvo en un autor como José Muñoz es evidente mirando sus dibujos. Piénsese por ejemplo en la exposición *Carlos Gardel en Ca' Pesaro*, Museo de Arte Moderno de Venecia, que en 2010 presentó los dibujos originales de José Muñoz para el volumen *Carlos Gardel*, editado en Nuages, con guion de Carlos Sampayo: se trata de un recorrido a través de la biografía del cantante argentino. Es significativo el hecho de que dibujantes como Muñoz y Enrique Breccia hoy vivan en Italia, como ejemplo emblemático de una migración de ida y de vuelta.

Pratt, además de haber trabajado en la Editorial Abril, colaboró durante mucho tiempo con Héctor Germán Oesterheld y juntos editaron las historietas de *Ticonderoga*, *Sgt. Kirk* y el ciclo de *Ernie Pike* en las revistas *Frontera* y *Hora Cero*. Además, a finales de 1956 en el marco del VII Salón del Dibujante de Argentina, Pratt recibió el Premio Columba a la Historieta.

Si bien es verdad que la historieta argentina fue una gran influencia para Pratt, tampoco lo es menos que sin la buena calidad de su escuela su trabajo se habría consolidado. Su presencia fue fundamental en la evolución de la historieta de género subalterno a la dignidad del cuento gráfico, promoción que pasó a través de un procedimiento de intertextualidad, que en la obra prattiana se manifestó mediante recursos que demostraban una tendencia hacia la novela histórica y la fuente poscolonial de su sensibilidad, a la que añadía elementos fantásticos. El procedimiento de intertextualidad estaba constituido por referencias, citas, parodias o alusiones, que confirmaban su interés por la literatura y por las artes visuales en general. Umberto Eco lo ha definido como un gran narrador:

Pratt es un gran narrador, que pocas veces se encuentra una fusión tan perfecta y original entre dibujo y guion, que si, paradójicamente, se eliminaran sus magníficos dibujos, seguiría siendo un narrador vigoroso, muy imaginativo, con un talento y una poesía increíbles. [...] pero como la historieta es un género menor y totalmente parasitario, Pratt sabe contar, pero sólo cuenta lo que ya se ha contado, es decir, traduce en historieta una tradición narrativa ya asentada. [...] Pratt, que parece usar la historieta para contar aventuras, como se hacía en los buenos tiempos, en realidad ha llevado a la historieta a una altísima dignidad de madurez y autonomía como género literario. [...] No sólo se inscribe en esta corriente como pionero, sino que logra hacer citas, homenajes, referencias “a la cuarta potencia”, y eso le permite mantener a raya las servidumbres del género en que se mueve [...]. Pratt convierte en material de relato de aventuras su propia nostalgia de la literatura, y la muestra. (Eco 1990)

La ‘narrativa dibujada’ de Pratt es la confirmación de la porosidad del lenguaje de la historieta y la imposibilidad de encontrar deslindes teóricos adecuados ya que, en las intersecciones entre los medios, se desarma la frontera del lenguaje. Uno de los primeros ejemplos de ‘narrativa dibujada’ prattiana, como ha sido definida por los críticos, es la reescritura del cuento «Tema del traidor y del héroe» (*Artificios*, 1944), de Borges, en el cómic *Concierto en do menor para arpa y nitroglicerina*, publicado en *Snif, el mítin del Nuevo Comic* en septiembre de 1980, en Buenos Aires. Aunque no se pueda considerar una verdadera transposición, dado que Pratt reinterpreta el cuento y modifica algunos elementos como el año en que se desenvuelve la historia y la ambientación –en el cuento de Borges el conflicto se desarrolla durante una representación teatral en 1824 y en la historieta de Pratt durante un viaje en 1917–, la historieta confirma el valor que el cuento gráfico asume con el dibujante veneciano. Al adaptar un relato clave de la obra borgeana al medio de la historieta, pone las premisas para la transposición literaria en cómic y el desarrollo de la novela gráfica. La revista de historietas *Fierro*, publicada entre 1984 y 1992 en su primera etapa, es una prueba tangible de este fenómeno. En *Fierro* la serie «La Argentina en pedazos» marca otro hito en la historia de la adaptación literaria y es singular la aparición de esta sección en una revista de historietas. La adaptación de cuentos canónicos de la literatura nacional, que empieza a salir desde el primer número, rompe con la tradición de las transposiciones en historietas en el país que estaban caracterizadas por un empobrecimiento y una síntesis con respecto al hipotexto. En 1993 Ricardo Piglia reunió las adaptaciones publicadas dentro de la revista en el libro *La Argentina en pedazos*, editado por Ediciones de la Urraca. A través de algunos de los cuentos más significativos de la

literatura argentina, transpuestos a la historieta por famosos dibujantes y guionistas, Piglia trazó un perfil de la historia nacional particularmente violento. El libro puede considerarse como una prueba de la importancia que asumió en Argentina el cómic y la evolución que tuvo en el siglo XX.

Las numerosas referencias que Pratt hace a Borges, del cual afirmó que «enseñó algo muy importante: contar mentiras como si fueran verdades. Gracias a él, aprendí a contar la verdad como si fuera una mentira» (Petitfaux 1992, 30; trad. de la Autora), se encuentran también en las sucesivas aventuras de Corto Maltés, personaje que nació con *Una ballata del mare salato* (1967) y que tuvo un éxito impresionante precisamente por su legibilidad, la fluidez de sus narraciones (fuertemente cinematográficas), pero al mismo tiempo los guiños a la literatura, la simbología esotérica o las referencias históricas que convierten a Pratt en un autor de culto (Brunoro 2008, 190-1). En *Tango... Y todo a media luz* (1985) la narración se sitúa en la estación de tren «Borges» en Olivos donde, mientras Corto espera a su amigo Fosforito, se duerme y de pronto se encuentra dialogando con dos lunas en el cielo. Como explica Javier de Navascués:

El empleo masivo de la cita y la alusión, la temática del doble, los movedizos límites entre la representación y lo representado o la perfecta autoconsciencia de la dimensión artificial del discurso son elementos convergentes que ilustran una aspiración a una categoría superior en la historieta y al mismo tiempo expresan la fecundidad extraliteraria de la herencia de Borges. (de Navascués 2017, 178-9)

Pratt logra trasladar a la viñeta elementos y tópicos de la literatura de Borges en que el espacio urbano se erige como un puente textual entre los dos autores. Las orillas de Buenos Aires, que habían sido elaboradas y representadas por Borges, se reproducen en un cómic culto. A una mitología literaria sucede la mitología de la historieta, que se apropia de la primera para ingresar entre los productos de la alta cultura. Popular y elitista a la vez, Pratt apuesta por una 'literatura dibujada' con la idea de refutar la inferioridad del cómic frente a la narrativa literaria. Puede considerarse, entonces, como una figura mediadora entre la cultura italiana y la argentina. Su presencia y su escuela, que ha sido exportada a todo el mundo, confirma las raíces literarias de la historieta. Un género que, en Argentina, se ha difundido como un lenguaje en que conviven la literatura de élites con el sustrato de la cultura popular, el folletín romántico y el relato sobre el Oeste norteamericano. De hecho Pratt siempre ha manifestado una curiosidad increíble en materias tan distintas como la historia del siglo XIX, la cábala, la novela de caballerías, la geografía, la alquimia, la mitología celta, la filosofía oriental o la ópera nacionalista.

A partir de su 'literatura dibujada', que desembocaría algunos años más tarde en el legendario personaje de Corto Maltés, la historieta ya no era aquel género subalterno destinado a la infancia y a un público masivo, sino que empezaba a desplazarse lentamente del kiosco a la librería y a considerarse como un lenguaje culto que se podía analizar también desde una perspectiva literaria, sentando las bases para la evolución de la novela gráfica.

Bibliografía

- Borges, J.L. [1944] (2009). «Artificios». *Obras Completas*, vol. 1. Buenos Aires: Emecé.
- Brunoro, G. (2008). *Corto come un romanzo nuovo. Illazioni su Corto Maltese ultimo eroe romantico*. Milano: Lizard edizioni.
- de Navascués, J. (2017). «Borges, Pratt y Corto Maltés: convergencias y malas lecturas». *Variaciones Borges*, 43, 159-81.
- Eco, U. (1990). «Hugo Pratt o el arte de contar con dibujos. Historietas y literatura». *Ámbito Financiero*, 16 de enero.
- Faeti, A. (1986). *I tesori e le isole. Infanzia, immaginario, libri e altri media*. Firenze: La Nuova Italia Editrice.
- Ochoa de Eguileor, J.; Valdés, E. (2000). *¿Dónde durmieron nuestros abuelos? Los hoteles de inmigrantes en la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio de Argentina.
- Ongaro, A.; Rosales, L. (2004). «Rumbo al Río de la Plata. Alberto Ongaro en Argentina». *Tebeosfera*. <https://www.tebeosfera.com/1/Seccion/RRP/02/Ongaro.htm>.
- Petitfaux, D. (1992). *All'ombra di Corto. Hugo Pratt*. Milano: Rizzoli.
- Petitfaux, D. (1996). *Il desiderio di essere inutile. Ricordi e riflessioni*. Roma: Lizard Edizioni.
- Pratt, H. (1971). *Le pulci penetranti*. A cura di A. de Rosa. Venezia: Alfieri.
- Pratt, H. (1980). «Concierto en do menor para arpa y nitroglicerina». *Snif, el mítin del Nuevo Cómic*, septiembre.
- Pratt, H. (1998). «Siempre un poco más lejos». *Los Inrockuptibles. Revista mensual de musica, cine, libros, etc.*, 25, s.p.
- Rivera, J.B. (1992). *Panorama de la historieta en la Argentina*. Buenos Aires: Coquena Grupo Editor.
- Sasturain, J. (1985). «La historieta, los argentinos. "El hombre tiene derecho a la fantasía"». *El Periodista*, 37, mayo.
- Sasturain, J. (1996). «Hugo Pratt: El creador del Corto Maltés, el que cuenta y el que vive». *El País cultural*, 3(50), 19 de julio.
- Sasturain, J. (2004). «El arcón Maltés». *Radarr*, 6 de junio. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1461-2004-06-06.html>.
- Sasturain, J. (2011). «Salgari y el santo pirata». *Página 12*, 25 de abril. <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-166927-2011-04-25.html>.
- Schettini, A. (1997). «El creador del Corto Maltés. La aventura infinita. Home-naje a Hugo Pratt». *La Nación*, Buenos Aires, 27 de julio.
- Vázquez, L. (2010). *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Paidós.

Otras migraciones: el caso de Valeria Luiselli

Silvia Lunardi

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This article aims to outline the main features of the work and life of contemporary writer Valeria Luiselli. She's a Mexican who, like many others, belongs to the great Hispanic community residing in the United States of America and that belongs to a generation of writers that George Steiner would define as 'extraterritorial'. Her wandering and living in different places led her to be interested in topics such as exile, migration and bilingualism.

Keywords Valeria Luiselli. Mexico. Migration. Extraterritoriality. Bilingualism.

Índice 1 Introducción. – 2 Valeria Luiselli: ciudadana del mundo. – 3 Errancia lingüística y literaria. – 4 Paseos literarios: *Papeles falsos*.

1 Introducción

Diáspora, exilio y migración son todas experiencias que permiten y requieren la transgresión y la trascendencia de las construcciones nacionales, y la literatura, por su parte, considerada «como práctica social, intenta dar cuenta de estas transformaciones a través de lo que se ha llamado “literaturas de la diáspora”» (Valero 2004, 29), en las que el término 'diáspora' está asociado al campo semántico del movimiento, de la dislocación, del viaje, del desarraigo y del hibridismo. Sin embargo,

termini come extra-nazionale, apolide, straniera, non sono sufficienti a descrivere la letteratura di migrazione che [...] si fa porta-



Edizioni
Ca' Foscari

Diaspore 17

e-ISSN 2610-9387 | ISSN 2610-8860

ISBN [ebook] 978-88-6969-596-4 | ISBN [print] 978-88-6969-597-1

Open access

Submitted 2021-12-16 | Published 2022-03-25

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-596-4/016

trice di una prospettiva doppia, instabile, perennemente in bilico tra la vita prima e dopo il viaggio. (Di Matteo 2019, 106-7)

Dentro de este contexto diaspórico encajaría la voz de una escritora contemporánea como Valeria Luiselli, perteneciente a una generación «en viaje [...] en movimiento» (Drexler 2017) que –siguiendo los pasos de una tradición literaria que siempre ha sido errante y cosmopolita, formada por exiliados, expatriados y gente que escribió desde un lugar móvil, desde afuera– elige la escritura como su único hogar fijo, un espacio sin fronteras en el que pueden echar sus raíces todos los que, como Luiselli, no saben establecerse «de ningún lado del todo y de todos lados un poco» (Drexler 2017).¹

2 Valeria Luiselli: ciudadana del mundo

El desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar.
(Antonio Cornejo Polar)

En un famoso artículo de George Steiner se definía a Beckett como un desarraigado que se siente en casa en diferentes lugares, una descripción maravillosa que quizás sea la más adecuada para representar un ser permanentemente en tránsito como Valeria Luiselli, que ha encontrado en la condición errante de su infancia uno de los impulsos para convertirse en una de las escritoras que, en los últimos años, ha generado interés en la escena literaria internacional. Actualmente, los escritores que comenzaron su carrera en los años setenta y ochenta, y los que nacieron en los años sesenta, conviven con los jóvenes nacidos entre los años setenta y ochenta del siglo XX, cuya presencia en otros lugares del mundo –sobre todo en Europa y en los Estados Unidos– es aún más difundida, y se diferencian de sus predecesores, puesto que «son libres de andar por donde quieran y de hacer lo que quieran, con la tranquilidad que le da a un escritor saber que, por fin, es dueño de su tradición» (Valencia 2018, 9). En el caso específico de Luiselli, se trata de una escritora mexicana que «gracias a un *nonno* lombardo» (Luiselli 2010, 101), tiene la nacionalidad italiana y que, por una serie de curiosas coincidencias, tiene domicilio en Venecia y actualmente, al igual que muchos otros his-

¹ Este artículo retoma una parte del trabajo realizado en mi tesis de maestría titulada *Cartografía de una violencia: archivos, documentos y mapas en la obra de Valeria Luiselli* (2021), un estudio cuyo objetivo principal era analizar la obra última obra publicada por la escritora mexicana.

panos, reside en Estados Unidos, donde «integrarse es dejarse someter a una sola forma de ser otro» (Luiselli 2017). Desde allí desafía la época de la contradictoria «homogeneización del planeta» (Bourriaud 2009, 14) favoreciendo la contaminación o, dicho en términos orticianos, una forma de transculturación más amplia que trasciende límites geográficos, lingüísticos y literario-culturales, puesto que escribe desplazándose entre géneros y lenguas,² viviendo tanto a nivel personal como laboral en una condición diaspórica según lo señalado por Josefina Ludmer, o lo que Fernando Aínsa, por su parte, define como trashumancia.

Su mapa personal empieza en sus orígenes italianos, cuando su abuelo migró del pueblo bergamasco de San Giovanni Bianco hacia Ciudad de México, donde la escritora nació en 1983. Desde allí ha iniciado su recorrido alrededor del mundo hasta echar raíces, no por casualidad, en Nueva York, una ciudad que está hecha de extranjeros en la que «en veinte minutos escuchas diez idiomas distintos. [...] un pequeño mundo» (Ayén 2020). Ella misma admite que tuvo una infancia un poco atípica ya que pertenecía (y pertenece) a la extraña elite de los hijos de diplomáticos, lo que llevó a que creciera desplazándose en distintas ciudades, culturas y lenguas, llegando a vivir en ocho países y cuatro continentes distintos y permaneciendo en el mismo lugar no más de tres años.³ De hecho, salió por primera vez de México a la edad de dos años, cuando su padre se mudó a Madison, Wisconsin, para completar su doctorado. Desde allí, el trabajo de sus padres la llevó a vivir en países como Costa Rica –durante unos cuatro años–; luego en Corea del Sur desde 1989 hasta 1993; en 1994, al producirse las primeras elecciones democráticas en Sud-

2 Basta con nombrar a Rubén Darío, a quien Octavio Paz definió en *Cuadrivio* (1965) como «un centroamericano trotamundos», o a los escritores del *boom* entre quienes destaca la figura del colombiano Gabriel García Márquez, que escribió su obra maestra en México; hasta llegar a Roberto Bolaño, que vivió entre Chile, México y España; o al argentino Juan José Saer. Este último, santafesino instalado en Francia, subrayó lo que significó para él vivir en el extranjero: «Fuera de lo conocido, de la infancia, de lo familiar, de la lengua, se atraviesa una especie de purgatorio, de no ser, hasta que se reaprende un nuevo mundo, que consiste en el aprendizaje de lo conocido relativizado por lo desconocido [...]. Yo creo que la relativización de lo familiar es un hecho positivo. El extranjero es un nuevo avatar del principio de realidad» (Saer en Nogueurol 2010). Asimismo, hay escritores, como los argentinos Héctor Bianciotti o Juan Rodolfo Wilcock –que, en su condición bilingüe, además de vivir en otros países, escribieron también en sus otras lenguas (en el primer caso el francés y en el segundo el italiano) –que, en cierta medida, anticipan la nueva oleada de escritores latinoamericanos que hoy en día viven y escriben entre lenguas y países distintos, como Luiselli y la mayoría de sus contemporáneos.

3 Cabe destacar que su familia materna era originaria de Pachuca, y la abuela de su madre hablaba otomí (ñañú). Desafortunadamente, como sucede a menudo en México, la asimilación a una clase media urbana significa borrar el ñañú, y en general todas las lenguas indígenas. Todavía se hablan 68 lenguas indígenas en México, muchas de ellas en peligro de desaparecer.

áfrica,⁴ se mudó allí con el padre, mientras la madre se volvió a México –a Chiapas– para unirse al movimiento zapatista. Después vivió en la India, en España y finalmente se instaló en los Estados Unidos. Habituada a las fronteras y al plurilingüismo, su educación nómada la llevó a estudiar en escuelas militares de Corea del Sur, en colegios de monjas anglicanas y en los de las excolonias africanas, por lo que aprendió desde niña a hablar en inglés. A los dieciséis años decidió irse sola a la India, para donde pidió una beca de estudio en el Mahindra College; allí pasó dos años rodeada de personas que llegaban de cien países distintos. Fue cuando tuvo su contacto más profundo con la literatura en su lengua materna que, hasta aquel momento, nunca había sido su lengua de instrucción. No porque la escuela india funcionara en español, sino porque en aquel internado tuvo la posibilidad de entrar en contacto con un grupo de jóvenes latinoamericanos que fueron para ella como una comunidad lingüística que Steiner definiría ‘extraterritorial’ y con la que se reunía a leer en voz alta los textos de Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Rulfo, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y otros. Gracias a esta experiencia se inició en la escritura –escribía poemas y obras de teatro–, estableciendo una relación gozosa con la literatura.

Tras la experiencia en el internado de la India y su reunificación con las raíces hispanas, decidió regresar a su ciudad natal para estudiar la licenciatura en filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), de modo de reconocerse mexicana. Allí fue cuando empezó a escribir su primer ensayo, gracias al encuentro con Laia Jufresa, ‘una chava’ de su edad, que la ayudó a derribar ciertos estereotipos que la disuadían de convertirse en escritora. Fue a los veinte años cuando empezó a dedicarle más tiempo a la literatura aunque, tras haber terminado sus estudios y haber vivido muchas mudanzas internacionales, Luiselli seguía cultivando otra gran pasión: la danza. En 2008, fue a Nueva York con el sueño de convertirse en una bailarina contemporánea profesional y, tras darse cuenta de que carecía de cierto talento, decidió dedicarse totalmente a su vocación literaria, obteniendo un doctorado en literatura comparada en la Universidad de Columbia e iniciándose como en la Universidad Hofstra de Nueva York. A partir de 2010 se convirtió en una

4 Luiselli se fue a vivir con once años a Sudáfrica de 1994 a 1999, poco después de la elección de Mandela como presidente, en la época pos-apartheid. Cassio Luiselli Fernández, padre de la escritora, había sido enviado como observador internacional a los comicios presidenciales y después fue el encargado de abrir la primera embajada de México en Sudáfrica. Valeria Luiselli encontró dos veces a Madiba y, al producirse el segundo encuentro, en 1996, durante un concierto de Luciano Pavarotti en Pretoria, se acercó y Mandela le preguntó qué quería ser de mayor y ella, fascinada con la escritora sudafricana Nadine Gordimer, repitió la definición que esta había dado de sí misma: una *prose writer*.

escritora absolutamente original que hasta ahora ha publicado tres ensayos -*Papeles falsos* (2010), *Where You Are*, “*Swings of Harlem*” (2013), *Los niños perdidos. Un ensayo en 40 preguntas* (2016)- y tres novelas: *Los ingrátidos* (2011), *La historia de mis dientes* (2013), *Lost Children Archive* (en español, *Desierto sonoro*), su primera narración escrita y publicada en inglés en 2019.

3 Errancia lingüística y literaria

Si bien su mexicanidad es indudable, resulta lógico que

si se trabaja poéticamente, [...] la relación con otras culturas y contextos políticos, con idiomas y acentos diferentes, puede llegar a producir un efecto de distancia interesante para la escritora. (Mayer 2019)

De ahí que su obra, como la borgeana, sea el fruto de experiencias y, sobre todo, de un archivo de lecturas «en desplazamiento por el filo de diversas [...] literaturas extranjeras» (Cohen Imach 1996, 309). En este sentido corresponde indagar el pasaje «de la literatura latinoamericana a la latinoamericana (mundial)», en particular en el mundo anglosajón, ya que Estados Unidos se reconoce hoy en día como el segundo país con mayor número de hispanohablantes y por tanto es, como afirma Luiselli, «un país hispano» (Santacecilia 2018).⁵

El escritor argentino Rodrigo Fresán, por su parte, cree que la única patria que tiene un escritor es su biblioteca, al igual que Borges solía imaginarse el paraíso precisamente como una biblioteca. Fresán se burla del desproporcionado sentimiento de pertenencia y de arraigo a una sola patria que solo serviría para los que pretenden escribir leyes o himnos pero no novelas, puesto que en el ámbito literario sería imposible «imaginar la literatura en singular, siempre es un plural; son las literaturas» (Frieria 2020).⁶ A partir de dicha pluralidad, tal vez a Luiselli le gustaría ser considerada como una escritora surafricana-india-mexicana-americana, pero quizás gracias al impulso (tal vez hereditario) que la llevó a elegir la extranjería como

⁵ En una entrevista publicada el 3 de febrero de 2018 por *Deutsche Welle* la autora declaró: «Pero es que Estados Unidos es un país hispano. Con 60 millones de hispanohablantes, es el segundo país hispano del mundo, después de México. Sin embargo, no se considera a sí mismo como tal: lo hispano siempre se ha visto como algo extranjero. Es una mirada equivocada desde el inicio» (Santacecilia 2018).

⁶ Se hace referencia aquí a una frase de Mathias Énard, un escritor de origen francés radicado en España, tomada de un diálogo con Rodrigo Fresán en el *Filba* sobre temas como las identidades (literarias y nacionales) y el cambio de la lengua a la hora de escribir literatura en novelistas célebres como Nabokov o Conrad.

forma de residencia debería aceptar como única nacionalidad la literatura. De hecho, para subsanar esa falta de raíces, Luiselli encontró en la escritura «una manera profunda de arraigo. En un espacio donde me siento extraña, saco mi cuaderno y, como si fuera una línea de vida, me conecto con el lugar» (Zabalbeascoa 2020).

De tal modo que, asumiendo su identidad nacional «con un poquito de autoburla y autocrítica» (Ayén 2020), Luiselli convierte la errancia y la liminalidad de quien vive *in between* –entre su mexicanidad y su ser ciudadana del mundo– en posición privilegiada para tener una mirada más amplia sobre las historias que escribe y sobre sus propios personajes. En efecto, en su obra suele sobresalir «una poética balanceada entre lo híbrido –abierta hacia otros textos y lenguas– y lo íntimo –representando al cuerpo en movimiento, libre» (Le Calvez 2020). Todo ello le exige preguntarse sobre las diversas formas en que armamos historias y documentamos las vidas de los demás, desarrollando un profundo análisis antropológico en los temas de la integración, de la errancia, del bilingüismo, de la migración y de las formas de habitar el espacio –privado o público–, escogiendo «la representación pseudorealista de lo que acontece en la sociedad», registrando «el presente etnográficamente porque lo que impacta es “el peso del presente no como enigma a resolver sino como escenario a representar” (Sarlo 2006, 2)» (Favaro 2017, 341).

Para la autora, escribir significa «taladrar paredes, romper ventanas, dinamitar edificios [...] hacerle hueco a la lectura [...] hacer relingos» (Luiselli 2010). El término ‘relingo’ se refiere a un espacio descrito en su primer ensayo, *Papeles falsos*, a partir de la idea de los *terrains vagues* del arquitecto Ignasi de Solà-Morales, que Luiselli quiso adaptar al contexto urbano del D.F. La naturaleza que caracteriza dichos espacios es de carácter indefinido e incierto, debido a que son «un lote baldío sin bordes definidos ni bardas delimitantes» (Luiselli 2010, 74), cuyo desaprovechamiento los transforma en territorios con infinitas posibilidades de significado y uso, espacios multiformes que contienen las expectativas de errancia, traslado y libertad. Considerando que resulta imposible encasillarla dentro de un solo tema y, sobre todo, de un solo país, la imagen del ‘relingo’ o de los *terrains vagues* es la representación perfecta del escritor extraterritorial de Steiner, «unhoused, [...] a poet, novelist, playwright not thoroughly at home in the language of his production, but displaced or hesitant at the frontier» (Steiner 1975, 14) y, por lo tanto, de nuestra autora.

Según lo que plantean Deleuze y Guattari en su obra *Kafka, por una literatura menor* (1978), un buen escritor tendría que estar «en su propia lengua como un extranjero» (Deleuze y Guattari en Videla Zavala 2018, 100). Tal vez eso sea el caso de Luiselli, cuyas novelas y ensayos «son solo la historia de nuestro regreso, en calidad de extranjeros perpetuos, al habla fantasmagórica de la infancia» (Luiselli

2013, 124). Una infancia que, como se ha visto, estuvo caracterizada por el nomadismo y cuyas lenguas serían «este español un poco raro -tal vez extraterritorial- que hablo desde que mi familia salió por primera vez de México» y el «inglés sudafricano en mi recuerdo remoto y atravesado de nostalgias, para ser -incluso- honesta» (2013, 124) que ahora está contaminado de matices estadounidenses a los que se añadirían un italiano casi perfecto y el portugués.⁷

Basta leer su primera obra, *Papeles falsos*, para entender que Luiselli tiene una lucha constante con las lenguas. A tal propósito, entre muchos ejemplos, se la podría comparar tanto con el argentino J.R. Wilcock que en 1957 decidió abandonar el castellano por el italiano, y más recientemente, con Jhumpa Lahiri, una escritora hindú-americana que encontró, como Wilcock, en el italiano su idioma literario, lo que la sitúa en la tradición de escritores de origen extranjero que optan por expresarse en otro idioma. Los escritores que tuvieron que cambiar idioma, tanto por obligación como por elección, permanecen en una zona intermedia que, a veces, confunde su propia comprensión identitaria. Asimismo, aunque el lenguaje tenga que representar una forma de libertad, en muchas ocasiones se ha transformado en una forma de opresión y autoritarismo y, por lo tanto, en represión lingüística. En el caso específico de Luiselli, hubo momentos en los que se peleó con su identidad movедiza, puesto que no la percibía siempre como autodeterminación, sino como una obligación o casi una maldición. Sin embargo, su elección fue la de aceptar su travestismo lingüístico, sin necesariamente encontrar una respuesta sobre escribir en inglés o en español.

El 23 de junio de 2018 el dialectólogo y sociolingüista español Francisco Moreno Fernández publicó en el *The New York Times* un artículo titulado «La represión lingüística del español en Estados Unidos», en el que destacaba una nueva forma de nacionalismo lingüístico norteamericano a favor del *English only* que rechaza el español desde la época posterior a la independencia de Estados Unidos; como destaca el autor:

No importa la rica y longeva historia hispana de Estados Unidos [...] no importa ser distinto en un país fundado por *distintos*. En los Estados Unidos de Donald Trump la única consecuencia de la discordancia parece ser la expulsión. Pero el hecho es que la diversidad, especialmente la lingüística, es un factor de identidad que no obliga a la renuncia de proyectos comunes. Por eso la di-

⁷ En una entrevista con Sara Marzullo, Luiselli declara que «non solo che mi trovo a leggere in più di una lingua allo stesso tempo, ma piuttosto che la mia testa vive costantemente in bilico tra diverse lingue, tra l'inglese, lo spagnolo, l'italiano, o il portoghese. Significa che mi succede di scrivere una bozza contemporaneamente in inglese e in spagnolo - durante il lavoro di revisione, poi, ne scelgo una sola» (Marzullo 2017).

versidad se tiene que defender en América, en el continente entero» (Moreno Fernández 2018; cursivas en el original)

Por su parte, Valeria Luiselli es una luz que brilla en toda esta oscuridad ya que presenta ciertas peculiaridades que dejan entrever en su forma de expresarse una nueva frontera -esta vez porosa- dentro del contexto literario latinoamericano y estadounidense. Por lo tanto, escribe siendo consciente de su travestismo lingüístico, es una voz que migra permanentemente entre las dos lenguas y se siente parte de una «enorme comunidad que vive en una tercera lengua» (Maristain 2020) que rechaza cualquier tipo de nacionalismo lingüístico.

4 Paseos literarios: Papeles falsos

Quizá sea cierto que una persona sólo tiene dos residencias permanentes: la casa de la infancia y la tumba. (Valeria Luiselli)

Papeles falsos (2010), la obra que se ha ido citando a lo largo de este artículo, es un libro compuesto por diez ensayos sobre travesías, mapas, paseos urbanos y al mismo tiempo sobre el desarraigo y las incursiones lingüísticas de la autora. De hecho, el objetivo principal de Luiselli era el de recolocarse en su espacio natal -Ciudad de México-, una tierra familiar en la que se sentía extranjera y que quería describir tratando de hacerla más suya. Asimismo, necesitaba retomar el control del español que, junto con el entonces D.F., le provocaban una sensación de extrañamiento; con ambos necesitaba reconciliarse. Por lo tanto, «ante el desarraigo que filtra su biografía, Luiselli propone en *Papeles falsos*, la inscripción de nombres, lugares y literaturas en un mapa personal como alternativa recelosa al pasaporte y las cédulas de identidad» (Flores 2011), como si la literatura misma le sirviera para orientarse y sentirse parte de un lugar determinado. Aunque no haya sido fácil el hecho de no tener puntos de referencia geográficos fijos y desplazarse y recomenzar cada vez, ese 'vivir entre lenguas' -así como lo definiría Sylvia Molloy- y países diferentes ha marcado su trabajo dejando una huella en el ritmo de su escritura y, sobre todo, en su elección de las palabras a la hora de expresar ciertos significados. Además, ese movimiento de un idioma al otro «automáticamente significa el afantasmamiento del otro pero nunca su desaparición» (Molloy 2016).

Volviendo a la composición del libro, Luiselli durante cuatro años escribió un texto concebido como una miscelánea de diez ensayos heterogéneos «bajo la forma de la *flânerie* baudelariana, la *promenade* surrealista y la *dérive* situacionista» (François 2018, 3) que, con su carácter contemplativo y su práctica de documentar lo cotidiano, re-

flejan críticamente cómo y desde dónde escribir acerca de Ciudad de México y de otras dos ciudades, Venecia y Nueva York que, de modo irónico, se convirtieron formalmente en sus ciudades de residencia. El recorrido circular de la autora se abre y se cierra en Venecia -la ciudad laberíntica por antonomasia y una de las más citadas en la literatura-, donde se pone en las huellas del poeta ruso-estadounidense Joseph Brodsky, quien además de compartir con ella el amor por Venecia, comparte también su naturaleza de escritor sin fronteras, apátrida. A partir de una visita a la tumba/residencia del poeta, Luiselli acaba su largo paseo en La Serenissima, y en el último texto titulado «Papeles Falsos: la enfermedad de la ciudadanía» cuenta cómo, aprovechando su pasaporte italiano, se volvió residente «de una de las ciudades en el mundo que tiene menos población fija y que más residentes pierde por año. [...] además pude ser testigo de una ciudad invisible y probablemente en peligro de extinción». (Luiselli 2010, 105) De hecho, a causa de una infección tuvo que pasar por peripecias burocráticas que la obligaron a obtener la residencia *veneziana* para acceder a los servicios médicos gratuitos y «esta nueva identidad compuesta es, para la autora, una especie de tabla de salvación ante la fatalidad de poseer una única y verdadera patria y, por consiguiente, una sola e indivisible identidad» (González Arce 2016, 257). Asimismo, es irónico y paradójico, puesto que, «en el marco de una reflexión sobre el tema del desarraigo nacional» (2016, 257), la autora que buscaba reconciliarse con su mexicanidad dice «habré asumido una falsa residencia permanente en la Serenísima República de Venecia, y estaré enterrada en algún relingo, no muy lejos de Joseph Brodsky, en la sección popular del cementerio de San Michele» (Luiselli 2010, 106) demostrando lo fácil que resulta inventarse una identidad y lo inestable que puede ser una identidad nacional.

Bibliografía

- Luiselli, V. (2010). *Papeles falsos*. México: Sexto Piso.
- Luiselli, V. (2013). «Una lengua para Pretoria». *Revista Dossier*, 23, 124-9. <https://revistadossier.udp.cl/todos-los-numeros/dossier-23/>.
- Luiselli, V. (2017). «Yo era otro». *El País*, 6 de marzo. https://elpais.com/el-pais/2017/03/05/opinion/1488727902_691739.html.
- Ayén, X. (2020). «La única cosa mala de Nueva York es que forma parte de Estados Unidos». *La Vanguardia*, 15 de octubre. <https://www.lavanguardia.com/libros/20201015/484082610485/valeria-luiselli-papeles-libro.html>.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Cohen Imach, V. (1996). «Beatriz Sarlo. “Borges, un escritor en las orillas”». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 25, 309-11. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9696110309B>.
- Di Matteo, A. (2019). «Estar hecho de orillas: memoria, frontera e migración nella scrittura anfibia di Andrés Neuman». Nanni, S.; Vellucci, S. (a cura di), *Circolazione di persone e di idee. Integrazione ed esclusione tra Europa e Americhe*. New York: Bordighera Press, 105-18.
- Drexler, J. (2017). «Movimiento». *Salvavidas de hielo* [CD]. Madrid: Warner Music Spain.
- Favaro, A. (2017). «Escribir desde los márgenes: La narrativa de Iosi Havilio». *Rassegna Iberistica*, 40(108), 341-52. <http://doi.org/10.14277/2037-6588/Ri-40-108-17-8>.
- Flores, H. (2011). «Papeles falsos, de Valeria Luiselli». *Distintas latitudes*, 13 de enero. <https://www.distintaslatitudes.net/archivo/papeles-falsos-de-valeria-luiselli>.
- François, L. (2018). «El caminante urbano, heredero reticente: *Mis dos mundos* (2008) de Sergio Chejfec y *Papeles falsos* (2010) de Valeria Luiselli». *Bulletin of Hispanic Studies*, 96(8), 851-72. <https://doi.org/10.3828/bhs.2019.51>.
- Friera, S. (2020). «La literatura entendida como la patria del estilo». *Página12*, 24 de octubre. <https://www.pagina12.com.ar/301283-la-literatura-entendida-como-la-patria-del-estilo>.
- González Arce, T. (2016). «Del ensayo a la novela. Los procesos autoficcionales de *Papeles falsos* y *Los ingrátidos* de Valeria Luiselli». *Sincronía*, 69, 254-68. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513852378020>.
- Le Calvez House, G. (2020). «El siglo XXI será femenino». *Letras Libres*, 1 de enero. <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/el-siglo-xxi-sera-femenino>.
- Lunardi, S. (2021). *Cartografía de una violencia: archivos, documentos y mapas en la obra de Valeria Luiselli* [tesis]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia. <http://hdl.handle.net/10579/19219>.
- Maristain, M. (2020). «“Me tuve que volver feminista a chingadazos”: Valeria Luiselli». *Maremoto Maristain*, 21 de abril. <https://monicamaristain.com/me-tuve-que-volver-feminista-a-chingadazos-valeria-luiselli/>.

- Marzullo, S. (2017). «Scrivere oltre la frontiera. L'opera di Valeria Luiselli è un esercizio di contaminazione». *Il Tascabile*, 18 luglio. <https://www.iltascabile.com/letterature/scrivere-oltre-la-frontiera/>.
- Mayer, G. (2019). «Escritores argentinos en el extranjero: cómo influye en su literatura vivir en culturas diferentes». *Infobae*, 7 de septiembre. <https://tinyurl.com/mszs9984>.
- Molloy, S. (2016). *Vivir entre lenguas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Moreno Fernández, F. (2018). «La represión lingüística del español en Estados Unidos». *The New York Times*, 23 de junio. <https://www.nytimes.com/es/2018/06/23/espanol/opinion/opinion-espanol-estados-unidos-expulsion-distinto.html>.
- Noguera, F. (2010). «“Mudanza para ser”: Travesías, de Fernando Aínsa». Giraldi, N.; Chantraine-Braillon, C.; Idmhand, F. (eds), *El escritor y el intelectual entre dos mundos: Lugares y figuras del desplazamiento*. Madrid: Iberoamericana, 373-88.
- Santacecilia, M. (2018). «Valeria Luiselli: “EE.UU. es un país hispano”». *Deutsche Welle*, 2 de marzo. <https://www.dw.com/es/valeria-luiselli-eeuu-es-un-pa%C3%ADs-hispano/a-42434570>.
- Steiner, G. (1975). *Extraterritorial: Papers On Literature And the Language Revolution*. Harmondsworth: Penguin.
- Valencia, M. (2018). *Bogotá 39: nuevas voces de ficción latinoamericanas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Valero, S. (2004). «Sujeto migrante en la narrativa colombiana». *Universitas Humanística*, 31(58), 26-41. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=79105803>.
- Videla Zavala, F. (2018). «Entre los rebasamientos de los territorios: literatura menor, hacia una poética de los desplazamientos en Deleuze-Guattari». *Revista de humanidades de Valparaíso*, 12, 95-113. <https://dx.doi.org/10.22370/rhv.2018.12.469>.
- Zabalbeascoa, A. (2020). «Si no es a chingadazos, nadie te escucha». *El País Semanal*, 29 de marzo. https://elpais.com/elpais/2020/03/25/eps/1585129934_725951.html.

Coda.
En primera persona

De Napoli a las costas rioplatenses

Un testimonio

Adriana Mancini

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Senz uocchie p'chiagner
Luigi Iavarone

Mi nombre es Luigi Iavarone soy uno Chef napolitano, he llegado aquí, en Sudamérica más que en Argentina, en el 2016 adonde empecé a hacer eventos en Uruguay, en Punta del este. Ahí me di cuenta que aquí, en Sudamérica, había una fuerte presencia de descendientes italianos. Lo que no veía, pero era la presencia de la *italianità* en lo que era la gastronomía, en la comida. Porque con los años se ha ido, digamos, mezclando mucho la manera de presentar la gastronomía. E nada. Esto me, digamos, me animó a emprender una cosa mía, un proyecto mío. Obviamente, siempre con ayuda de inversores, porque llegué aquí, como todos los inmigrantes, sin nada.

En Napoli diciamo: *Senz uocchie p'chiagner...* sería 'sin ojos para poder llorar'. Y desde ahí empezó mi aventura en Sudamérica. En verano en Punta del este y en invierno, venía aquí en Buenos Aires para

Reportaje presencial realizado a Luigi Iavarone por Adriana Mancini en Buenos Aires, Argentina, en julio de 2021. La transcripción respeta la sintaxis y oralidad del entrevistado (A.M). Agradezco a Luigi Iavarone por su gentileza. A Carmen Domínguez y a Norberto Bucich por su colaboración invaluable. A la Università Ca' Foscari y a la Universidad de Buenos Aires por llevar a cabo estas jornadas y su edición.

hacer asesoramiento gastronómico al empresario que había conocido durante el verano ahí en Punta del este. Y siempre tenía en la cabeza empezar un emprendimiento aquí mío en Buenos Aires. Y la oportunidad se dio con el que actualmente es mi socio, Victor Ochemoia, que era un cliente mío en Punta del este. Y que, como se decía antes, en la época, digamos, de los Medici, ha sido mi mentor. Ha creído en mí, tenía la disponibilidad de esta casona muy linda aquí en Caballito, en el Barrio inglés. Y decidimos hacer este proyecto, *Napulè. Napulè*, es Napoli en dialecto. È en cuando el verbo *essere* (ser) indica que *Napulè* puede ser muchas cosas. *Napulè* è alegría *Napulè* è tristeza. *Napulè* es mucha historia. Nosotros teníamos dominación de los griegos, de los españoles. *Napulè* es la alegría, *Napulè* es gastronomía. Con esta palabra, *Napulè*, es la idea nuestra de trasladar aquí, en la Argentina, por el momento, nuestra italianidad en lo que es la gastronomía. La gastronomía que mira a trescientos sesenta grados, porque la gastronomía típica de Italia, no es solo la pizza o la pasta como erróneamente se entiende en el mundo. A nosotros nos gusta comer la carne, nos gusta comer el pescado, nos gusta comer el arroz. Tenemos una muy buena repostería. La idea nuestra es desarrollar un polo gastronómico de *Napulè* que contiene todo; contiene lo que es la comida, lo que es la pastelería, la heladería para ofrecer una experiencia a los muchos descendientes que hay aquí. *Infatti*, muchas veces ha pasado esto que me alegró un poquito y me sorprendió y porque al final, con la gastronomía tú tienes que ofrecerles una emoción a la gente. Aquí he tenido el caso de gente que se ha comido la pizza y largó la lágrima porque se han acordado de cuando han ido a Napoli y se han comido la primera pizza y otro aquí comiendo *gnocchi* con el *ragù* o bolognese se acordaba de la abuela; estas son cosas que no tienen precio. Son estas cosas por lo cual, digamos, que me está gustando mucho la experiencia. También porque veo que parece que los argentinos muchas veces tienen esa necesidad de acordarse de lo que ya no tienen más, que eran esas abuelas que traían la tradición de Italia aquí y la transmitían a los nietos. Es que, desde luego, cuando se muere una abuela se pierde todo lo que es patrimonio que con ella se va. E nada, por lo cual estamos ahora en este proyecto a full. Con la idea de abrir un par de filiales más. Dos o tres más y en este verano es probable que vamos a desembarcar también en Punta del este, en José Ignacio, precisamente, con este proyecto que sería un restaurante que hice en el 2017 y que se llama «El faro» y sería «El faro by *Napulè*».

Bueno, eh... yo siempre..., más que Italia yo me rapporto siempre a Napoli porque los napolitanos, nos sentimos antes napolitanos y luego italianos. Obviamente, hay que ir a ver todo el trascendido histórico de porqué esta diferencia.

Aquí en Argentina yo he encontrado la cosa buena y la cosa mala que están en Italia. Que están en Napoli. Aquí a los italianos le dicen 'tanos', será por napolitanos... tanos. Lo mismo digamos en porteño,



Figura 1 Luigi Iavaroni. Sala interior de Napulè

que no es el castellano, no tiene nada que ver con el castellano, tiene muchas derivaciones del dialecto napolitano. Porque hay muchas palabras que son iguales, los argentinos las dicen pero no saben el significado verdadero. El significado verdadero no deriva del italiano sino más bien del napolitano. Yo lo he visto con muchas palabras como la palabra *pumarola* o *citrulo*. “Pumarola” es de Napoli no tiene nada que ver con el italiano. *Pumarola* es tomate en napolitano, en italiano es *pomodoro*. *Citrulo*, es *Citrulo* en napolitano, lo usamos para expresar algo que no tiene sal...

El mensaje: «entender muchas cosas»

Il messaggio che posso mandare ai miei compatrioti in Italia e che qua possono trovare tante cose di quello che in Italia già non c'è più, porche ci sono tutte le tradizioni che hanno portato italiani di un secolo dietro cua in Argentina.

Y puede ser también al revés. Sería bueno que los argentinos que son de origen italiano y que no tienen idea de dónde vienen, cuando se pueda viajar, sería bueno que fueran a ver sus orígenes, porque ahí van a entender muchas cosas; su manera de pensar, su manera de ver las cosas.

Sobre los autores

Leonor Acuña es directora del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (Ministerio de Cultura) y profesora de Dialectología Hispanoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Fue vicedirectora y directora del Laboratorio de Idiomas, secretaria académica y vicedecana de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Inició –junto con Claudia Fernández, Andrea Menegotto y María Palacios– el área de Enseñanza del español como lengua segunda y extranjera en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, en la que creó y dirigió el *Programa de capacitación en enseñanza del español como lengua segunda y extranjera para la formación de profesores de español como lengua extranjera*. Participó de la creación del Consorcio Interuniversitario para el diseño y la implementación del Certificado de Español, Lengua y Uso (CELU) y estuvo a cargo de la secretaría ejecutiva. Dirigió proyectos de educación intercultural bilingüe para escuelas de modalidad aborigen del departamento Ramón Lista de la provincia de Formosa; para la creación de un área de segundas lenguas (español, toba, wichí y mocoví) en la provincia del Chaco y, actualmente, un relevamiento de historias de vida indígena para el diseño de materiales didácticos. Es autora de libros y artículos sobre el contacto del español con el mapuche y el wichí y sobre la enseñanza y planificación del español como lengua segunda y extranjera.

Diego Bentivegna realizó estudios en las universidades de Buenos Aires y Venecia y en la Scuola Normale Superiore de Pisa. Es docente de grado y posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, donde obtuvo su doctorado en Letras, y en la Maestría de Estudios Literarios Latinoamericanos de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Fue profesor invitado en las universidades de San Martín, Ámsterdam, João Pessoa, General Sarmiento, Florianópolis, Valencia y Newcastle. Se desempeña como investigador adjunto del CONICET y director e impulsor del Observatorio Latinoamericano

de Glotopolítica (UNTREF). Es miembro del Consejo Editor del *Anuario Latinoamericano de Glotopolítica*. Codirige con Daniel Link la colección «Pequeña Biblioteca de Teoría» en la Edutref. Estuvo a cargo de la edición castellana de obras de Pier Paolo Pasolini, Ugo Foscolo y Antonio Gramsci. A sus libros de ensayo *Paisaje oblicuo* (Premio Municipal de Ensayo de la Ciudad de Buenos Aires), *La domesticación literaria*, *Castellani crítica* y *La eficacia literaria* se suman los volúmenes de poesía *Las reliquias*, *La pura luz* y *Geometría o angustia*. Integra la cátedra Libre de Estudios Filológicos Latinoamericanos de la UBA y forma parte del proyecto internacional *Trans-arch*, financiado por la Unión Europea. Tuvo a su cargo un volumen de la obra completa de Rubén Darío (Edutref). Codirige un proyecto sobre migración intelectual judeoitaliana en la Argentina junto con Camilla Cattarulla (Università di Roma Tre).

Enric Bou es catedrático de Estudios Ibéricos en la Università Ca' Foscari Venezia. Sus áreas de investigación, siempre desde una perspectiva comparatista, cubren una amplia gama de aspectos de los siglos XX-XXI en la literatura española y catalana, incluyendo la poesía, la autobiografía, las relaciones entre arte y literatura, el estudio del espacio urbano y la literatura y el cine. Sus últimas publicaciones son *Invention of Space. City, Travel and Literature* (Vervuert-Iberoamericana, 2013), *Irradiaciones. Estudios de literatura y cine* (2017) y *Cuando editar era una fiesta. Correspondencia íntima* (Tusquets, 2020). Fue director de *Catalan Review* (2010-2017) y desde 2014 ocupa el mismo cargo en *Rassegna iberistica*.

Aníbal Enrique Cetrangolo nació en Buenos Aires y reside en Padua. Recibió el Premio Konex a la música clásica en 1999. Estudió dirección en el Conservatorio Juan José Castro de La Lucila y viola da gamba en el Conservatoire Royal de Bruselas. Dirigió casi todas las óperas y los oratorios del período inicial del género como *Euridice* de Jacopo Peri y *Dafne* de Marco da Gagliano. Grabó, para numerosos sellos y emisoras oficiales de Europa y América, obras inéditas fruto de sus propias investigaciones. Fue docente en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón, en la Universidad Nacional de San Martín, en la Università Ca' Foscari Venezia y en varios conservatorios italianos. Dirige el Instituto per lo studio della Musica Latinoamericana (IMLA) y coordina el grupo de estudio sobre Migraciones Culturales de la International Musicological Society. Organizó los primeros congresos americanistas en Europa. Sus investigaciones sobre Giacomo Facco fueron publicadas en cuatro volúmenes y catorce CDs. Sus indagaciones en torno a las migraciones de la ópera italiana en Argentina fueron publicadas en *Ópera Barcos* y *Banderas, Dentro e fuori del Teatro* y en el libro que realizó junto a Matteo Paoletti, *I fiumi che cantano*.

Adriana Cristina Crolla es Cavaliere dell'Ordine della Stella d'Italia (2015), distinción conferida por la Presidenza dello Stato italiano. Es Magister en Docencia Universitaria (Universidad Nacional del Litoral), profesora de Letras y profesora de italiano. Se desempeña como titular ordinaria exclusiva en la Universidad Nacional del Litoral. Es creadora y directora del Portal Virtual de la Memoria Gringa y del Programa de Estudios sobre Migraciones «Lina y Charles Beck Bernard». También fundó y dirige el Centro de Estudios Comparados y su revista *El hilo de la fábula*. Sus áreas de interés son literaturas traducidas, inmigración italiana y francófona en la Pampa Gringa, estudios comparados y estudios de migraciones.

Silvia Dolinko es doctora en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires e Investigadora del CONICET. Directora y docente de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM) y Secretaria de Posgrado de

la Escuela de Arte y Patrimonio de la UNSAM. Ha sido profesora invitada en instituciones nacionales e internacionales. Especialista en historia de la obra gráfica y la imagen impresa, es autora, entre otros libros, de *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973* y editora de *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*.

Carmen Domínguez Gutiérrez es licenciada en Lingue e Letterature Europee Americane e Postcoloniali en la Università Ca' Foscari Venezia donde actualmente cursa el doctorado en el programa internacional con Sorbonne Université, bajo la dirección de los catedráticos Susanna Regazzoni, Enric Bou y Eduardo Ramos-Izquierdo. Su tema de investigación es el exilio hispanoamericano del escritor José Bergamín. Es, además, licenciada en Historia por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM). Ha trabajado en la Real Academia de la Historia y en varias fundaciones culturales españolas como Caja Madrid y Rafael del Pino. Se desempeñó como traductora de obras de historia, arte, estética y filosofía para las editoriales Alianza, Anaya, Biblioteca Nueva y Viella. Sus estudios se centran en la literatura del exilio republicano español y su relación con la intelectualidad que los cobijó en América Latina.

Alice Favaro es doctora europea de investigación en Lingue, Culture e Società Moderne por la Università Ca' Foscari Venezia, sus investigaciones abarcan la transmedialidad, la narrativa argentina y chilena contemporáneas y la marginalidad. Es autora de las monografías *Más allá de la palabra. Transposiciones de la literatura argentina a la historieta* (2017) y *Después de la caída del 'ángel'. Ángel Bonomini: un escritor argentino olvidado* (2020). Actualmente es becaria de investigación en el Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati de la Università Ca' Foscari Venezia.

Victoria Giraudo es curadora independiente y se encuentra desarrollando su doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la Universidad de Buenos Aires. Fue Jefa de Curaduría del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), donde trabajó desde su fundación en 2001 hasta 2020. Allí fue responsable de exposiciones tales como *Remedios Varo: Constelaciones* (junto a Carlos A. Molina), *Arte Latinoamericano. 1900-1970. Colección MALBA* (2018-20); *Cindy Sherman / Richard Prince* (co-curada con Gunnar Kvaran, 2018); *México Moderno. Vanguardia y Revolución* (co-curada con Sharon Jazzan y Ariadna Patiño, 2017-18); *Alicia Penalba, escultora* (2016); *Antropofagia y Modernidad. Arte brasileiro de la Colección Fadel* (2016 en MUNAL-México y MALBA), *Annemarie Heinrich* (co-curada con Agustín Pérez Rubio, 2015), *Le Parc Lumière, Daros Collection* (co-curada con Hans-Michael Herzog, 2014), *Encuentros/Tensiones. Arte latinoamericano contemporáneo* (2013), entre otras. Ha organizado y coordinado numerosas exposiciones y ha publicado textos críticos para catálogos de diversas muestras. Es autora de la monografía *Alicia Penalba. Paris après-guerre*, en proceso de publicación por la Fondation Giacometti, París.

Silvia Lunardi es licenciada en Lingue e Letterature Europee Americane e Postcoloniali en la Università Ca' Foscari Venezia, donde actualmente cursa el doctorado en el programa internacional con Sorbonne Université, bajo la dirección de los catedráticos Susanna Regazzoni, Enric Bou, Florencio Del Barrio e Ina Salazar. Su tema de investigación es el nuevo éxodo intelectual de la literatura hispánica en los Estados Unidos. Obtuvo también un Máster en Estudios Hispánicos Superiores en el marco de un convenio de doble titulación entre la universidad italiana y la Universidad de Sevilla. Sus estudios se centran en el estudio de las obras de escritores migrantes hispanoamericanos que viven/trabajan (des)arraigados en el extranjero, más específicamente en los Estados Unidos.

Adriana Mancini es doctora por la Universidad de Buenos Aires. Fue docente e investigadora y se desempeñó como integrante de la Comisión de Doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma Universidad. Ha realizado presentaciones y dictado cursos, seminarios y conferencias en distintas universidades argentinas y europeas. Recibió el premio del Fondo Nacional de las Artes en Buenos Aires por su ensayo sobre la vejez y la muerte en la literatura y el cine, y el subsidio del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires para la publicación de *Bioy Casares va al cine*. Publicó *Escalas de Pasión*, un estudio sobre la obra de Silvina Ocampo. Es autora de prólogos y compilaciones; entre otros, *Denkbilder. Epifanías en viaje* (selección de ensayos de Walter Benjamin), *La ronda y el antifaz. Estudios críticos sobre Silvina Ocampo y Donne en fuga/ Mujeres en fuga*; ambas ediciones en colaboración. Tuvo a su cargo la selección de artículos y el prólogo para el dossier sobre Literatura argentina “Visiones contemporáneas. Notas sobre la literatura argentina” para *Revista Landa* (Brasil) y publicó artículos sobre literatura argentina en revistas especializadas. Actualmente trabaja sobre la configuración de los personajes femeninos en la literatura iberoamericana.

Héctor Perea es licenciado en Periodismo por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y Doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Investigador titular dentro del Instituto de Investigaciones Filológicas y profesor del Posgrado en Letras de la UNAM, ha formado parte de los sistemas nacionales de Investigación y de Creación Artística. Es autor de libros de creación narrativa, ensayo y estudio, entre los que figuran *La rueda del tiempo. Mexicanos en España, Jugarse el cuero bajo el brío del sol. Combatientes mexicanos en la guerra de España y España en la obra de Alfonso Reyes. Antología*. Ha recibido, entre otros, los premios Universidad Nacional 2020, en creación artística y extensión de la cultura; Internacional Alfonso Reyes 2019 y Nacional de Periodismo Cultural en 2018 y 1989.

Eduardo Ramos-Izquierdo nació en la Ciudad de México. Cursó estudios musicales en el Conservatorio Nacional y estudios científicos, literarios y de lenguas extranjeras en la UNAM. Fue asesor musical en Radio Universidad y docente en las Facultades de Ciencias y Filosofía y Letras en los años setenta. En 1975 estudió lengua y literatura en Londres. Radicado en París a partir de 1977, concluyó un doctorado en literatura (Paris VIII) sobre Octavio Paz y Stéphane Mallarmé, y otro de musicología (Sorbonne) sobre Paul Hindemith y Béla Bartok. Fue titular de la cátedra de Literatura Latinoamericana (2008-20) y actualmente es catedrático emérito y director del Seminario *Escrituras Plurales* (Sorbonne-Université). Su creación literaria comprende los libros de poesía *I2* (1981), *7* (1982) y *En las orillas del tiempo 1981-2003* (2005); los volúmenes de relatos *Los años vacíos* (2002), *La dama sombría* (2003), *La voz del mar* (2006); y la novela corta *En la zona prohibida* (2006). En Sevilla, en 2010, aparece *Poesía y Poética (1978-2010)* que reúne sus poemas hasta esa fecha y en Italia, en 2012, se publica *Nella zona proibita*. Ha concluido recientemente los poemarios *Ecós de luz, Cuadros de una exposición* y un nuevo volumen de ficción.

Camilla Spaliviero es doctora en didáctica de los idiomas modernos en el Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati de la Università Ca' Foscari Venezia. Colabora con el «Archivio Scritture Scrittrici Migranti» y es miembro del Centro de Investigación en la didáctica de los idiomas modernos de la Università Ca' Foscari. Para el *Laboratorio Itals* coordina el proyecto *Itals Letteratura*, dedicado a la promoción del italiano a través de la literatura tanto en Italia como en el extranjero. Sus áreas de interés son la enseñanza de los idiomas extranjeros a través de la literatura, la didáctica del italiano a extranjeros y la literatura femenina de la migración. Su monografía, publicada en 2020, se titula *Educazione letteraria e didattica della letteratura* (Edizioni Ca' Foscari).

José Ignacio Weber es licenciado en Artes (orientación Música) y doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente auxiliar en Epistemología y Metodología de la investigación en Artes de la misma casa de estudios, y como personal docente del Instituto de Teoría e Historia del Arte. También dicta seminarios de posgrado en la Universidad Católica Argentina. Es becario posdoctoral del CONICET, integra e integró diversos proyectos de la Universidad de Buenos Aires y de la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación. Actúa como miembro activo de la Asociación Argentina de Musicología y del Istituto per lo Studio della Musica Latinoamericana.

Diaspore. Quaderni di ricerca

1. Cannavacciuolo, Margherita; Paladini, Ludovica; Zava, Alberto (a cura di) (2012). *America Latina: la violenza e il racconto*.
2. Cannavacciuolo, Margherita; Zava, Alberto (a cura di) (2013). *Scritture plurali e viaggi temporali*.
3. Cannavacciuolo, Margherita; Perassi, Emilia; Regazzoni, Susanna (a cura di) (2014). *Scritture migranti. Per Silvana Serafin*.
4. Camilotti, Silvia; Crotti, Ilaria; Ricorda, Ricciarda (a cura di) (2015). *Leggere la lontananza. Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità*.
5. Camilotti, Silvia; Regazzoni, Susanna (a cura di) (2016). *Venti anni di pace fredda in Bosnia Erzegovina*.
6. Castagna, Vanessa; Horn, Vera (a cura di) (2016). *Simbologie e scritture in transito*.
7. Beneduzi, Luis Fernando; Dadalto, Maria Cristina (editado por) (2017). *Mobilidade humana e circularidade de ideia. Diálogos entre a América Latina e a Europa*.
8. Camilotti, Silvia; Crivelli, Tatiana (2017). *Che razza di letteratura è? Intersezioni di diversità nella letteratura italiana contemporanea*.
9. Zava, Alberto (2018). *Dal nostro inviato in Unione Sovietica. Reportage di viaggio di giornalisti-scrittori italiani 1950-1960*.
10. Giachino, Monica; Mancini, Adriana (a cura di | editado por) (2018). *Donne in fuga. Mujeres en fuga*.
11. Camilotti, Silvia; Civai, Sara (2018). *Straniero a chi? Racconti*.
12. Regazzoni, Susanna; Domínguez Gutiérrez, M. Carmen (a cura di | editado por) (2020). *L'altro sono io | El otro soy yo. Scritture plurali e letture migranti | Escrituras plurales y lecturas migrantes*.

13. Brioni, Simone; Shirin Ramzanali Fazel (2020). *Scrivere di Islam. Raccontare la diaspora.*
14. Favaro, Alice (2020). *Después de la caída del 'ángel'. Ángel Bonomini: un escritor argentino olvidado.*
15. Arpioni, Maria Pia; Zava, Alberto (2020). *Guido Piovene. Articoli dall'Unione Sovietica (1960).*
16. Cinquegrani, Alessandro; Pangallo, Francesca; Rigamonti, Federico (2021). *Romance e Shoah. Pratiche di narrazione sulla tragedia indicibile.*

Del Mediterraneo a América Latina interroga los cruces culturales que acarrea el tránsito de los sujetos diaspóricos. A través de las obras de lingüistas, filólogos, escritores, artistas plásticos, músicos y cineastas, el volumen calibra el impacto del recorrido mediante huellas impresas en las obras de los autores estudiados (Benvenuto Terracini, Salvador Bucca, Mariangela Sedda, Luis Abad Carretero, Remedios Varo, José Bergamín, Rodolfo Halffter, Luis Buñuel, Luis Seoane, Hugo Pratt, Valeria Luiselli).

Dal Mediterraneo all'America Latina studia i crocevia culturali che il transito dei soggetti diasporici comporta. Attraverso le opere di linguisti, filologi, scrittori, artisti plastici, musicisti e cineasti, il volume calibra l'impatto del viaggio attraverso le impronte impresse nelle opere degli autori studiati (Benvenuto Terracini, Salvador Bucca, Mariangela Sedda, Luis Abad Carretero, Remedios Varo, José Bergamín, Rodolfo Halffter, Luis Buñuel, Luis Seoane, Hugo Pratt, Valeria Luiselli).



Università
Ca'Foscari
Venezia