



aniversario

Boletín de Literatura Comparada

E-ISSN 2683-8397
Número 50, vol. 2 (2025)
Mendoza, Argentina

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



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



Boletín de Literatura Comparada

*Número 50, vol. 2
julio – diciembre 2025*

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

Mendoza, Argentina

CC BY-NC-SA 4.0

Datos de la revista - Journal's information

BOLETÍN DE LITERATURA COMPARADA

Número 50, vol. 2, julio-diciembre 2025

Mendoza (Argentina) ISSN 0325-3775, e-ISSN 2683-8397

Licencia CC BY-NC-SA 4.0

Centro de Literatura Comparada, CLC

Universidad Nacional de Cuyo

Facultad de Filosofía y Letras; Gabinete 305,

Centro Universitario, Ciudad de Mendoza

Mendoza (C. P. 5500), Argentina

Teléfono: 0054-261-4135000- int. 2212

e-mail: centrolitcomp@gmail.com

web: www.ffyl.uncu.edu.ar/clc

Revista

Boletín de Literatura Comparada

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

Número 50, vol. 2, julio-diciembre 2025

144 pp.

ISSN 0325-3775

e-ISSN 2683-8397

semestral

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



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

INVESTIGACIÓN
SECRETARÍA DE
INVESTIGACIÓN



ARCA
ÁREA DE REVISTAS CIENTÍFICAS Y ACADÉMICAS

Revista promovida por ARCA (Área de Revistas Científicas y Académicas)
de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Contacto

Mail: revistascientificas@ffyl.uncu.edu.ar

***Boletín de Literatura Comparada* (BLC)**

Presentación

El ***Boletín de Literatura Comparada*** (BLC) aparece ininterrumpidamente desde 1976. Está subsidiado por la Secretaría de Investigación, Internacionales y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo. En una primera etapa estuvo destinado a difundir principalmente las investigaciones de los miembros del Centro de Literatura Comparada (CLC) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. También ha dado lugar en sus páginas a la publicación de actas de congresos de la Asociación Argentina de Literatura Comparada (AALC) y a coloquios de la especialidad. En la actualidad, es una publicación de periodicidad semestral, con referato, abierta a la publicación de trabajos comparatistas escritos por especialistas del país y el extranjero. Se encuentra indexado en Latindex Catálogo 2.0, el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas, REDIB, Dialnet, MIAR, LatinREV y ERIHPLUS. Los números XXVI–XXVII (2001–2002), XXXVI (2011) y 45.2. (2020) ofrecen índices generales de la revista. Se obtiene por canje y venta.

Boletín de Literatura Comparada (BLC)

Presentation

The ***Boletín de Literatura Comparada*** (*Comparative Literature Bulletin*) has been published continuously since 1976, subsidized by the Department of Research, International and Postgraduate of the National University of Cuyo. At the beginning, its main objective was to publish the research conducted by the members of the Comparative Literature Center (CLC) of the College of Humanities of the Universidad Nacional de Cuyo. It has also published congress minutes of the Argentine Association of Comparative Literature (AALC) and colloquies in this field. Currently, it is a peer reviewed biannual journal, open to the publication of original research in the field of comparative literature by national and international specialists. It is indexed in Latindex Catálogo 2.0, Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas, REDIB, Dialnet, MIAR, LatinREV, and ERIHPLUS. Issues 26–27 (2001–2002), 36 (2011), and 45.2 (2020) feature general tables of contents for the journal. It can be acquired through exchange and purchase.

ÍNDICE

ÍNDICE.....	5
Normas para las contribuciones al BLC.....	8
EDITORIAL.....	11
Lila Bujaldón de Esteves	14
TABULA GRATULATORIA.....	15
ARTÍCULOS	18
El teatro de Sartre en Buenos Aires:.....	19
Las manos sucias, versión escénica de Eva Halac (Teatro San Martín, 2022)	19
Sartre's Theatre in Buenos Aires: Dirty Hands, Stage Version by Eva Halac (San Martín Theatre, 2022)	19
Jorge Dubatti	19
Cartas de Borges a Godel: la autoconfiguración epistolar de un viajero vanguardista.....	40
Borges's Letters to Godel: The Epistolary Self- Configuration of an Avant-Garde	40
Mariela Calderón	40
La <i>traducción ficticia</i> en el Renacimiento europeo: una herramienta para la Historia de la Traducción ..	59
Fictional Translation in Renaissance Europe: A Tool for the History of Translation	59
Belén Bistué	59
El Japón de Juan Forn.....	73

Juan Forn's Japan	73
Lila Bujaldón de Esteves	73
“Jonás en el vientre de la ballena”: Ramón Muñiz Lavalle entre dos imperios. De la guerra en Manchuria a la contienda mundial en Asia-Pacífico	100
“Jonah in the Belly of the Whale”: Ramón Muñiz Lavalle Between Two Empires. From the Manchurian War to the Asia-Pacific Global Conflict	100
Axel Gasquet	100
RESEÑAS.....	123
Battistón, Matías. <i>La madre de Beckett tenía un burro.</i> Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Emecé: 2025, 200 pp. ISBN 978-950-04-4425-5.	124
Matías Fernandez Robbio	124
IN MEMORIAM.....	130
HOMENAJE A EMILIA DE ZULETA	131
Gladys Granata de Egües	131

Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente:  Esta obra está bajo una Licencia Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 internacional (CC BY-NC-SA 4.0). Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar, transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución —debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>. Esta revista se publica a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>, en su Portal de Revistas Digitales en OJS: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php>.

Nuestro Repositorio Digital Institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/>, enmarcado en las leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces Secretaría de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva, Resoluciones del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N° 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.

The copy of these articles is allowed providing the proper citation of the sources. The following paper is under the "Attribution- NonCommercial- ShareAlike" license 4.0 international (CC BY-NC-SA 4.0). You have freedom to copy and redistribute the material through any medium or form; to adapt, change, and create a document based on the material citing the source correctly. The following is an explanation of the terms: Attribution – you should correctly give credit, copy the link to the license, and indicate made changes if there are any. You may do it in any reasonable form without suggesting that the use of the material or you are supported by the licensor. Non-commercial – you cannot use the material with commercial purposes. ShareAlike -- If you mix, change, or create a new document using the material, you should distribute its contribution using the same license than the original. There are no further restrictions -- You cannot apply legal terms or technological measures that may legally restrict others to do any and all use of the material allowed by the license. **[Error! Referencia de hipervínculo no válida..]**

This magazine is published through an "Integrated System of Documentation" (spanish abbreviation: SID) that forms the digital archive belonging to Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/> from its digital magazines portal in OJS: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php>.

Our digital institutional archive is part of the "National Digital Archives System" (spanish abbreviation: SNRD) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/> which is governed by the following Argentine laws: Law No. 25 467, Law No. 26 899, Regulation No. 253 from December 27th, 2002 from the then called "Secretariat of Technology, Science and Innovation", Regulations from the Ministry of Technology, Science and Innovation No. 545 from December 10th, 2008, No. 496 from May 17th, 2011, No. 622 from September 14th, 2010, and No. 438 from June 29th, 2010. All these Laws together establish and regulate the free access (open to everybody and free of charge) to scientific literature, in order to stimulate its free availability on the Internet and to allow any user to read, download, copy, print, distribute, or any other legal use without financial barriers (of any kind.)

In the same way editors shall not have the right to collect money for the distribution of the material. The only restriction about the material distribution and copy is to give the author the moral control about the integrity of his/her work and the right to be recognised and cited properly.

Normas para las contribuciones al BLC

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

Aparato crítico:

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

Notas: numeración corrida, con notas al pie.

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

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

Monografías y libros editados

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

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

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

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

Contribuciones en obras colectivas

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

Artículos en revistas

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

Documentos en Internet

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

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

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

Las contribuciones pueden ser enviadas para evaluación por correo electrónico, en formato .doc, a cualquiera de las siguientes direcciones: centrolitcomp@gmail.com o bhc@ffyl.uncu.edu.ar.

Directora

[Lila Bujaldón de Esteves](#) (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Editora Asociada

[Paula Simón](#) (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Secretaria de Redacción

[Belén Bistué](#) (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Consejo Asesor

[Assumpta Camps](#) (Universidad de Barcelona, España)

Shawn Doubiago (University of San Francisco, Estados Unidos)

Cristina Elgue de Martini (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

[María Rosa Lojo](#) (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Alfredo Luzi (Universidad de Macerata, Italia)

[Jean-Marc Moura](#) (Universidad de Lille III, Francia)

Emilia Puzeiro de Zuleta (Universidad Nacional de Cuyo, Academia Argentina de Letras)

Christoph Rodiek (Universidad de Dresde, Alemania)

Gloria Videla de Rivero (Universidad Nacional de Cuyo, Academia Argentina de Letras)

Comité Editorial

Eleonora Barchiesi, Universidad de Cuyo

[Mariela Calderón](#), Universidad Nacional de Cuyo

Graciela Caram, Universidad Nacional Cuyo

Gonzalo Córdoba, Universidad Nacional de Cuyo

Paula Ferreira, Universidad Nacional de Cuyo

Claudia Garnica, Universidad Nacional de Cuyo

Patricia López Rodríguez, Universidad Nacional de Cuyo

Lía Mallol, Universidad Nacional Cuyo

[Melisa Stocco](#), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

María Ester Vaquez, Universidad Nacional Cuyo

Maquetado: Facundo Price (Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Área de Revistas Científicas y Académicas, Argentina)

Gestor OJS: [Lorena Frascali](#) (Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Área de Revistas Científicas y Académicas, Argentina)

Diseño de tapa: Clara Muñiz (Universidad Nacional de Cuyo)

EDITORIAL

Con este segundo número del festivo tomo 50 del *Boletín de Literatura Comparada* celebramos, al finalizar el año 2025, la continuidad de una revista necesaria en nuestras latitudes para seguir afianzando la mirada crítica comparatista y ofrecer así un espacio de publicación a proyectos que la contengan centralmente. En todos estos años y números ha sido esencial la fidelidad a este objetivo disciplinar, su constante preocupación y mejor logro. Las y los colegas que nos acompañaron en la *tabula gratulatoria* del número anterior lo pusieron de manifiesto, así como algunos otros lo continúan expresando en estas páginas.

También quisiera anticipar que las y los colaboradores de este segundo número que cierra el 50 año conmemorativo conforman un maravilloso grupo de comparatistas de distintas generaciones y distintas filiaciones actuales –Mendoza, Buenos Aires, Francia, Estados Unidos–, pero igualados en su pasión por la investigación, en su trascendencia académica, junto a su frecuentación amistosa en el Centro de Literatura Comparada de la Universidad Nacional de Cuyo.

La propuesta inicial para el Centro de Literatura Comparada, desde donde se origina la revista cincuentenaria, se enfocó en la reflexión sobre las innumerables relaciones literarias que tenían su pivote en la Argentina, es decir que todos los caminos conducían a nuestro país, variando el conocido refrán. Por eso, a través de distintas décadas, geografías y géneros literarios –como el teatro, el género

epistolar, la novela, el ensayo— este número muestra también la riqueza que aporta el traspasar los límites de “lo nacional” para ampliarlo a otros campos como el de la crítica, la historiografía literaria, la psicología social o la antropología cultural. Tampoco se han desdeñado “nuevos” análisis de obras clásicas de la Literatura porque a través de preguntas comparatistas se iluminan aspectos pasados por alto tanto del texto mismo como de su trascendencia para otros problemas críticos de importancia.

La recepción como pulso de una época y de una sociedad transforma la obra, y especialmente la dramática, en un extraordinario revelador de evoluciones inesperadas, aun para su autor. Es el caso que Jorge Dubatti nos presenta en su artículo “El teatro de Sartre en Buenos Aires: *Las manos sucias*, versión escénica de Eva Halac (Teatro San Martín, 2022)” que pone en oposición una tradición interpretativa de la obra sartreana, aquilatada durante más de cinco décadas en nuestro país, por medio del análisis cuidadoso de sus cambios que no son otros que planteos de la sociedad argentina coetánea.

No ya exclusivamente entre Francia y Argentina, como en el caso de Sartre en la Argentina, sino enhebrando la Suiza francesa, la España andaluza y madrileña y finalmente los barrios porteños de la década de 1920, Borges, el viajero adolescente que decide ser escritor, transita desde el expresionismo alemán, el ultraísmo español y las alquimias que realiza con estas vanguardias en el retorno al mundo literario y cultural de su primera pertenencia. Un epistolario recientemente publicado que lo testimonia es objeto del agudo análisis en el artículo de Mariela Calderón “Cartas de Borges a Godel: la autoconfiguración epistolar de un viajero vanguardista”.

La necesaria apertura a destinos orientales, dejando las tradicionales rutas culturales entre Argentina y Europa, está

presente en dos artículos que confirman travesías argentinas hacia el Asia. Axel Gasquet, uno de los más sólidos investigadores en este ámbito, ofrece en “‘Jonás en el vientre de la ballena’: Ramón Muñiz Lavalle entre dos imperios. De la guerra en Manchuria a la contienda mundial en Asia-Pacífico” el alucinante derrotero de un periodista y diplomático argentino inmerso en los peores estertores de las guerras que tuvieron a Japón como protagonista en el siglo XX. Sus escritos dan por tierra con la imagen positiva que tanto él mismo como el resto de sus compatriotas habían cultivado del Imperio del Sol Naciente. Entre dichos compatriotas, el escritor y afamado periodista Juan Forn emprende en el siglo XXI también una desmitificación de estereotipos, usual entre los objetivos de la Imagología tradicional, que se vuelca en su novela *María Domecq* sobre el emisor local de dicha imagen, un marino unido al autor por cercanos lazos de parentesco. Como en el caso de Ramón Muñiz Lavalle, la presencia del militarismo expansionista de Japón en la primera mitad del siglo XX coadyuva en este primer giro imagológico que explico en el artículo de mi autoría “El Japón de Juan Forn”.

Belén Bistué, especialista en temas de traducción y brillante investigadora en su paso por el Centro de Literatura Comparada “Nicolás J. Dornheim” que nos reúne, ofrece el artículo “*La traducción ficticia* en el Renacimiento europeo: una herramienta para la Historia de la Traducción”, centrado en la obra cumbre de Cervantes como texto de ficción que aporta de forma inequívoca ejemplos de prácticas de traducción ignoradas o marginadas desde entonces.

La reseña del reciente y delicioso libro de Fernando Battistón dedicada a la autotraducción, a cargo de Matías Fernández Robbio, confirma el interés constante de la revista por un tema que en el número 51 (2026) ofrecerá un importante aporte.

El *Boletín de Literatura Comparada* no podía msntenerse ajeno a la desaparición física de Emilia P. de Zuleta, profesora ejemplar y colega dilecta en el Departamento de Letras de nuestra Facultad de Filosofía y Letras. Su valoración por la Literatura Comparada la hizo huésped de nuestra revista en varias ocasiones con importantes colaboraciones y su trayectoria científica mereció su incorporación entre los y las intelectuales que conforman la *Bibliografía Argentina de Literatura Comparada* (1, 2001). Preferimos elegir como “In memoriam” las palabras de su discípula Gladys Granata de Egües, pronunciadas en el homenaje que se le brindara, al cumplir Emilia los 100 años, en la que fuera su alma mater por largos años, muy pocos días antes de su fallecimiento en Buenos Aires.

Finalmente desearíamos dar las gracias al Área de Revistas Científicas y Académicas (ARCA) de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo por digitalizar y optimizar este número en la plataforma digital Open Journal System (OJS) con el enlace <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/>, y especialmente a Clara Luz Muñiz por el diseño de la tapa original en nuestro número.

Lila Bujaldón de Esteves
Universidad Nacional de Cuyo
Mendoza, Diciembre 2025
lilabujaldon@gmail.com

TABULA GRATULATORIA



Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires, Academia Argentina de Letras).

“Mi gratitud al Centro de Literatura Comparada de la Universidad Nacional de Cuyo, al Dr. Nicolás J. Dornheim y su equipo, y especialmente al Boletín de Literatura Comparada es infinita, porque

está vinculada a los orígenes mismos de mi formación y a mis primeros pasos como investigador teatral. En 1983, yo era un joven auxiliar de investigación (ayudante alumno de 19 años) cuando empecé a trabajar en el Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas” de la UBA bajo la dirección de otro gran mendocino, el Dr. Antonio Pagés Larraya. Todas las tardes, de lunes a viernes, fui descubriendo la maravillosa biblioteca del ILA, de la que llegué a ser, por pasión, un avezado referencista. Allí encontré, en la sección de revistas académicas nacionales, los primeros números del BLC y, en particular, los trabajos del Dr. Dornheim sobre la historia de la Literatura Comparada en la Argentina. “Quiero hacer esto en el teatro”, me dije, con esa convicción ciega que brota del misterio de la vocación. En 1987 hice mi primer viaje a Mendoza, en tren, con una ponencia para el IV Congreso Nacional de Literatura Argentina. Apenas estuve en el querido edificio de la Facultad de Filosofía y Letras busqué la oficina del CLC, pedí entrevista con el Dr. Dornheim y (qué increíble generosidad con un alumno) se me concedió. Le comenté al Dr. Dornheim que trabajaba con el Dr. Pagés Larraya, que había leído las publicaciones del CLC y quería

llevar las perspectivas de la Literatura Comparada a los estudios teatrales: trabajar en Teatro Comparado. Y el Dr. Dornheim me dio su aval (aclaro: cautamente, antes fue a escuchar mi ponencia sobre el lectorado de Eduardo Gutiérrez) y, desde entonces, su acompañamiento, asesoría y amistad. Para el equipo del CLC me volví una suerte de “primo” porteño. Gran acontecimiento para mi vida intelectual, un antes y un después, hasta hoy. Ya licenciado, con la orientación del Dr. Dornheim, fundé en 1990 el Centro de Investigación en Literatura Comparada (CILC) de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Ese mismo año llevamos al Dr. Dornheim a la Universidad Nacional de Lomas de Zamora y organizamos las I Jornadas Universitarias de Literatura y Teatro Comparado. En 1991 fue el turno de las II Jornadas Universitarias de Literatura y Teatro Comparado. Y los buenos resultados de esos encuentros (entre otros, el libro Comparatística, Biblos, 1992) nos permitieron convocar las I Jornadas Nacionales de Literatura Comparada, que coorganizamos entre el CLC y el CILC, en pleno centro de Buenos Aires, donde en asamblea inolvidable (me tocó presidirla) fundamos la Asociación Argentina de Literatura Comparada, vigente hasta hoy. Mientras tanto el BLC fue publicando mis primeros escritos de Teatro Comparado, siempre supervisados atentamente por Dornheim: estudios sobre Georg Kaiser y Ernst Toller en la dramaturgia de Francisco Defilippis Novoa (XIII-XIV, 1988-1990), los intertextos del teatro europeo en Florencio Sánchez (XVI-XVIII, 1991-1993), el teatro de Stefan Zweig en Buenos Aires (XIX, 1994), y la historia continúa. En 2001 el BLC me sorprendió con un trabajo de Andrea Sbordelati que incluía un relevamiento de esos y otros escritos de Teatro Comparado en Nicolás J. Dornheim (dir.), Bibliografía Argentina de Literatura Comparada, Fascículo n. 1 (XXVI, Anejo I). A partir de 1995, con el apoyo del Dr. Dornheim, empezamos en la UBA las Jornadas Nacionales de Teatro Comparado, y en 2001 creamos la Asociación Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP), que reúne a especialistas de todo el país y el extranjero y este año, en la Universidad

Nacional de San Juan, realiza su XII Congreso Argentino e Internacional de Teatro Comparado. Hemos recogido parcialmente esta historia que tanto me emociona en un artículo en el BLC ("Apuntes sobre la institucionalización de los estudios de Teatro Comparado en la Argentina", XXXVI, 2011). No me alcanzan las palabras para agradecer. Los inicios sistemáticos del Teatro Comparado como disciplina le deben muchísimo al Dr. Dornheim y su equipo, al CLC y a su magnífico y necesario BLC. ¡Dichosos 50 años y por muchos más!

Ottmar Ette (Profesor Emérito de la Universidad de Potsdam)

Viel Glück für die nächsten 50!

¡Felicidades para los próximos 50!

María Rosa Lojo (Universidad de Buenos Aires; Universidad del Salvador)

Ignacio Zuleta

Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid. Periodista y consultor político. Egresó de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, colaboró tempranamente con esta revista. Es hijo de Emilia de Zuleta.



ARTÍCULOS



El teatro de Sartre en Buenos Aires: Las manos sucias, versión escénica de Eva Halac (Teatro San Martín, 2022)

*Sartre's Theatre in Buenos Aires: Dirty Hands, Stage
Version by Eva Halac (San Martín Theatre, 2022)*

Jorge Dubatti

Universidad de Buenos Aires
Academia Argentina de Letras
jadubatti@gmail.com
Argentina

Resumen

El artículo analiza la puesta en escena de *Las manos sucias*, de Jean-Paul Sartre, dirigida por Eva Halac en el Teatro San Martín en 2022, a la cual inscribe en la extensa historia de recepción del teatro sartreano en Buenos Aires. Se contextualiza esta versión dentro de un recorrido que abarca traducciones, ediciones y montajes desde mediados del siglo XX, destacando que *Las manos sucias* ha tenido escasas versiones en comparación con otras obras de Sartre, y que las tres existentes corresponden a circuitos de producción diversos: comercial, independiente y oficial.

El trabajo se centra en la singularidad de la propuesta de Halac, entendida como una política de la diferencia que reactualiza el texto sartreano desde el presente argentino post-pandémico. Uno de los aportes centrales de la versión es la reconfiguración ideológica del texto mediante la centralidad otorgada al personaje de Jéssica, cuya mirada desmitificadora y ajena al “catecismo revolucionario” introduce una lectura contemporánea asociada a la antipolítica. Esta reescritura no solo se diferencia del texto fuente, sino que lo revela, convirtiendo la puesta de Halac en un hito provocador dentro de la historia de la recepción de Sartre en la Argentina y en un estímulo para repensar su vigencia en el siglo XXI.

Palabras clave: teatro; Jean-Paul Sartre; Eva Halac; Buenos Aires; recepción

Abstract

This article analyzes the staging of Jean-Paul Sartre's *Dirty Hands*, directed by Eva Halac at the Teatro San Martín in 2022, situating it within the extensive history of Sartre's theatrical reception in Buenos Aires. It contextualizes this version within a broader trajectory encompassing translations, editions, and productions since the mid-20th century, highlighting that *Dirty Hands* has had few productions compared to other Sartre works, and that the three existing ones belong to diverse production circuits: commercial, independent, and state-run.

The work focuses on the singularity of Halac's approach, understood as a politics of difference that reinterprets Sartre's text from the perspective of post-pandemic Argentina. One of the central contributions of this version is the ideological reconfiguration of the text through the centrality given to the character of Jessica, whose demystifying perspective, detached from the "revolutionary catechism," introduces a contemporary reading associated with anti-politics. This rewriting not only differs from the source text, but reveals it, making Halac's staging a provocative milestone in the history of Sartre's reception in Argentina and an incentive to rethink his relevance in the 21st century.

Keywords: theatre; Jean-Paul Sartre; Eva Halac; Buenos Aires; reception

En la Argentina, especialmente en Buenos Aires, el teatro de Jean-Paul Sartre cuenta con una rica historia de recepción que cubre todos los aspectos que analiza el Teatro Comparado:

traducciones, ediciones, adaptaciones y puestas en escena, crítica y ensayística (Dubatti, 2012, p. 105-125).

Tempranamente, a partir de 1948, Editorial Losada, firma que publicó todos los títulos de Sartre, incluye en su colección Gran Teatro del Mundo cuatros tomos con la producción dramática: el tomo I incluye *Las moscas*, *A puerta cerrada*, *Muertos sin sepultura*, *La mujerzuela respetuosa* y *Las manos sucias*; el tomo II, *El diablo y Dios*; el tomo III, *Nekrasov y Kean* (adaptación de la obra de Alejandro Dumas); el tomo IV, *Los secuestrados de Altona*. En 1962 el tomo I (con traducción de Aurora Bernárdez) iba por la sexta edición.

En paralelo, a partir de los años cincuenta, se concretan puestas en escena. Por razones de espacio ofrecemos una selección de las más destacadas, en diferentes circuitos de producción (empresarial-comercial, independiente, oficial-público):¹

- 1954: *La mujerzuela respetuosa*. Elenco: Virginia Romay, Fernando Siro, Milo Quesada, Daniel Tedeschi. Puesta en escena: Mario Vanarelli. Teatro Academia.
- 1956: *La mujerzuela respetuosa*. Cía. Malisa Zini-Daniel de Alvarado y Lautaro Murúa (luego reemplazado por Fernando Siro y más tarde por Ricardo Castro Ríos). Se suman al elenco Rodolfo Salerno y Eduardo Nóbili. Vestuario: Eduardo Bergara

¹ Agradecemos al historiador Mario Gallina, quien con su habitual generosidad ha puesto a nuestra disposición una recopilación de datos de su consultado archivo particular, que combinamos con los extraídos del nuestro. Es relevante señalar que, hasta hoy, no se había compuesto este inventario en los estudios teatrales de la Argentina. Cuando no se indica, las salas corresponden a la ciudad de Buenos Aires. Para ampliar este listado, en particular para las puestas en escena del siglo XXI, véase en *Alternativa Teatral* <https://www.alternativateatral.com/persona2694-jean-paul-sartre>.

- Leumann. Escenografía: Saulo Benavente. Dirección: Alfredo Bettanín. Teatro Comedia (luego Teatro Patagonia).
- 1956: *Manos sucias*. Traducción: Eduardo Borrás. Escenografía: Mario Vanarelli. Empresa de Compañía: Rodolfo Goicoechea. Dirección: Narciso Ibáñez Menta. Teatro Politeama Argentino. Cía. Argentina de Comedia Narciso Ibáñez Menta. Elenco por orden de aparición: Eva Dongé (Olga), Alfredo Alcón (Hugo Barine), Juan Buryua Rey (Carlos), Luis Orbegozo (Francisco), Mario Pocoví (Luis), Héctor Sturman (Iván), Beatriz Taibo (Jessica), José de Luna (Jorge), Rafael Salvatore (Slick), Narciso Ibáñez Menta (Hoederer), Ricardo Argemí (Karsky), Luis Tasca (El Príncipe) y Alfredo Garré (León).²
 - 1956: *Muertos sin sepultura*. Elenco: Ignacio Quirós, María Principito, Jorge Villalba, Abel Sáenz Buhr y Alejandro Doria. Escenografía y vestuario: Clorindo Testa. Dirección: Marcelo Lavalle. Instituto de Arte Moderno.
 - 1956: *A puertas cerradas*. Traducción: María Luz Regás y Juan Albornoz. Elenco: Juan Alberto Domínguez (Camarero), Enrique Fava (Garcin), Alba Mujica (Inés) y Susana Mara (Estela). Escenografía: Antón. Música de escena: Waldo de los Ríos, sobre temas de Kosma y Handy. Dirección: Luis Mottura. Teatro Versailles.

2 Esta puesta inaugural tuvo especial resonancia en la crítica: “Conspiradores de Sartre en el Politeama” (*La Nación*, 17 de marzo de 1956); “Buena interpretación en *Manos sucias*” (*La Prensa*, 17 de marzo de 1956); “Diálogo brillante y sólida armazón en *Manos sucias*, de Sartre” (*La Razón*, 17 de marzo de 1956); “Hondos perfiles dramáticos en *Manos sucias* de Sartre” (*Democracia*, 17 de marzo de 1956); “*Manos sucias*, anoche en el teatro Politeama” (*LEp*, 17 de marzo de 1956), y “Crítica de estrenos” (*Talía*, 16 de julio de 1956).

- 1957: *La mujerzuela respetuosa*. Cía. Malisa Zini. Con Eduardo Naveda y Renzo Zecca. Dirección: Alfredo Bettanín. Teatro París (Mar del Plata).
- 1958: *Kean*, de Alejandro Dumas. Adaptación: Jean-Paul Sartre. Traducción: María Luz Regás. Cía. Alberto Closas con Nelly Meden, Perla Santalla, Ignacio Quirós, Beatriz Bonnet, Osvaldo Terranova, José Luis López Vázquez, Alfredo Santa Cruz, Ana María Ventura y Manuel Andrés. Escenografía: Santiago Ontañón. Dirección: Esteban Serrador. Teatro Presidente Alvear.
- 1961: *La mujerzuela respetuosa*. Traducción: Manuel Barberá. Puesta en escena: Juan Oscar Ponferrada. Dirección: Federico Ovejero. Elenco: Silvia Nolasco, Pedro Laxalt y Osvaldo Cattone. Teatro Maipo.
- 1963: *La mujerzuela respetuosa*. Dirección: Gerald Huillier. Elenco: María Maristany, Osvaldo Montiel, Rodolfo Bebán, René Baldi y Ariel Keller. Teatro Nuevo Florida.
- 1966: *A puerta cerrada*. Intérpretes: María Elena Sagrera, Mario Morets, Horacio Peña y Dora Guzmán. Dirección: Raúl Baroni. Teatro Agón.
- 1968: *La mujerzuela respetuosa* (versión castellana: Francisco J. Bolla) y *A puerta cerrada* (versión castellana: María Luz Regás y Juan Albornoz). Elenco: Iván Grondona, María Maristany, Natacha Nohaní, Mario Labardén, Ángel Montenegro. Virginia Romay y Francisco Martino. Puesta en escena: Roberto Ponte. Teatro Agón.
- 1972: *Las troyanas*, de Eurípides. Adaptación: Jean-Paul Sartre. Traducción: María Martínez Sierra. Elenco por orden de aparición: José María Gutiérrez (Poseidón), Marta Albanese (Palas Atenea), María Rosa Gallo (Hécuba), Graciela Araujo (Corifeo), Walter Santa Ana (Talthibios), Luisina Brando (Casandra),

Selva Alemán (Andrómaca), Carlos Estrada (Menelao), Helena Tritek (Helena). Coro (Mujeres de Troya): Elda Basile, Nora Blay, Alicia Bellán, Lucrecia Conti, Graciela Dufau, Marta Fendrik, Elba Fonrouge, María Estela Lorca, Cristina Murta, Cecilia Rossetto, Silvia Shelby y Catalina Speroni. Soldados: Julio Berciél, Juan José Dival, Carlos Dumas, Héctor Fernández Rubio, Hugo Fontán, Hugo Méndez, Horacio Soto y Emilio Tasseff Domec. Escenografía y vestuario: Luis Diego Pedreira. Preparador del Coro: José Antonio Gallo. Movimientos del Coro: Patricia Stockoe. Asistente de dirección: Gustavo Bove Bonet. Dirección general: Osvaldo Bonet. Teatro Municipal General San Martín.

- 1974: *Amor y locura*. Unipersonal. Protagonista: María Rosa Gallo. Textos de William Shakespeare, Tennessee Williams, Federico García Lorca, Eurípides/Jean-Paul Sartre (*Las troyanas*), Pablo Neruda, Miguel Hernández y otros. El Gallo Cojo Café-Concert.
- 1989: *El Diablo y Dios*, de Jean-Paul Sartre. Adaptación: Gerardo Fernández y Manuel Iedvabni. Dirección: Manuel Iedvabni. Intérpretes: Héctor Bidonde, Víctor Bruno, Amancay Espíndola y Marcela Ferradás. Teatro Galpón del Sur.³
- 2005: *Las troyanas* de Eurípides. Versión de Jean-Paul Sartre. Traducción: Ingrid Pelicori. Elenco: Elena

3 Entre los principales registros de prensa de esta versión, una de las más destacadas en la historia de la recepción argentina del teatro de Sartre: "El hombre frente a lo humano y lo divino" (*La Nación*, 13-11-89); "El hombre condenado a vivir en libertad" (*La Prensa*, 17-11-89); "Denso enfrentamiento del bien y el mal en escena. Buena exhumación de Sartre" (*El Cronista Comercial*, 2-11-89); "Regular - Oscura adaptación de Sartre. Sólo atrae un medido Bidonde" (*Ámbito Financiero*, 13-11-89); "Teatro para la libertad. A la manera de Sartre" (*Página 12*, 4-11-89); "Contundencia de Sartre" (*La Razón*, 22-11-89); "Buena - Un texto formidable" (*Humor*, 255, 11-89).

Tasisto, Ingrid Pelicori, Horacio Peña, Iris Alonso, Diana Lamas, Graciela Martinelli, Susana Lanteri, Pablo Caramelo y otros. Dirección de arte, escenografía y vestuario: Jorge Ferrari. Dirección: Rubén Szuchmacher. Teatro Coliseo. Integró el III Festival Konex de la Cultura: Teatro Griego en la Ciudad Cultural Konex.

- 2012: *Las manos sucias*. Traducción de Alfonso Sastre. Dirección: Pedro Isequilla. Elenco: Ramiro Calero, Ludmila Cavalieri, Diego Fernández Ribas, Andrés Greaven, Pedro Isequilla y Piren Larrieu. Teatro El Tinglado.
- 2022: *Las manos sucias*. Traducción: Ricardo Halac. Adaptación y dirección: Eva Halac. Elenco: Daniel Hendler, Flor Torrente, Guido Botto Fiora, María Zubiri, Ariel Pérez de María, Guillermo Aragonés, Nelson Rueda, Juan Pablo Galimberti y León Ramiro Delgado. Escenografía y vestuario: Micaela Sleigh. Realización audiovisual: Juan Pablo Galimberti. Música: Gustavo García Mendy. Iluminación: Miguel Solovej. Sala Casacuberta del Teatro San Martín.

Según los datos que arroja un inventario completo de las puestas en escena de piezas teatrales de Sartre, las más estrenadas de sus obras son *La mujerzuela respetuosa* y *A puerta cerrada*. De *Las manos sucias* sólo se consignan tres versiones, dirigidas por Narciso Ibáñez Menta (1956), Pedro Isequilla (2012) y Eva Halac (2022). Las tres corresponden a circuitos de producción diversos: teatro empresarial-comercial, independiente y oficial-público, respectivamente. En su biografía sobre el actor Alfredo Alcón, Mario Gallina (2016, p. 45-48) hace referencia a la primera puesta en escena argentina de *Manos sucias* (así traducida, sin el artículo inicial) y recoge un testimonio de Beatriz Taibo, la actriz que encarnó el personaje de Jessica.

Teniendo en cuenta el espacio disponible para este artículo, nos detendremos, por diversas razones, en la más reciente puesta en escena de *Las manos sucias*: su cercanía en el tiempo (que implica un posicionamiento sobre la vigencia del texto sartreano en el siglo XXI), la singular política de la diferencia (Dubatti, 2020, p. 187-211) implementada por la directora, y la significación positiva que tuvo en el teatro contemporáneo de Buenos Aires, en particular entre las/os espectadoras/es y la crítica especializada.

Eva Halac (Buenos Aires, nacida a fines de la década del sesenta) es una de las directoras y dramaturgas más prestigiosas de la escena argentina actual (hemos dedicado a su producción otros trabajos: Dubatti, 1995, 2014a, 2014b, 2017).⁴ Valiosa artista-investigadora que reflexiona lúcidamente sobre sus prácticas, Halac nos brindó una entrevista (en mayo de 2025) para acceder a ciertos detalles de su concretización directorial; reproduciremos a continuación (para darle voz a la artista) algunos fragmentos reveladores sobre su concepción de la puesta en escena de *Las manos sucias*.⁵

Eva Halac nos explicó en la mencionada entrevista que eligió *Las manos sucias* porque, hija de artistas e intelectuales de los años sesenta (el dramaturgo Ricardo Halac y la titiritera Silvia García Gherghi), “es una obra que siempre tuve en la cabeza, desde chica”. Definió la poética de *Las manos sucias* como “thriller político”, destacó resonancias de doble temporalidad con el presente argentino (2022, en la inmediata

4 Es importante señalar que Eva Halac forma parte, en la posdictadura (de 1983 hasta hoy), de un amplio movimiento de empoderamiento de mujeres teatristas en un rol tradicionalmente ejercido por los varones: la dirección.

5 En la web hay disponibles numerosos videos con registros fragmentarios del espectáculo. Véase el listado de algunos de ellos al final de este artículo. Puede consultarse un registro completo del espectáculo en el archivo del Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires.

pospandemia) y la relacionó con Julio César y Hamlet de William Shakespeare:

La llevé al teatro oficial sabiendo que iba a interesar. El director del Teatro San Martín, Jorge Telerman, ya me había aprobado una versión contemporánea de *Julio César*, que se desarrollaba en calles del conurbano bonaerense, cuando había sido Secretario de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, con todo el riesgo que llevaba montarlo en medio de la campaña electoral, ya que el protagonista es un pueblo que varias veces da vuelta su elección. *Las manos sucias* tiene ese mismo vértigo y la llevé en circunstancias similares, unos cuantos años después de aquella propuesta. En la obra, Sartre propone una discusión entre dos facciones de un partido, una de las cuales decide traicionar los principios en aras de una alianza con antiguos enemigos en pos de conseguir el poder. Eran conversaciones que se sostenían en la actualidad de ese momento [2022]. Es siempre fabuloso cuando el teatro se vuelve espejo de la discusión social, cuando polemiza y los argumentos son opuestos y sólidos, sin ofrecer certezas. Es una obra con muchas lecturas, es un *thriller* político que abreva en *Julio César* y en *Hamlet*, con el asesinato político, las dudas del intelectual frente al acto y la percepción fantasmagórica de la realidad.⁶

Sobre el valor que le otorgó a ese anclaje de doble temporalidad (en el pasado histórico ficcional y en el presente político argentino), la directora advirtió que en *Las manos sucias* Sartre busca analizar y exponer sus propias contradicciones y rescató a Sartre como un intelectual “no fanatizado” por certezas *a priori*, cuyo pensamiento se resignifica frente al auge de la posverdad:

6 En adelante, todas las declaraciones de Eva Halac corresponden a esa entrevista inédita disponible en nuestro archivo.

Sartre no sólo le habló a sus contemporáneos, sino que se hablaba a sí mismo. Escribía involucrado en la trama, en los pensamientos de los personajes que encarnan las propias contradicciones de Sartre, se expuso con tremenda honestidad en sus dilemas. Sus reflexiones están trabajadas con sus experiencias y sentimientos encontrados, un pensamiento al que se lo escucha latir y respirar en el escenario, en su literatura. Hoy estamos en un mundo fanatizado, y creo que es válida la experiencia de un ser humano que se animó a polemizar, a dudar, a permitirse cambiar de ideas, a provocar el debate público, a buscar la verdad en las sombras. La reflexión filosófica que proponía estaba en seguir pensando después de pensar, porque hoy tenemos mil opiniones pero ningún pensamiento, la posverdad aniquiló la verdad.

Eva Halac explicitó una relectura política del texto de Sartre, interesada en relacionar *Las manos sucias* con la reflexión existencialista de Sartre sobre la libertad y la necesidad de asumir una responsabilidad:

En *Las manos sucias* Sartre trabaja sobre la idea de la libertad. Propone esa idea magnífica por la que, si bien somos libres por ausencia de Dios, por ausencia de una ley universal, esa misma condición nos obliga a ser responsables. Somos nada, arrojados al mundo, luego en el camino de la experiencia comenzamos a ser, y caemos en la cuenta de que somos responsables de nosotros y de los demás. Si no hay un código ético, si no hay premios ni castigos y todo vale, entonces tenemos que hacernos cargo y crear la ley. Si somos libres, estamos condenados a legislar. Pero la ley que usamos para nosotros es para todos. Es el dilema de Raskolnikov en *Crimen y castigo*. Su propia justicia, nacida y pensada desde su propia conciencia en libertad, es la que lo condena. En *Las manos sucias*, el personaje de Hugo Barine usa como nombre de guerra Raskolnikov. Es una flecha que Sartre arroja al futuro. Sin responsabilidad individual no hay sociedad posible.

Está claro, para Eva Halac, que la intención de aproximarse a Sartre implicaba la voluntad de una reescritura: implementar al texto-fuente una política de la diferencia, cambios de diversa calidad y cantidad. La directora autobservó un componente metateatral en su puesta:

Yo trabajo con el autor, no lo cambio, pero toda puesta en escena, a mi entender, es siempre una actualización, la forma que hace que el material vuelva a conmover, a interpelar. La adaptación es parte de la puesta, es para la puesta. Lo primero que me pregunté es dónde estaba colocado hoy el desafío de la obra. Busqué ir más allá del policial negro, donde sentí que había un público que ya no entraba, y me enfoqué en el debate de ideas. Me pregunté dónde estaba hoy ese debate, en qué espacios había quedado alojado. Quizá el tema de vivir en una sociedad tan polarizada y siempre en vísperas de elecciones, hizo que en la ciudad de Buenos Aires proliferara un teatro con muchas más respuestas que preguntas, donde ya de antemano se sabía quiénes iban a ser las víctimas y los villanos de la historia. Pero el *hall* de los teatros seguía siendo un espacio de encuentro, de ágora, de comentarios diversos, antes y después de las funciones. El debate filosófico político y estético lo encontré más en los *foyers* de los teatros, que en los escenarios. Entonces surgió la imagen del *hall* del teatro San Martín, la idea de reproducir ese espacio en el escenario, y que los personajes tuvieran que desarrollar las acciones entre los ascensores, escaleras, columnas, sillones y murales, en una existencia fantasmagórica. El protagonista de la obra, Hugo Barine, alude varias veces a una percepción confusa de su realidad, a sentirse entre decorados, como un actor, por eso, deliberadamente, quité del escenario la imagen del escenario, y lo convertí en el *hall*, el espacio donde el público había estado antes de ingresar a la sala. En el momento en que el público entraba, volvía a ver lo mismo de donde recién había venido, sucumbía a una experiencia inicial de percepción extraña, al igual que el protagonista. Eran los espectadores los que sentían que su propio lugar de encuentro se había convertido en un decorado. Siempre

parto de una imagen, porque tanto el espectador como yo estamos menos prevenidos, con menos defensas intelectuales. La imagen habla al inconsciente, y tiene lecturas múltiples, dinámicas. Busqué así que las personas que asistían al debate ideológico que plantea la obra se sintieran no sólo parte, sino responsables de lo que podía suceder.



En escena, con diseño de Micaela Sleigh, se reproduce el *hall* de la Sala Casacuberta del que provienen las/los espectadores, con sus columnas, escaleras, murales, cortinas, alfombras, ascensores, ventanal y muebles.

Crédito foto: Malihan.

Eva Halac concluyó, al respecto, poniendo especial relevancia en la enunciación del texto de Sartre en el presente y en la territorialidad porteña, que

Las manos sucias seguían siendo la misma, pero el punto de vista, el mío, que es el que ofrezco al espectador, estaba puesto en ese cruce de ideas vertiginoso, expuesto e incómodo, donde cualquiera podía aparecer cuando se abrieran las puertas de un ascensor, o se bajaran las escaleras.

Otra novedad relevante de la puesta en escena (también vinculada con la autorreferencia teatral, con el trabajo poético con la convención consciente) fue el desdoblamiento del personaje de Hugo en dos actores: Guido Botto Fiora (en el pasado de la historia) y León Ramiro Delgado (en el presente de la historia), finalmente cruzados. Al respecto, reflexionó Halac:

La obra plantea un desarrollo del tiempo no lineal, comienza con el presente, luego salta al pasado y luego vuelve al presente. En las imágenes del presente desaparecía un poco el *hall*, la verdad de los personajes es cruda y la sensación era de mayor intemperie. Había dos actores para Hugo, uno en presente y otro en pasado, pero sobre el final los tiempos se sucedían en simultáneo. Sartre propone en su filosofía que el hombre es un proyecto, es arrojado al mundo y logra *ser* en el camino, la existencia precede a la esencia, es una idea que va en paralelo con el camino del personaje en el teatro, que al principio es nadie, en el desarrollo se intuye y en el final se descubre a sí mismo. La imagen final del simultáneo de los dos hugos me permitía sentir el dolor de ese camino, visualizar en un instante su agonía y su revelación.

Pero sin duda el cambio fundamental de la puesta, su mayor transformación política, fue la relevancia otorgada al personaje femenino principal: Jéssica, cuyo posicionamiento implica un apartarse de la política y, al mismo tiempo, un desenmascaramiento de los personajes varones. Es necesario vincular a Jéssica con la fuerte tendencia actual de la sociedad argentina (y muy especialmente la porteña) a la *antipolítica*, al desinterés por la militancia y el compromiso político. La actitud de Jéssica arrancaba en el público de Buenos Aires un aplauso espontáneo de aprobación, de celebración de su punto de vista. Eva Halac coincidió con quien escribe en reconocer que la valorización de la perspectiva de mundo de Jéssica articulaba el

centro del cambio ideológico de la pieza de Sartre en esta versión:

Estoy de acuerdo. Trabajé el personaje de Jéssica para que pudiera escucharse en la actualidad, y porque siempre hubo algo que me molestó, algo de muñeca de policial negro (esconder el revolver en los pechos, taparse la cara con el cabello, una Jéssica Rabbit) que le quitaba seriedad y la volvía artificial. Lo interesante de ella es que revela el artificio del juego de los varones, lo manifiesta y le quita la trascendencia y la importancia que ellos necesitan para seguir adelante. Se niega a cumplir el rol asignado y vacía de sentido todos los relatos. Hoederer se da cuenta que delante de ella su autoridad se disuelve, porque ella simplemente no cree en la figura de la autoridad. En eso se hermana con Hugo, con la diferencia de que él no es consciente de eso. Hugo es un escritor, tiene alma de artista, no puede creer en ninguna autoridad ni ser parte de ningún proceso histórico, pero siente culpa por eso. Jéssica no siente ninguna culpa, no siente que le debe nada a nadie y eso los diferencia.



Florencia Torrente en la piel de Jéssica, un personaje destacado por la directora Eva Halac. Crédito foto: Gustavo Gavotti.

Le pedimos a Eva Halac que ampliase su visión sobre el cambio que imprime a Jéssica, clave de la resignificación de Sartre en esta puesta contemporánea de *Las manos sucias*, y

que explicara la elección de la actriz (Florencia Torrente, ampliamente conocida por el público porque proviene del mundo mediático, la televisión y la moda):

Sin duda, el personaje Jéssica no está contaminado por el catecismo revolucionario, viene de otro mundo y es un peligro para todos. Busqué una actriz que también venía de otro mundo, muy diferente al resto del elenco. El juego de la guerra permite bandos enemigos, con sus integrantes dispuestos a morir por la causa o negociar alianzas, pero no permite que nadie esté fuera del juego, mirándolos jugar como chicos. Y para Jéssica todos los hombres son un poco chicos jugando a ser hombres. Incluso Hoederer. Toda la extrema tensión de la obra está en la mirada de Jéssica. En esa mirada irresponsable, caprichosa, irreverente, la única que puede arruinarlo todo de verdad.



Hugo (Guido Botto Fiora) y Jéssica (Florencia Torrente). Crédito foto: Gustavo Gavotti.

En este sentido, sobresale la crítica que la periodista Alejandra Varela publicó sobre esta versión de *Las manos sucias* en el suplemento de temática femenina *Las 12* del diario

Página/12. Varela tituló “Una mirada femenina para Sartre” (22 de julio de 2022) y creemos que su crítica refiere con esa *mirada femenina* tanto a la de Jéssica como a la de la directora Halac. Varela pone el acento en la polifonía de la obra de Sartre, en su multiperspectivismo y destaca la visión de Jéssica:

Sartre presenta una trama que ofrece una variedad de puntos de vista, como si pudiéramos situarnos en la historia a partir del rol de cada personaje. Jéssica, la joven esposa de Hugo, se ubica en el lugar de alguien que desconoce totalmente la lógica política, opera como el ser que ve lo que ocurre con ojos extraños. Primero no cree en la circunstancia que se le plantea y después, cuando la revelación es inminente, sufre una transformación brutal porque pasa a descubrir cómo la política estalla frente a ella de golpe, sin darle tiempo para procesar las variantes de un universo al que pertenece casi sin saberlo.

Varela atribuye a Sartre, por la versión de Halac, una relevancia mayor en el personaje de Jéssica. Por otro lado, refiriéndose a la *mirada femenina* de la directora, Varela analiza el procedimiento de la espacialización:

Si volvemos al conflicto inicial, a ese que la directora establece en el espacio, podríamos decir que Eva Halac propone desarrollar esta obra por fuera de la ficción, en la calle, en un territorio común, entenderla como un drama de esta época, como si todavía no hubiéramos llegado a la sala y esos dilemas morales nos atraparan y nos demandaran cierta habilidad para quedarnos en ellos y no intentar resolverlos o justificarlos tan rápidamente.

Volvimos en la entrevista sobre el código metateatral (el *hall* de la Sala Casacuberta representado escenográficamente en el escenario de la Sala Casacuberta, enunciación que se vuelve enunciado en la puesta) y Eva Halac destacó otras aristas de ese componente teatralista:

En todas mis puestas en escena trabajo primero la imagen, no es solo una elección estética, es un punto de vista ontológico. La imagen es el espacio a crear desde cero, un mundo con sus propios códigos físicos donde va a desarrollarse la obra. Hacer una reproducción exacta del *hall* de la Sala Casacuberta en el Teatro San Martín era la idea que contenía a la obra. Fue todo un desafío, una instalación que buscaba descolocar al espectador desde su propio lugar de espectador. Una vez que tengo la imagen trabajo el desarrollo con mi escenógrafa, Micaela Sleigh, donde vamos descifrando uno por uno los códigos generales y los particulares de cada escena. Creamos un significado propio que luego se transmite al actor. Como en todo teatro oficial, desde la entrega de los planos hasta el montaje final, hay un gran tiempo de realización, así que los ensayos, en gran parte, los hice en el mismo *hall* del teatro, en horarios absurdos, donde se usaban los ascensores, las escaleras, las columnas y los sillones que después tuvimos en el escenario. Fue un proceso arduo y hermoso, a los actores los obligó a dejar de lado todos los preconceptos, todas las imágenes preconcebidas que asociaban al material y se encontraban diciendo los textos en acciones inesperadas, con una dosis inevitable de belleza e imaginación creadora.



Hoederer (Daniel Hendler) y Hugo (Guido Botto Fiora).
Crédito foto: Gustavo Gavotti.

Eva Halac viene desarrollando, además, una intensa labor como dramaturga, también con una clara voluntad de discutir ideas, entre ellas las políticas. ¿Cómo relaciona Halac el teatro de Sartre con su propia dramaturgia? ¿Es de alguna manera Sartre un estímulo o modelo de su propia escritura? Artista-investigadora, Eva Halac se autobserva y contesta:

Como decía, conocí a Sartre de adolescente, con *Las manos sucias*. Mi madre hablaba de esa obra, con sus amigos, en las noches de tertulia, que eran muchas. Se hablaba de política y literatura y se relacionaba a Hoederer con [Juan Domingo] Perón. Siempre me impresionó la relación de Hoederer con Hugo, la dialéctica entre la praxis y la idea pura, el abismo entre las ideas y los hechos, la tensión teatral entre dos argumentos opuestos y válidos a la vez, y, por otra parte, las dudas y contradicciones propias de los personajes, el espectáculo de verlos pensar en escena, pero nunca estáticos, sino siempre en medio de la acción, siempre

en situaciones límites, siempre teniendo que tomar decisiones que los definen. Son elementos que admiré y con el tiempo me doy cuenta de cuántos de estos elementos busqué a la hora de escribir mis obras.

Como sostenemos en nuestro *Teatro y territorialidad* (2020, p. 90; también con mayor desarrollo en Dubatti, 2023), toda reescritura es política de la diferencia, pero también política de la revelación. Además de diferenciarse del texto clásico (antiguo o contemporáneo), la nueva versión revela en ese desvío aspectos inéditos del texto-fuente, invita a releerlo en su monumentalidad. Los rasgos más destacables de esta reescritura de *Las manos sucias* son la metateatralidad entre el espacio dramático y el edilicio, con el consecuente protagonismo otorgado a las/os espectadoras/es en la discusión del texto; el desdoblamiento del personaje de Hugo en dos actores, apartamiento del realismo y juego con la convención consciente del “mostrar que se está mostrando” (Brecht, 1963), del realismo objetivista sartreano a una acentuación del realismo crítico; la transformación política de la pieza por la mayor centralidad del punto de vista de Jéssica (según las palabras de la directora) desde “esa mirada irresponsable, caprichosa, irreverente” que arranca aplausos en el público porteño... ¿Un Sartre más cercano a la *antipolítica*, un precursor de la *antipolítica* aplaudida por el público porteño? La potencia de la puesta de Eva Halac es sin duda un hito provocador, estimulante, agitador en la historia de la recepción de Sartre en la Argentina.

¿Podemos imaginar (contrafácticamente) cómo hubiese aprobado o discutido esta puesta el mismo Sartre? Eva Halac, gran movilizadora de ideas, nos invita a hacerlo.



Hugo (Guido Botto Fiora) y Jéssica (Floresncia Torrente).

Crédito Foto: Gustavo Gavotti.

Referencias bibliográficas

- Brecht, Bertolt (1963). Breviario de estética teatral. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- Dubatti, Jorge (1995). La invención de Morel y la poética del teatro de títeres según Eva Halac. Proa, 19, 65-71.
- Dubatti, Jorge (1999). El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2012). Teatro Comparado, Cartografía Teatral. En Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica (p. 105-125). Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2014a). Florencio Sánchez, ¿vigencia u olvido en el teatro contemporáneo? Resonancias de una encuesta (Buenos Aires, 2014). En R. Mirza y J. Dubatti (Eds.), Florencio Sánchez contemporáneo. Perspectivas rioplatenses (p. 271-284). Montevideo: Universidad de la República.
- Dubatti, Jorge (2014b). Sonata de otoño (1992-1994) según la directora argentina Eva Halac: teatro de imágenes y títeres para adultos. Cuadrante. Revista Semestral de Estudios Valleinclinianos e Históricos, 29, 34-47.
- Dubatti, Jorge (2017). Dramaturgia(s) argentina(s) en el canon de multiplicidad: proliferación de poéticas, en expansión. Gramma. Revista de la Escuela de Letras, 28(58), 7-15.

- Dubatti, Jorge (2020). Reescrituras teatrales, territorialidad y políticas de la diferencia. En Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado (p. 187-211). Barcelona: Gedisa.
- Dubatti, Jorge (2023). Políticas de la diferencia y la revelación en una puesta universitaria de Polixena y la cocinerita, de Alfonsina Storni, en la Norpatagonia. Reseñas CELEHIS, 10(29), 99-111. Recuperado el 6/12/2025 de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/rescelehis/article/view/7604/7869>.
- Gallina, Mario (2016). Los caminos de Alfredo Alcón. Buenos Aires: Proa/Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA.
- Sartre, Jean-Paul (1948). Las moscas, A puerta cerrada, Muertos sin sepultura, La mujerzuela respetuosa, Las manos sucias. Buenos Aires: Losada.
- Varela, Alejandra (22 de julio de 2022). Una mirada femenina para Sartre. Página/12, suplemento Las 12. Recuperado el 6/12/2025 de <https://www.pagina12.com.ar/438572-una-mirada-femenina-para-sartre>.

Videos de los ensayos y el espectáculo en la web

- <https://www.facebook.com/TeatroSanMartinCTBA/videos/im%C3%A1genes-de-ensayo-de-las-manos-sucias-una-versi%C3%B3n-de-la-pieza-de-jean-paul-sartre/1419762931805141/>
- <https://www.facebook.com/TeatroSanMartinCTBA/videos/%C3%BAltimos-ensayos-de-las-manos-suciasse-estrena-en-la-sala-casacubierta-una-versi%C3%B3n/2824263697869259/>
- https://www.facebook.com/100064824182854/videos/3245924285692094/?_so__=permalink&locale=hi_IN&_rdr
- <https://www.youtube.com/watch?v=1ZhglU1V2IY>

Jorge Dubatti es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la UBA. Profesor Titular Regular de Historia del Teatro Universal (Carrera de Artes, UBA). Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Coordina el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) del Centro Cultural de la Cooperación "Floreal Gorini". Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Es Director General del Aula del Espectador de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha publicado más de cien volúmenes (libros de ensayos, antologías, ediciones, compilaciones de estudios, etc.) sobre teatro argentino y universal. En 2015 y en 2018 el Rectorado de la Universidad de Buenos Aires le otorgó el Premio a la Excelencia Académica. En 2007 y 2017 recibió el Premio Konex Periodismo-Comunicación (Premio Diploma al Mérito).



Cartas de Borges a Godel: la autoconfiguración epistolar de un viajero vanguardista

Borges's Letters to Godel: The Epistolary Self- Configuration of an Avant-Garde

Mariela Calderón

Consejo Nacional de Investigaciones

Científicas y Técnicas (CONICET)

Universidad Nacional de Cuyo



<https://orcid.org/0000-0001-6335-9705>

marielacalderon2010@gmail.com

Argentina

Resumen

Este artículo analiza el epistolario reunido en *Borges, cartas a Godel* (2024) como un espacio de autoconfiguración epistolar en el que el joven Jorge Luis Borges elabora una identidad de escritor en movimiento durante su primer viaje europeo. A partir de las ocho cartas conservadas, se examinan tres momentos clave: la experiencia ginebrina como etapa de formación estética y descubrimiento del expresionismo alemán; la estadía en España como instancia de inserción en la vanguardia ultraísta y el regreso a Buenos Aires como proceso de relectura del viaje y de transformación de la ciudad natal en materia poética. La correspondencia funciona como un laboratorio discursivo en el que Borges ficcionaliza su propia experiencia y proyecta las

Cartas de Borges a Godel: la autoconfiguración epistolar...

bases de su futura voz literaria. La reciente recopilación del corpus en un volumen único permite abordarlo como un conjunto orgánico y ofrece nuevas perspectivas para comprender la génesis del proyecto estético temprano del escritor.

Palabras clave: Borges, epistolarios, literatura de viaje, vanguardias.

Abstract

This article examines the epistolary collection gathered in *Borges, cartas a Godel* (2024) as a space of epistolary self-figuration in which the young Jorge Luis Borges constructs an emerging writerly identity during his first European journey. Drawing on the eight surviving letters, the study focuses on three key moments: his years in Geneva as a period of aesthetic formation and encounter with German Expressionism; his stay in Spain as a moment of insertion into the Ultraist avant-garde; and his return to Buenos Aires as an opportunity to reread the journey and transform the city into poetic material. The correspondence operates as a discursive laboratory in which Borges fictionalizes his own experience and sketches the foundations of his future literary voice. The recent compilation of the letters into a single volume makes it possible to read them as an organic whole and opens new perspectives for understanding the genesis of Borges's early aesthetic project.

Keywords: Borges, epistolary writing, travel literature, avant-garde.

Durante su primera estancia en Europa (1919-1921), Jorge Luis Borges mantuvo una constante correspondencia con su amigo y antiguo compañero del Colegio Nacional de Buenos Aires, Roberto Godel.¹ De aquel intercambio apenas se conservan ocho cartas, publicadas por primera vez por Alejandro Vaccaro en *La Nación* (1996) y en *Revista Ñ* (2007), y reunidas recientemente por el bibliófilo en un solo volumen: *Borges, cartas a Godel* (2024).

La intimidad del género epistolar convierte a la carta en una forma privilegiada del relato de viaje. Michel Foucault

1 Roberto Godel (Buenos Aires, 1900-c. 1990), médico y poeta argentino. Compañero de Borges en el Colegio Nacional “Manuel Belgrano” de Buenos Aires y vecino del barrio Palermo —sus casas estaban separadas por apenas unas cuerdas— hasta 1914. Borges prologó su primer poemario, *Nacimiento del fuego* (1932). Mantuvieron su amistad a lo largo de toda su vida.

(1999) entiende la correspondencia como parte de la “escritura de sí” o práctica *ethopoiética*: un modo en que el sujeto se manifiesta y se ejercita ante sí mismo y ante los otros. En esta línea, Claudio Guillén (1998) destaca la multiplicidad identitaria de la voz epistolar, moldeada tanto por el remitente como por las expectativas del destinatario. Para el comparatista español, la carta es un espacio de liberación que permite “una voz diferente, una imagen preferida de sí mismo, unos sucesos deseables y deseados” (p. 185).

Por su parte, Beatriz Colombi (2010) señala que en el relato de viaje se produce un recorte de la personalidad, ya que el viajero expone solo una de sus facetas: aquella que corresponde al sujeto en tanto agente de un desplazamiento (p. 301). En este sentido, el epistolario del joven Borges dirigido a Godel permite advertir la modulación de su incipiente identidad de escritor, inmersa en el clima vanguardista de la época. En otras palabras, estas cartas revelan la ficcionalización de sí mismo y de su experiencia viajera —dimensión esencial de la epistolaridad, según Guillén (1998, p. 185)— mediante la cual Borges comienza a autoconfigurarse como escritor vanguardista.

En este artículo, analizaremos el breve epistolario reunido en *Borges, cartas a Godel* (2024) como un espacio de autoconfiguración epistolar en el que el joven Borges elabora una identidad de escritor en movimiento. El recorrido se organiza en tres núcleos: primero, la construcción de un yo viajero durante su estancia en Ginebra y el modo en que la carta modela su relación con los otros y su formación literaria; segundo, su inserción en el ambiente cultural español y la performatividad vanguardista que despliega en el diálogo epistolar con Godel, y, por último, el regreso a Buenos Aires como proceso de relectura del viaje y de transformación de la ciudad natal en materia poética. Este análisis permite situar el epistolario como un testimonio privilegiado del proceso

formativo de Borges y como un dispositivo clave para comprender la génesis de su proyecto estético temprano.

Ginebra: el viajero varado

Cuando la familia Borges partió hacia Europa en febrero de 1914, no imaginó que el viaje se prolongaría por siete años. La estadía, pensada originalmente para una consulta oftalmológica del padre y para completar la educación europea de los hijos, quedó trastocada por el estallido de la Primera Guerra Mundial. Instalados en Suiza desde abril, la familia debió permanecer allí hasta que el conflicto cesó. Borges calificó esta experiencia como “una época sin salida” (1927, p. 93). Esta sensación de estancamiento, que también se observa en su correspondencia, nos permite pensar en el escritor argentino como un sujeto en tránsito, aunque se encuentre inmóvil, y leer sus cartas como un verdadero relato de viaje.

Este periodo se encuentra documentado a través de las primeras cinco cartas que se conservan de la correspondencia entre Borges y Roberto Godel. Estas nos revelan aspectos íntimos de su estadía en Ginebra —sus vínculos familiares, su relación con las mujeres, el tedio de la cotidianeidad—, pero también nos descubren elementos fundamentales para comprender la personalidad del escritor de *Fervor de Buenos Aires*, como la incipiente conformación de su identidad argentina, el descubrimiento del expresionismo alemán y su simpatía por la Revolución rusa.

La primera carta que se conoce es de marzo de 1915. Borges tenía quince años y la familia ya llevaba un año instalada en Ginebra. En ella manifiesta su bienestar, “aunque siempre con ganas de volver a Buenos Aires” (Borges, 2024, p. 153).²

² En adelante, solo se indicará la página en las citas de las cartas de Borges a Godel refiriéndonos siempre a la edición de Vaccaro (2024).

También escribe sobre dos temas que fueron recurrentes en las cartas siguientes: los exámenes del colegio y el contexto bélico de esos años, tan cercano para él y tan lejano para su interlocutor argentino. Suiza permaneció neutral durante la Primera Guerra Mundial, lo cual la convirtió en un espacio propicio para los refugiados. En esta primera carta, Borges parece coincidir con la germanofobia propia del momento, aunque luego fue cambiando de opinión junto con sus lecturas: “Aquí, como en Buenos Aires, todos odian a los alemanes o ‘bosches’ como los llaman” (p. 153).

El procedimiento comparativo —“como en Buenos Aires”—, usual en los relatos de viaje para hacer inteligible la diferencia (Colombi, 2006), es recurrente en las cartas dirigidas a Godel. Borges toma la ciudad natal de ambos como parámetro para describirle Suiza a su amigo. Así, un detalle característico de la imagen estereotipada del país helvético que no puede dejar de mencionar, en especial porque es extraño para un bonaerense, es la nieve: “Hace unas semanas, nevó y toda la calle quedó blanca. Era lo más lindo” (p. 154). Sin embargo, Borges termina su carta revelando que el conocimiento que un argentino tiene sobre Suiza no es recíproco con los habitantes helvéticos:

P.D.: En Suiza son tan ignorantes sobre la R. Argentina que mi maestro me preguntó si yo había visto indios patagones y se quedó admirado cuando le dije que en mi país no había “enormes bandas de *chevaux libres*” ...

¡Date cuenta! (p. 154).

Lo que el maestro repite son clichés, representaciones de la Argentina heredadas de los viajeros ingleses del siglo XIX (Prieto, 1996). Naturalmente, esta imagen resultaba ajena para el joven que había dejado un Buenos Aires en proceso de modernización y ansias de cosmopolitismo. Con todo, Borges no renegó de su argentinidad: la sostuvo ante su corresponsal

mediante el voseo, ciertos giros lingüísticos y el uso ocasional de lunfardismos como “bueno che” y “macanudo”.³ Años más tarde recordará con humor una escena doméstica de aquella época que revela ese empeño familiar por no perder el vínculo con el origen: su madre, al ver a Norah asustada por una mosca y gritando “une mouche”, le respondió en simple español que no olvidara que había “nacido y criado entre moscas” (Borges, 1999^a, p. 43).

La segunda carta con la que contamos está fechada un año posterior a la primera, marzo de 1916. Con tan solo dieciséis años, sorprende la claridad con la que el joven Borges analiza en ella el *Quijote*, obra que entusiasma a su amigo, y la madurez de sus lecturas: “Por ahora estoy dedicado al estudio de la filosofía alemana: Schopenhauer y Hartmann ante todo” (p. 158). Este intercambio de comentarios muestra, además de la temprana vocación literaria, el comienzo del ejercicio de sí mismo como lector crítico, que atravesó toda su correspondencia posterior y lo ayudó a formarse como escritor. Así, nos encontramos en la próxima carta de diciembre de 1917 la primera mención que el escritor hace de la vanguardia artística con el objetivo de disuadir la germanofobia de su corresponsal argentino y expresar su simpatía por la Revolución Rusa:

Yo empiezo a creer más y más en la posibilidad de una revolución en Alemania. No sé si el pueblo alemán está listo para ello. Sin embargo, algunos acontecimientos recientes, la tentativa de sublevación en la flota, los motines en Berlín y el magnífico ejemplo de la Revolución Rusa me dan esperanza.

Yo deseo esta revolución con toda mi alma.

3 En los poemas publicados por Borges en España durante este primer viaje, Gloria Videla (1963) también observó la presencia de la patria en imágenes y términos (p. 143-144).

Puedo asegurarte que la juventud intelectual alemana saludaría esta revolución con entusiasmo.

He leído últimamente gran cantidad de libros, publicaciones y revistas firmadas por los escritores jóvenes de Alemania. Todos ellos, Johannes V. Becher, Franz Plemfert, Otto Ernst Herre, Max Pauluer, Gustav Meyrink, Franz Werfel, Harenclever[sic] y otros muchos, son tan enemigos del militarismo como tú y lo declaran abiertamente (p. 162).

Los jóvenes escritores pacifistas leídos por Borges con entusiasmo formaban parte del expresionismo alemán, uno de los primeros movimientos de vanguardia extendido en todas las manifestaciones artísticas —junto con el futurismo italiano— que se conformó alrededor de 1910. Franz Plemfert, por ejemplo, fue el fundador de la revista *Die Aktion* (Berlín, 1911-1932), órgano difusor de la nueva tendencia, que polemizaba con *Der Sturm* (Berlín, 1910-1932), otra de las publicaciones expresionistas más importantes: mientras la primera se caracterizaba por su activa izquierda política y un arte intelectualista menos innovador en la forma, la segunda privilegiaba la izquierda literaria a través de estilización y experimentación artística. Sin embargo, Borges, en agosto de 1920, introdujo el movimiento en España con un artículo titulado “Lírica expresionista: síntesis”, en el cual traduce poetas de ambos bandos con una nota conciliadora: “Así vemos a la revista *Die Aktion* —que con *Der Sturm* es una de las lámparas del renacimiento literario tudesco— ejercer una influencia paralelamente anarquizante sobre los dos opuestos sectores de la estética y de la cuestión social” (Borges, 2016, p. 85). La perspicacia con la que Borges reúne ambas tendencias demuestra el profundo conocimiento que tenía del movimiento alemán (García, 2015). El escritor argentino define el expresionismo como un arte intuicionista que se eleva sobre la realidad inmediata a una “ultra-realidad espiritual”, nutrido de Walt Whitman y, después del inicio de la guerra,

“dostoievskiano, utópico, místico y maximalista” (p. 84-85). Efectivamente, ante el horror de la guerra, los expresionistas quisieron manifestar, patética y extáticamente, su fe en una nueva humanidad y se rebelaron contra el orden establecido, tanto lingüístico como político.

Borges volcó estas premisas, por ejemplo, en dos poemas publicados en la revista sevillana *Grecia*, “Trinchera” y “Rusia”, en junio y septiembre de 1920, respectivamente; también en las composiciones “Mañana”, “Gesta maximalista” y “Guardia roja”, aparecidas en la publicación madrileña *Ultra* durante la primera mitad de 1921. Por una declaración posterior del propio autor sabemos que en esa época intentó reunir estos poemas y otros más bajo el título *Los salmos rojos* o *Los ritmos rojos*, “una colección de poemas en verso libre — unos veinte en total— que elogiaban la Revolución Rusa, la hermandad del hombre y el pacifismo” (Borges, 1999^a, p. 60). Sin embargo, se deshizo de ellos antes de retornar a la Argentina.⁴

En definitiva, la profunda conexión con el movimiento alemán (Bujaldón, 2003; García, 2015), le sirvió al joven escritor como mercancía cultural, con la cual cargó su equipaje ginebrino. Este bagaje le permitió, más tarde, insertarse en los círculos literarios españoles como “un nuevo Grimm” (Cansinos Asséns, 1998[1927]), aportando una perspectiva novedosa a la vanguardia hispánica.

En 1918 la familia planeó trasladarse a España para cuidar la salud delicada de la abuela materna, que no soportaría otro invierno suizo. La carta de mayo de ese año muestra un Borges ansioso por abandonar Suiza, “patria de hoteleros y fabricantes de chocolate”, y por dirigirse a España, “patria de

4 Jean Pierre Bernès intentó reconstruirlo en 1992 y recopiló dieciséis textos en un volumen titulado *Rhythmes Rouges* (París: La Delirante).

mis antepasados y mi raza” (p. 170). El entusiasmo aparece como gesto performativo: Borges intensifica una identidad hispánica para anticipar el destino al que llegará. Cabe resaltar que, en ese entonces, España no era un destino habitual para los intelectuales y artistas americanos que buscaban una formación cosmopolita, debido a los persistentes prejuicios hispanofóbicos que la señalaban como “la bárbara de Europa” o proclamaban que “África comienza en los Pirineos”. Por ello, Borges, contrario a lo que dice en su carta, reinterpretará retrospectivamente su estadía y atribuirá la elección del destino no tanto a un deseo de reencuentro con las raíces, sino a una atracción por la “españolada”, es decir, esa mirada exotizante que magnifica y estiliza los rasgos considerados típicamente hispánicos.⁵

En la misma carta, el joven escritor también expresa el deseo de intervenir literariamente en el campo cultural argentino mediante el envío de dos “parábolas” para *Caras y Caretas*: “El Profeta” y “El Héroe”. El interés por publicar en la revista de Fray Mocho asumía doble dirección, ya que dicha publicación tuvo buena recepción en el país ibérico durante el inicio del siglo XX. De ese modo, el viajero se abriría paso en los ambientes literarios de sus próximos destinos: España y Argentina. Sin embargo, estos textos con temática antibélica claramente expresionistas no aparecieron en la revista porteña,

5 Dice Borges en su autobiografía: “Decidimos regresar a la Argentina, pero pasar primero un año en España. En aquellos tiempos los argentinos estaban descubriendo España poco a poco. Hasta ese momento, incluso escritores ilustres como Leopoldo Lugones y Ricardo Güiraldes habían dejado a España deliberadamente fuera de sus viajes. No se trataba de un capricho. En Buenos Aires, los españoles desempeñaban trabajos de infima categoría —sirvientas, mozos y peones— o bien eran pequeños comerciantes, y nosotros los argentinos nunca nos sentimos españoles. (...) Pero a través de los ojos franceses los latinoamericanos veían pintorescos a los españoles, a quienes asociaban con los temas de García Lorca: gitanos, corridas de toros y arquitectura morisca. Sin embargo, aunque nuestro idioma era el español y proveníamos de sangre española y portuguesa, mi familia nunca consideró nuestro viaje como una vuelta a España tras una ausencia de tres siglos” (Borges, 1999^a, p. 49-50).

sino en Sevilla, en la publicación ultraísta *Gran Guignol*, recién el 10 de febrero de 1920.⁶

La última carta del período suizo, fechada también en 1918, permite observar el cierre de la experiencia ginebrina desde un punto de inflexión emocional y estético. Borges agradece a Godel el envío de un recorte de *La Razón* que, según conjetura Vaccaro (2024, p. 175), correspondería a la noticia necrológica por la muerte de su abuela materna, Leonor Suárez de Acevedo. La familia, instalada transitoriamente en Lugano mientras aguardaba la documentación para viajar a España y el final de la guerra, se encontraba atravesada por el duelo y por un cansancio acumulado tras cuatro años de confinamiento involuntario.

Desde ese escenario, Borges describe el paisaje luganense con una sintaxis de postal —“el lago azul”, “las altas montañas”, “la fila de edificios sobre el *Quai*” (p. 173)— para inmediatamente contradecirlo. La belleza objetiva no le produce deleite, sino “*spleen* y hastío” (p. 173). El viajero no se deja cautivar por el paisaje, sino que lo experimenta como una carga. La proximidad de los montes, que para un lector esperaríamos sublime, es narrada como opresión; la serie verbal —“cercan, oprimen, aniquilan, pulverizan, ahogan y aplastan” (p. 174)— exhibe una acumulación casi hiperbólica que anticipa la experimentación estilística de su poesía vanguardista. Borges representa ante Godel un yo que oscila entre el fastidio, la exageración humorística y la autofiguración literaria. La expresión “macaneadamente” (p. 174), que el propio Borges utiliza para caracterizar su exageración metafórica, evidencia una conciencia temprana de la propia estilización, como las imágenes inusuales que luego desarrolló en sus primeros poemarios. Incluso el desdén hacia “los

6 Cf. “Parábolas” en *Textos Recobrados* (2016, p. 51-52).

luganenses”, percibidos como una réplica de los italianos de Palermo, activa un mecanismo de comparación identitaria que recurre a Buenos Aires como matriz interpretativa del mundo.

Así, la carta de Lugano condensa el núcleo del aprendizaje suizo: la inmovilidad geográfica se convierte en estímulo para una movilidad discursiva y el tedio del encierro alimenta un tipo de mirada que problematiza el paisaje desde la subjetividad. El joven Borges no solo registra su experiencia: la construye a través de una retórica que combina ironía, malestar y experimentación verbal. Esta última misiva desde el país helvético opera, por lo tanto, como cierre simbólico del período suizo y como umbral hacia la siguiente etapa de su formación: la llegada a España, donde ese bagaje estético —y esa voz en proceso de afirmación— encontrarán nuevos interlocutores y nuevas formas de performatividad vanguardista.

España: el viajero vanguardista

Tras cinco años de permanencia obligada en Suiza, la familia Borges emprendió finalmente el retorno a la Argentina con una larga escala en España. Llegaron a Barcelona a principios de 1919 y, poco después, se trasladaron a Mallorca, donde permanecieron varios meses “porque era barata y hermosa y porque casi no había turistas” (Borges, 1999^a, p. 51). En octubre de ese mismo año viajaron a Andalucía y se instalaron durante tres meses en Sevilla, ciudad decisiva para la trayectoria del joven Borges: allí asistió al surgimiento del ultraísmo nucleado en torno a la revista *Grecia*. A fines de enero de 1920, se trasladaron a Madrid, donde Borges —ya fuertemente marcado por el expresionismo alemán y el ultraísmo español— entró en contacto con los círculos literarios vanguardistas: las tertulias del “Oro del Rhin”, donde se reunían los más importantes colaboradores de las revistas *Grecia* y *Ultra*; el café “Colonial”, liderado por Cansinos Asséns, y la

“Sagrada Cripta de Pombo”, congregada por Ramón Gómez de la Serna, a la cual accedió gracias al poeta y crítico madrileño Guillermo de Torre, amigo recién adquirido. Tras un regreso temporal a Ginebra por motivos de salud familiares, los Borges pasaron nuevamente por Barcelona y volvieron a instalarse en Mallorca, donde Jorge Luis estrechó su amistad con Jacobo Sureda⁷ y contribuyó a la breve pero intensa vida del ultraísmo mallorquín. Finalmente, en marzo de 1921, abordaron en Barcelona el vapor Reina Victoria rumbo a Buenos Aires.

Estos dos años españoles constituyeron un auténtico laboratorio formativo para Borges. Su actividad fue tan intensa como diversa: tradujo poesía expresionista, participó activamente de tertulias, publicó poemas y ensayos en revistas de vanguardia, se integró a la red epistolar del ultraísmo e incluso colaboró en la organización de la fugaz vanguardia de Mallorca. Todo ello revela no solo un aprendizaje acelerado, sino también la voluntad de ocupar un lugar visible en el campo literario europeo.⁸

En enero-febrero de 1919, Borges —quien ya contaba con diecinueve años— escribe a Godel desde el hotel Ranzini:

⁷ Jacobo Sureda (Mallorca, 1901-1935), artista plástico y poeta mallorquín. Pertenecía a una familia acomodada de la isla de Mallorca. Su padre, Juan Sureda Bimet, fue mecenas de artistas y, entre sus protegidos, se encuentra Rubén Darío, quien pasó dos temporadas en la residencia que la familia poseía en Valldemosa. Su madre, Pilar Montaner Maturana, fue una consagrada pintora de paisajes. Tuvo diez hermanos, entre los que se contaba Elvira, de quien se presume que Borges estuvo enamorado. Desde joven, sufrió tuberculosis, enfermedad de la cual murió. Junto con Borges, Juan Alomar y José Luis Moll (Fortunio Bonanova) conformaron el núcleo del grupo ultraísta de Mallorca. Publicó poemas en la revista española *Grecia* y en las revistas de la vanguardia argentina en las que Borges participó. En 1926, publicó su único libro *El prestidigitador de los cinco sentidos*. El escritor argentino lo recordó en su texto “La nadería de la personalidad” en la revista *Proa* (agosto de 1922), luego recopilado en *Inquisiciones* (1925).

⁸ El fervor vanguardista de Borges en esos años puede rastrearse asimismo en otro tramo de su corpus epistolar juvenil reunido en *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*, edición preparada por Cristóbal Pera y acompañada por el riguroso aparato crítico de Carlos García.

“¡Al fin aquí me tienes en España! Nos encontramos en Barcelona desde hace una semana” (p. 177). Durante el traslado, el sur de Francia le despertó recuerdos del paisaje argentino y, una vez más, recurrió a la comparación para describírselo a su amigo:

El viaje fue interesante. Atravesamos el Midi de la Francia, tierra de llanuras y cuchillas. Casi todas sus ciudades, Narbonne, Tarascón, Perpignan, dan la misma impresión que las ciudades provincianas argentinas, con las idénticas casas blancas de un piso de alto o dos, con las amarillas tejas españolas, las rejas en los balcones, los perros tirados al sol en las veredas, en fin la misma sensación de calor, de dejadez, de suciedad y de gente ñoña y holgazana que vive a la buena de Dios que es grande. (p. 177-178)

Cabe preguntarse cuánto hay de recuerdo genuino en esa imagen de las provincias argentinas y cuánto de construcción literaria o estereotipo cultural, alimentado por sus lecturas juveniles. Sabemos, por ejemplo, que Borges se había iniciado tempranamente en la literatura gauchesca, que incluso —según contó más adelante— recitaba durante sus años en Europa: “En el vasto y vacío anfiteatro de Verona, me atreví a recitar en voz alta algunos versos gauchescos de Ascasubi” (Borges, 1999a, p. 40-41).

Al llegar a Barcelona, el joven Borges quedó cautivado por la vitalidad de la ciudad, el bullicio de los tranvías, la efervescencia nocturna y el dinamismo cultural: “Indudablemente, aquí la vida es intensa” (p. 178). No obstante, como ya mencionamos, la familia Borges llevaba consigo una expectativa marcada por la española, por lo pintoresco. En ese marco, apenas instalado, el escritor asiste a una corrida de toros, cuya descripción ofrece a Godel con minuciosidad naturalista. Califica el espectáculo como “cruel, salvaje, bárbaro, cobarde, pero también inolvidable y épico” (p. 118). Sin embargo, al igual que Rubén Darío en *España*

contemporánea, Borges atenúa la supuesta barbarie exclusiva de la fiesta taurina al compararla con otras prácticas europeas:

En fin, la España no tiene el monopolio de los placeres crueles; más cruel y más cobarde y sin la magnificencia de colorido de los toros, es el *fox-hunting* en Inglaterra, donde se juntan treinta o cuarenta aristócratas, señoras y caballeros, y una jauría para matar un zorrito. (p. 180)

Este gesto revela un posicionamiento más complejo del que podría sugerir su entusiasmo inicial por lo pintoresco: Borges se distancia tanto del exotismo tradicional como del rechazo automático a la cultura hispánica, y ensaya ya una mirada cosmopolita que anticipa rasgos centrales de su estética madura.

Regreso a Buenos Aires

Como vimos al comienzo, este viaje siempre estuvo pensado con un final. Aunque postergado, el regreso a Buenos Aires debía concretarse. Durante los primeros años en Ginebra, la nostalgia fue sustituida por el tedio del estancamiento. En cambio, cuando lograron emprender el lento retorno, Borges no se encontró con la España pintoresca que fue a buscar su familia, sino que contrastó su prejuicio barojiano con el descubrimiento de un ambiente cultural propicio para descargar su bagaje expresionista. El tiempo acotado y la efervescencia del ultraísmo actuaron como verdaderos catalizadores: impulsaron al joven Borges a trabajar con intensidad en la configuración de su identidad vanguardista y, al mismo tiempo, a resistirse al inminente regreso a su país. Así lo confiesa a su amigo mallorquín, Jacobo Sureda, poco antes de embarcar: “¡Hermano! Zarpo mañana hacia la tierra de los presidentes averiados, de las ciudades geométricas y de los poetas que no acogieron aún en sus hangares el avión estrambótico del ULTRA” (Borges, 1999b, p. 193).

En las dos últimas cartas conservadas de la correspondencia entre Borges y Godel se vuelve evidente el creciente desacuerdo estético entre ambos. Borges percibe que su amigo juzga con “demasiada serenidad al ultraísmo” (p. 182) y lo interpela como su “dilecto adversario del mach polémico” (p. 185). No duda siquiera en criticar algunos de sus poemas por su carácter arcaizante, una orientación que —según afirma— no permite “fundar una escuela poética que rime con la realidad y la psicología de nuestro siglo” (p. 186). Frente a esa divergencia y a la percepción de un ambiente literario argentino aún ajeno a las búsquedas de la vanguardia, Borges no albergaba grandes expectativas respecto de su regreso: intuía que en Buenos Aires difícilmente encontraría un espacio fértil para desembarcar con el estandarte del ultraísmo.

Sin embargo, en la correspondencia con Godel encontramos evidencia de una intención temprana de convertir Buenos Aires, “lejana tierra de promisión” (p. 181), en materia poética. Borges revela una intención fundamental para el desarrollo de su obra futura: redescubrir su ciudad natal. Como vimos, Borges recurrió a la comparación para describir Europa a su amigo; pero, tras seis años de viaje, le confiesa la fragilidad de sus recuerdos de Buenos Aires: “tengo unas veinte o treinta impresiones visuales en la cabeza y nada más”. Y agrega que en su compañía «descubriré otra vez América, recorreré los familiares parajes, veré todo con el ángulo de visión distinto de 20 años. Será una cosa rara para mí” (p. 181). El procedimiento comparativo que había utilizado para figurar Europa se invierte: ahora, Buenos Aires se convierte en un territorio por descubrir, no por recuerdo sino por reinvención.

Así lo hizo: volvió a observar la ciudad a través del prisma vanguardista y la nostalgia de su música arrabalera, que ya valoraba antes de regresar. Desde el barco lo anticipa con ironía y entusiasmo: “El 4 de marzo nos embarcamos a Tarragona en el Victoria Eugenia que será, como ves, el instrumento pasivo

de nuestro retorno a la Tierra que ha regalado al resto del mundo la música dubitativa y geométrica del Tango” (p. 185). En consecuencia, lejos de ser sorprendido por Buenos Aires — como a menudo se ha sostenido—, Borges regresó con el proyecto deliberado de mirar la ciudad desde la sensibilidad adquirida en su experiencia vanguardista europea y de transformar ese paisaje urbano en materia poética.

De este modo, su vuelta a Buenos Aires no clausura el viaje, lo resignifica. Borges convierte la experiencia del regreso en un gesto literario: reescribir la ciudad para inscribir su propia voz. En esa operación se gestan los poemas de *Fervor de Buenos Aires*, obra que marcó su entrada definitiva en el campo literario y que, paradójicamente, abrió el camino para su retorno a Europa, ya no como un viajero en formación, sino como un escritor con proyecto estético propio.

Conclusiones

El breve pero significativo conjunto epistolar reunido en *Borges, cartas a Godel* (2024) permite observar con nitidez el proceso de formación estética e identitaria del joven Borges durante los años de su primer viaje europeo. Leído desde la perspectiva de la escritura de sí y de la literatura de viaje, el corpus revela cómo la carta funciona para Borges no solo como un espacio de comunicación íntima, sino también —y sobre todo— como un espacio de experimentación en el que se ejerce, se ensaya y se proyecta como escritor.

En las cartas ginebrinas, la inmovilidad forzada se convierte en motor de lectura, reflexión y autoconciencia. Allí se delinean los primeros gestos comparativos con los que Borges organiza el mundo, la afirmación de una argentinidad en proceso de articulación y, sobre todo, el descubrimiento del expresionismo alemán, que actúa como capital cultural decisivo para su futuro inmediato. De este período emerge un viajero

varado que, sin moverse, aprende a mirar: la carta se vuelve el espacio donde el tedio, la introspección y la experimentación verbal comienzan a configurar una sensibilidad vanguardista.

El paso por España amplifica estas búsquedas. El encuentro con las redes ultraístas y el diálogo con los principales referentes de la vanguardia hispánica consolidan una voz que ya no solo se ejercita, sino que performa su pertenencia a un movimiento estético. En las cartas a Godel, Borges teatraliza su descubrimiento de la península, problematiza los estereotipos heredados y prueba una posición cosmopolita que dialoga tanto con la tradición modernista como con los impulsos renovadores de las nuevas estéticas europeas.

Finalmente, el regreso a Buenos Aires se configura como un momento de inflexión. Las últimas misivas muestran el desencuentro con Godel en torno al ultraísmo y, simultáneamente, la emergencia de un proyecto poético que toma la ciudad natal como territorio por redescubrir y reescribir. El retorno no cancela el viaje: lo convierte en materia literaria y en plataforma para una voz que comienza a afirmarse como propia.

De este modo, el conjunto de cartas de Borges a Godel constituye un documento privilegiado para comprender el proceso de autoconfiguración epistolar del joven Borges: permite reconstruir cómo se forma una identidad literaria que se desplaza, se fragmenta, se ejercita y se reinventa en la escritura. En la articulación entre viaje y epístola, el corpus revela la génesis de un proyecto estético en movimiento, cuyo horizonte —ya visible en estas páginas juveniles— es la construcción de una voz singular y vanguardista. La recopilación de estas cartas en un volumen único, acompañada por el aparato crítico de Alejandro Vaccaro, ofrece por primera vez la posibilidad de abordarlas como un conjunto orgánico, y abre así

nuevas vías de lectura para el temprano Borges desde una perspectiva comparatista que ilumina no solo sus derivas europeas, sino también el modo en que, desde muy joven, convierte la experiencia del mundo en el motor de su literatura.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1924). La traducción de un incidente. Inicial. Revista de la nueva generación, 5[B], 6-8.
- Borges, Jorge Luis (1927). "Jorge Luis Borges". En P. J. Vignale y C. Tiempo (Comps.), Exposición de la actual Poesía Argentina (p. 93). Buenos Aires: Minerva.
- Borges, Jorge Luis (1999a). Autobiografía (1899-1970). Buenos Aires: El Ateneo.
- Borges, Jorge Luis (1999b). Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928). Pról. de Joaquín Marco, notas de Carlos García y edición al cuidado de Cristóbal Pera. Barcelona: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (2016). Textos recobrados 1919-1929. Primera Parte/Segunda Parte. Buenos Aires: Sudamericana.
- Borges, Jorge Luis (2024). Borges, cartas a Godel. Estudio y notas de Alejandro Vaccaro. Buenos Aires: Emecé.
- Bujaldón, Lila (2003). Cuando Borges escribía en alemán. Otro texto recobrado. Boletín de la Academia Argentina de Letras, 74-75, 387-406.
- Cansinos Asséns, Rafael (1998). La "nueva literatura". La evolución de la poesía (1927) (Tomo I). Sevilla: Fundación Luis Cernuda.
- Colombi, Beatriz (2010). El viaje, de la práctica al género. En M. Marinote y G. Tineo (Eds.), Viaje y relato en Latinoamérica (p. 287-308). Buenos Aires: Katatay.
- Colombi, Beatriz (2006). El viaje y su relato. Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos, 43, 11-35. Recuperado el 5 de diciembre de 2025 de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-85742006000200011&lng=es&tlng=es.
- Foucault, Michael (1999). La escritura de sí. En Obras esenciales (p. 289-305). Barcelona: Paidós.
- García, Carlos (2015). El joven Borges y el expresionismo literario alemán. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Guillén, Claudio (1998). La escritura feliz: literatura y epistolaridad. En Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada (p. 177-233). Barcelona: Tusquets.
- Prieto, Adolfo (1996). Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina (1820-1850). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Videla, Gloria (1963). El Ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España. Madrid: Gredos.

Mariela Calderón es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo. Forma parte del Centro de Literatura Comparada “Nicolás J. Dornheim” desde 2013. Sus áreas de investigación comprenden la literatura de viaje, redes intelectuales, las vanguardias latinoamericanas y la teoría literaria. Ha publicado artículos sobre estos temas en revistas académicas argentinas y extranjeras.



La traducción ficticia en el Renacimiento europeo: una herramienta para la Historia de la Traducción¹

Fictional Translation in Renaissance Europe: A Tool for the History of Translation

Belén Bistué

University of California, Berkeley



<https://orcid.org/0000-0003-2182-3981>

bbistue@berkeley.edu

Estados Unidos

¹ La versión inicial de este artículo fue presentada en las “Jornadas de Traducción Literaria” organizadas por la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile y el Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile y llevadas a cabo en Santiago de Chile, los días 23 y 24 de octubre de 2024.

Resumen

El presente trabajo propone que el estudio del recurso literario de la traducción ficticia puede tener valor para la Historia de la Traducción. Tras revisar algunas consideraciones terminológicas y teóricas, se ofrece un ejemplo de análisis y un breve panorama histórico del uso de este recurso en las literaturas europeas. El ejemplo analizado es el uso de la traducción ficticia en el Quijote de Cervantes, donde la misma funciona no solo como parodia de un recurso usado por los libros de caballerías sino también como parodia específica de prácticas de traducción colaborativas y multiculturales que habían sido frecuentes en la España medieval pero no son frecuentemente consideradas por la historia de la traducción. Mediante este ejemplo, se destaca el valor de la traducción ficticia como herramienta para recuperar modelos de traducción marginados por la teoría de la traducción a partir del Renacimiento.

Palabras clave: traducción ficticia; Historia de la Traducción; Quijote; parodia; traducción colaborativa

Abstract

The present work argues that the study of the literary device of fictional translation has value for the History of Translation. A review of some terminological and theoretical considerations is followed by the analysis of a specific example and a brief historical overview of the use of the device in European literature. The example analyzed is the use of fictional translation in Cervantes's Don Quixote, where it functions not only as a parody of a device typical of chivalric romances but also as a specific parody of collaborative and multicultural translation practices that were common in medieval Spain but are not frequently considered in histories of translation. This example highlights the value of fictional translation as a tool for recovering translation models that have been marginalized by modern translation theory,

Keywords: fictional translation; History of Translation; Don Quixote; parody; collaborative translation

Las traducciones ficticias, definidas como textos literarios que se presentan *como si* fueran traducciones de una obra en otra lengua (cuando en realidad no lo son), constituyen un campo que ha comenzado a ser reconocido como objeto de interés dentro de los estudios sobre traducción. Todavía no

existe un consenso claro para referirse a este tipo de textos. Entre otros términos, se utilizan los de *seudotraducción*, *traducción ficticia*, *traducción ficcional* o *transficción*. En este marco, como punto de partida, me interesa establecer la diferencia entre la *seudotraducción* y el resto de las opciones, ya que la misma incluye textos que han sido diseñados como fraude, como una falsificación para engañar al lector, mientras que los autores de *traducciones ficticias*—o *fccionales* o identificadas como *transficción*— siempre incluyen un guiño al lector, una señal que nos avisa, de manera más o menos explícita, que se trata de un juego, una imitación o una parodia.

Teniendo en cuenta esta acotación del campo, podemos encontrar algunas sistematizaciones iniciales en algunos trabajos de Julio Santoyo, quien relevó ejemplos de obras escritas en distintas épocas y en distintas literaturas europeas que usan la traducción ficticia como una “técnica narrativa” (1984). Hans Christian Hagedorn también la considera un “recurso narrativo” (2006) y propone específicamente que su función es la de crear juegos de perspectivas y llamar la atención sobre puntos tales como la construcción del texto narrativo o la relación entre ficción y realidad. Además de reconocer su función metaficcional, Rosemary Arrojo ha llamado la atención sobre el valor teórico que los textos literarios en los que aparecen traducciones realizadas por traductores ficticios tienen para el campo de los estudios sobre traducción. En particular, Arrojo considera que estas obras literarias generan una forma especial de reflexión teórica que puede abrir nuevas líneas de pensamiento sobre la traducción (2018). En mi trabajo, las traducciones ficticias me han servido como herramienta de estudio en el ámbito de la Historia de la Traducción y es desde esta perspectiva que planteo el breve panorama y análisis de algunos ejemplos representativos que desarrollaré en el presente trabajo.

Uno de los ejemplos más notables es el del *Quixote* de Cervantes. En medio de una de sus primeras aventuras, al final del capítulo VIII de la primera parte, el narrador interrumpe el relato para decirnos que, en realidad, lo que estamos leyendo es una traducción. En ese momento en la historia, don Quijote está luchando con un escudero vizcaíno que acompañaba a unas señoras en su viaje y que se ha enojado porque don Quijote no los deja pasar. Los dos personajes tienen las espadas en alto, están a punto de descargar el golpe, y el narrador nos dice que el manuscrito de donde estaba sacando la historia se termina precisamente en ese momento. En el capítulo siguiente, se nos cuenta cómo, decidido a encontrar la continuación de la historia y estando un día en el mercado en Toledo, el narrador descubre un manuscrito escrito en árabe. Consigue un morisco que se lo puede leer y el texto resulta ser la historia de don Quixote, por lo cual decide comprarlo. El narrador nos brinda también algunos detalles sobre cómo se realizó la traducción:

Apartéme luego con el morisco por el claustro de la iglesia mayor, y roguéle me volviese aquellos cartapacios, todos los que trataban de don Quijote, en lengua castellana, sin quitarles ni añadirles nada, ofreciéndole la paga que él quisiese. Contentóse con dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo, y prometió de traducirlos bien y fielmente, y con mucha brevedad. Pero yo, por facilitar más el negocio y por no dejar de la mano tan buen hallazgo, le truje a mi casa, donde en poco más de mes y medio la tradujo toda, del mismo modo que aquí se refiere.

Y nos muestra en detalle el comienzo de la versión del morisco:

En fin, [la] segunda parte, siguiendo la traducción, comenzaba de esta manera:

Puestas y levantadas en alto las cortadoras espadas de los dos valerosos y enojados combatientes, no parecía sino que estaban amenazando al cielo, a la tierra y al abismo...(2003, I, cap. IX, p. 1-2).

A partir de ese punto, se supone que el texto que tenemos en las manos sigue de cerca esta traducción. La continuación de la historia no da indicaciones de haber cambiado substancialmente. Sin embargo, en la transición entre estos dos capítulos, se ha dado un claro juego en el que por un momento tenemos que imaginar que estamos leyendo una traducción.

Es verdad que, como ha notado la crítica, este juego en el que Cervantes crea una distancia y una perspectiva cómica para leer la historia de don Quijote también está conectado con su parodia de los libros de caballería, que frecuentemente se presentaban a sí mismos como las valiosas traducciones de una crónica antigua escrita en griego, o en latín, o incluso una traducción de un texto latino que era una traducción de un texto griego. Martín de Riquer menciona los ejemplos del *Cirongilio de Tracia*, supuesta traducción de una obra latina de Novarco y Promusis, el *Belianís de Grecia*, traducido del griego por el sabio Frístón, *Las Sergas de Esplandián*, continuación del *Amadís* encontrada en un pergamino antiguo y casi ilegible en una tumba cerca de Constantinopla (1970, p. 26). Y a estos ejemplos, podemos agregar el *Espejo de príncipes y cavalleros*, de Diego Ortúñez de Calahorra, que se presenta en la portada misma como una traducción de latín al romance. Sin embargo, Cervantes también parece estar realizando una crítica del valor asignado en la época a las prácticas de traducción. Cervantes tenía el ejemplo de una crítica similar en la obra de Antonio de Guevara. Este ya había jugado con la traducción ficticia en su

Libro Áureo de Marco Aurelio (c. 1524), más tarde publicado como *Relox de Príncipes* (1529) y que contiene una colección de consejos para los nobles de la época. Como notara Francisco Márquez Villanueva, Guevara mismo escribe las máximas, pero las presenta de manera ficticia como si fueran traducciones de cartas de Marco Aurelio que supuestamente el autor encontró tras una larga búsqueda en la biblioteca de Cosme de Médici (1973, p. 188-189). Así, es importante notar que, además de criticar a los libros de caballería, Cervantes parodia también las prácticas traductorales de su época e invita a los lectores a revisar sus expectativas sobre las mismas.

Para tratar de entender más específicamente qué estaba parodiando Cervantes, debemos tener en cuenta que, durante la Edad Media, había sido frecuente que los traductores de distintos lugares de Europa, tales como Inglaterra, el norte de Italia y algunas de las zonas germanas, viajaran a España y al sur de Italia para traducir manuscritos árabes y griegos. Las bibliotecas que habían sido formadas en el sur de España por los califas y reyes de *taifas* durante el período de dominación árabe contenían traducciones de obras de filosofía y ciencia griegas, que habían sido hechas en Bagdad en el siglo IX. Y las cortes de los reyes normandos en Sicilia albergaban manuscritos griegos que habían sido traídos desde Constantinopla. La ventaja de ir a estos centros culturales en el sur de Europa era que, además de los manuscritos en árabe y griego, se podían encontrar intérpretes de dichas lenguas que, como el morisco del Cervantes, podían realizar una traducción desde la lengua original para que luego el interesado hiciera su traducción de los mismos al latín.

Otro centro donde se dieron traducciones que involucraban una colaboración entre intérpretes latinos y expertos en árabe fue el taller del Rey Alfonso X, El Sabio. En algunas ocasiones, el texto final de la traducción era, en lugar de latín, un castellano pulido. Este tipo de trabajo era altamente

valorado. A diferencia del pago que recibe el morisco de Cervantes, quien se contenta con pasas y trigo, se tienen datos de que el Rey Alfonso otorgó tierras en forma de pago a algunos de sus traductores (Procter, 1945, p. 22). Se sabe también que el famoso Pedro el Venerable, Abad de Cluny, financió traducciones colaborativas entre expertos árabes y latinos y dio alojamiento a los traductores que las realizaron. Y se tienen noticias de traducciones colaborativas realizadas tan tarde como el siglo XV. Juan de Segovia, que había sido teólogo y profesor en Salamanca y estaba retirado en Saboya, mandó a llamar a un *alfaquí* segoviano, Iça de Jabir, para que lo ayudara con la traducción del Corán. Iça tradujo el texto del árabe al castellano y Juan de Segovia lo vertió al latín, creando un texto trilingüe en columnas paralelas del cual desgraciadamente solo se conserva la descripción hecha por el mismo Juan de Segovia (D'Alverny, 1989, p. 201-203). En Italia, se tiene noticia de traducciones colaborativas realizadas del griego al latín en el siglo XII en Palermo, e incluso todavía podemos encontrar instancias de colaboración tardías en el ámbito humanista. Un ejemplo puede verse en la traducción de *La república* de Platón realizada a principios del siglo XV por Uberto Decembrio y Manuel Crysoloras, estudioso bizantino que trabajó como profesor y traductor de griego en Florencia. Se cree que para esta traducción, Crysoloras hizo una versión literal del griego al latín y luego Decembrio hizo una nueva versión final en un latín más elegante. En este caso, a pesar de que Crysoloras tenía un conocimiento básico de latín y Decembrio estaba aprendiendo griego, cada uno se hizo cargo de la lengua en la que era experto (y no de las dos lenguas) y, de alguna manera, podemos decir que crearon una colaboración en la que un traductor se encargó de entender el original y el otro de explicarlo.²

2 Para algunas discusiones sobre este caso de traducción colaborativa, ver Charles Homer Haskins, *Studies in the History of*

Sin embargo, en nuestras historias de la traducción no hay mucho escrito sobre traducción colaborativa. De hecho, un punto en común de las distintas definiciones de esta práctica y de las distintas teorías que se han construido sobre la misma es la presuposición de que la traducción es una actividad individual. Ya sea que se enfatice la transparencia o la fluidez, que se intente acercar al lector a la lengua de partida o a la de llegada, que se quiera domesticar o extranjerizar el texto, que se busque la equivalencia de función o de norma, o que se piense en distintas formas de traducción cultural, en general, todos los modelos tienden a presuponer un solo sujeto de escritura que traduce de una lengua a la otra. Como he propuesto en trabajos anteriores, desde el momento en que Leonardo Bruni, a principios del siglo XV, deja registrada la primera definición formal de la traducción, en su tratado *Sobre la manera correcta de traducir (De interpretatione recta)*, la traducción se define exclusivamente como una actividad individual. Bruni nos dice que la traducción es el traslado de una lengua a otra y que la clave de la dificultad de traducir reside en que el traductor tiene que ser experto en las dos lenguas, así como en las dos actividades que involucra el traslado, entender (*intelligere*) y explicar el texto (*explicare*) (Bruni, 1995, p. 306). Esta definición generalmente se toma como algo simple, claro y evidente. Sin embargo, cuando tenemos en cuenta que muchos traductores habían trabajado en equipos en los que cada uno era experto en una sola lengua, y en los que uno interpretaba el original griego o árabe y el otro lo explicaba en latín, podemos ver entonces que la definición de Bruni no es tan simple ni evidente como parece. Parte de lo que hace Bruni con

Mediaeval Science, reprint (New York: Frederick Ungar, 1960), 191-193; Gerard Boter, *The Textual Tradition of Plato's Republic* (Leiden: J. Brill, 1989), 264; J. Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, vol. 2 (Leiden: J. Brill, 1990), 108.

su definición es rechazar esta forma de traducción y establecer que la manera *correcta* de traducir es la traducción individual.³

En este sentido, el estudio de la traducción ficticia de Cervantes y las bromas que hace en el *Quixote* sobre el traductor morisco nos ayudan a rescatar una práctica de la traducción que evidentemente todavía se podía reconocer como modelo en la España del Siglo de Oro. Una de las hipótesis que propongo sobre el valor de la traducción ficticia es que, si Cervantes incluye estas breves parodias de traducción colaborativa —lo fácil que es encontrar al intérprete de árabe, lo rápido que realiza la traducción, lo poco que se le paga, la forma fácil en la que el narrador puede seguir recontando la historia— es porque esperaba que los lectores tuvieran conocimiento o noticias de formas colaborativas y multiculturales de traducción que habían sido valiosas en la España medieval y que —al igual que los libros de caballerías— era algo con lo que los lectores estaban lo suficientemente familiarizados como para entender la burla.

Además de presentar este ejemplo concreto del uso de la traducción ficticia como herramienta para el estudio de la historia de la traducción, me gustaría hacer notar que, en las literaturas europeas, es posible encontrar juegos de traducción ficticia desde la época medieval hasta nuestros días. En el *lai* conocido como “Laüstic,” puede decirse que Marie de France

3 Para más detalles sobre estas instancias de traducción colaborativa, ver Belén Bistué, “The Task(s) of the Translator(s): Multiplicity as Problem in Renaissance European Thought.” *Comparative Literature Studies* 48.2 (2011): 139–164 y Belén Bistué, “On the *Incorrect* Way to Translate: The Absence of Collaborative Translation from Leonardo Bruni’s *De interpretatione recta*,” In *Collaborative Translation: From the Renaissance to the Digital Age*, ed. por Anthony Cordingley y Céline Frigau Manning (London: Bloomsbury, 2016), 33–48.

hace uso de esta técnica para dar prestigio a su historia cuando nos dice que su nombre es “Laüstic” (la historia está escrita en el antiguo anglo-normando), pero que además es conocida como “Rossignol” en francés y “Nightingale” en inglés. No se conocen otras versiones de la historia en estas lenguas, pero la simple mención de las mismas nos hace imaginar que su texto es una traducción y que ha sido conocido y valorado en otras lenguas.

Avanzando en el tiempo, podemos ver un caso más concreto de traducción ficticia en la obra de Rabelais. En el primer capítulo de *Gargantúa* (1534), el narrador describe el hallazgo de un manuscrito antiguo que le han pedido que traduzca. Nos dice que el mismo se hallaba dentro de una tumba con inscripciones en lengua etrusca y que contiene nada menos que la genealogía de Gargantúa. Sin embargo, también menciona que el manuscrito está dañado, sucio y oloroso, y que él ha realizado la traducción con ayuda de sus anteojos, ya que hay algunas letras que se han perdido. Y efectivamente, capítulo siguiente, cuando nos presenta dicha traducción, nos encontramos con un texto al que le falta el principio y que no tiene mucha coherencia. Parece que va a empezar a hablar de una batalla y pasa a mencionar una carga de manteca y una abuela que reclama una pesca de algo cuya razón no parece tener mucha lógica:

e? ido, el grande, que a los Cimbros doma,
zando en el aire, pues temió la bruma,
n su llegada llenan las redomas
esca manteca del costal rezuma.
-l cual, tras irrigar bien con su espuma
a la abuela, gritó: —Herns (señores), ay, pescadla,
porque ya su mentón el lodo abruma,
o ponedle una escala y sujetadla (Rabelais, 1989, p. 47)

Y el escrito continúa de manera similar, combinando menciones de mitologías, zapatos y deportes, sin generar

sentido, hasta el final del capítulo. A partir de aquí, al igual que en el caso de Cervantes, la historia continúa, sin recibir impacto directo de este juego con la traducción. Las similitudes con el recurso de la traducción ficticia de los libros de caballerías pueden notarse aquí también (inclusive podemos ver la parodia del descubrimiento de un manuscrito antiguo poco legible dentro de una tumba). Sin embargo, aquí también, el momento en el que somos invitados a imaginar que estamos leyendo una traducción tiene fuerza en sí mismo. El hacer a sus lectores experimentar la lectura de un texto sin sentido es la manera en la que Rabelais los invita a pensar sobre la traducción.

Si avanzamos aún más, nos encontramos con que a principios del siglo XVIII, Montesquieu presenta sus *Cartas Persas* como si él fuera el traductor de una serie de cartas que intercambian dos Persas y en las que uno de ellos describe la sociedad francesa desde una mirada extranjera. A mediados del siglo XVIII, Lawrence Sterne también juega con instancias de traducción ficticia en *Tristram Shandy*. Y dos textos conocidos que hacen algo similar durante el periodo romántico son *El Castillo de Otranto*, de Horace Walpole y “La hija de Rappaccini,” de Nathaniel Hawthorne. En los casos de Montesquieu, Walpole y Hawthorne el juego aparece en el prólogo de la historia. Los autores nos dicen que ellos son los traductores y usan el prólogo para explicarnos las virtudes y defectos que ellos supuestamente vieron en el texto original antes de traducirlos. Con este juego, generan una distancia crítica para hablar de la obra propia como si fuera de otro. Al mismo tiempo, podemos inferir una conceptualización de la traducción como un proceso crítico y participativo.

Otros estudiosos han identificado este juego en otros idiomas y tradiciones literarias. En obras tan conocidas como *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift; el *Werther*, de Goethe; *El nombre de la Rosa*, de Umberto Eco; *Corazón tan blanco*, de Javier Marías o *Tres Tristes Tigres*, de Guillermo Cabrera Infante

hay pasajes que han sido identificados como juegos con la traducción. Obras más cercanas, dentro de la tradición hispanoamericana, incluyen “Pierre Menard”, de Borges; “Nota al pie”, de Roberto Walsh y los grupos de poemas a los que Juan Gelman presentó como “Traducciones I”, “Traducciones II” y “Traducciones III”, que supuestamente contienen sus traducciones de poemas escritos originalmente en inglés y en japonés por otros poetas (ficticios) con los nombres de Sidney West, Yamanokuchi Ando y John Wendell. Inclusive, hay unos poemas que Gelman presenta como traducciones de traducciones que John Wendell había hecho de los poemas de un conquistador llamado Dom Pero. En estos se puede ver la descripción de la conquista en el siglo XVI, pero también aparecen pequeñas menciones y detalles que hacen pensar en Vietnam y que, por lo tanto, solo podrían ser agregados por un traductor del siglo XX. Así, de alguna manera, este doble juego de traducción ficticia parece estar sugiriendo que la guerra de Vietnam es una “traducción” de la conquista de América. En este sentido, Gelman usa la traducción como parte integral de su poema y de su crítica política, como una forma que invita a los lectores a realizar conexiones históricas desde una perspectiva comparativa.

Por supuesto, la breve mención de estos ejemplos y de otros textos que utilizan la traducción ficticia no pretende ser un panorama exhaustivo, sino una indicación del potencial de este concepto para generar un fructífero campo de estudio. Como he intentado mostrar en el ejemplo analizado, el estudio del uso de la traducción ficticia en el *Quijote* nos puede ayudar a considerar que la traducción colaborativa fue una práctica reconocida en la Edad Media y el Renacimiento y que debería ser incluida tanto en la historia como en la teoría de la traducción. Es posible proponer, también, que la comparación del uso que Gelman hace de la traducción ficticia como recurso poético con el uso de que hacen algunos escritores de los siglos XVIII y XIX de este recurso como instrumento de crítica literaria

y el uso paródico que Rabelais y Cervantes hacen del mismo durante el Renacimiento puede ser una herramienta para el estudio comparativo de prácticas y conceptualizaciones de la traducción. Es en este sentido que quiero proponer que el estudio de la traducción ficticia puede ser un valioso instrumento de estudio no solo en el campo de la literatura y de los estudios teóricos sobre la traducción, sino también para el estudio histórico de la misma.

Bibliografía

- D'Alverny, Marie Thérèse. "Les traductions à deux interprètes: d'arabe en langue vernaculaire et de la langue vernaculaire en latin." *Traduction et traducteurs au Moyen Âge: actes du colloque internationale du Centre National de la Recherche Scientifique*, pp. 201-203. Paris: CNRS, 1989.
- Arrojo, Rosemary Arrojo. *Fictional Translators: Rethinking Translation through Literature*. Londres: Routledge, 2018.
- Bistué, Belén. "On the *Incorrect* Way to Translate: The Absence of Collaborative Translation from Leonardo Bruni's *De interpretatione recta*". *Collaborative Translation: From the Renaissance to the Digital Age*, ed. por Anthony Cordingley y Céline Frigau Manning, 33-48. London: Bloomsbury, 2016.
- Bistué, Belén. "The Task(s) of the Translator(s): Multiplicity as Problem in Renaissance European Thought." *Comparative Literature Studies* 48.2 (2011): 139–164.
- Boter, Gerard. *The Textual Tradition of Plato's Republic*. Leiden: J. Brill, 1989.
- Bruni, Leonardo. *De interpretatione recta*, trad. de Maurilio Pérez González. En "Leonardo Bruni y su tratado *De interpretatione recta*," en *Cuadernos de Filología Clásicos. Estudios latinos* 8 (1995): 193-233.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico. 2 vols, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2003), <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>.
- Hagedorn, Hans Christian. *La traducción narrada: el recurso narrativo de la traducción ficticia*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.
- Hankins, J. *Plato in the Italian Renaissance*, vol. 2. Leiden: J. Brill, 1990.
- Haskins, Charles Homer. *Studies in the History of Mediaeval Science*. Reprint. New York: Frederick Ungar, 1960.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid, Gredos, 1973.
- Procter, Evelyn S. "The Scientific Works of the Court of Alfonso X of Castile: The King and his Collaborators." *The Modern Language Review* 40. 1(1945): 12-29.

Riquer, Martín de. *Aproximación al Quijote*. Madrid, Alianza, 1970.

Santoyo, Julio César. "La traducción como técnica narrativa," *Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, 37-53. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1984.

Belén Bistué es Doctora en Literatura Comparada por la Universidad de California, Davis y trabajó como Investigadora del CONICET en el campo de la Historia de la Traducción. Es autora del libro *Collaborative Translation and Multi-Version Texts in Early Modern Europe* y co-editora del volumen *La autotraducción literaria en contextos de habla hispana—Europa y América*. Actualmente trabaja como docente en el Departamento de Literatura Comparada de la Universidad de California, Berkeley.



El Japón de Juan Forn

Juan Forn's Japan

Lila Bujaldón de Esteves

Universidad Nacional de Cuyo

lilabujaldon@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0007-1274-3994>

Argentina

Resumen

En el marco de un amplio proyecto dedicado a la presencia de Japón en la Argentina, este ensayo tiene por objeto analizar la imagen del Japón en la obra literaria del escritor argentino Juan Forn¹ (1959-2021) a través de su novela *María Domecq* (2007) y en los textos publicados en el suplemento “Radar” de *Página 12*. Se aborda como introducción la relación del Modernismo con el Japón, ya que escritores principales, como Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo, tomaron en cuenta a Manuel Domecq García, antepasado de Juan Forn y figura central de la novela, como un notorio intermediario argentino en aquel lejano país.

1 Juan Forn (1959-2021). Escritor argentino, traductor, editor, fundador del suplemento *Radar* y columnista de *Página 12*. Se desempeñó como director de la colección Rara Avis de la editorial Tusquets. Algunas de sus obras literarias: *Nadar de noche* (narraciones), *Frivolidades* (novela), *Corazones* (novela).

Palabras clave: Juan Forn, imagen de Japón, Modernismo, novela *María Domecq*.

Abstract

In the context of a large-scope project focused on Japan's presence in Argentina, this analysis looks at the image of Japan in the literary works of Juan Forn (1959-2021), including his novel *María Domecq* (Emecé, 2007) and the texts published in "Radar," the cultural supplement of the newspaper *Página 12*. By way of introduction, the analysis will consider the relation between *Modernismo* and Japan, since representative writers of this literary movement, such as Rubén Darío and Enrique Gómez Carrillo, looked to Manue Domecq García, Juan Forn's ancestor and central figure in his novel, as a notable Argentine intermediary in the faraway country.

Keywords: Juan Forn, image of Japan, *María Domecq* novel, Modernismo.

El proyecto que lleva ya varios años de realización se enmarcó en sus inicios en la subdisciplina de la Literatura Comparada denominada "Imagología", cuyo principal objetivo apunta a delinear —intentando explicar también sus orígenes históricos— la representación literaria y cultural de un determinado espacio extranjero. De allí que los primeros trabajos presentados en congresos nacionales e internacionales y luego publicados con este marco metodológico se denominaran, por ejemplo: "La imagen de Japón en Eduardo Wilde, escritor argentino del siglo XIX" (Bujaldón, 1995). En aquellos años iniciales era prioritario sacar sobre todo un balance sustancioso respecto de la cultura observadora, o sea del espacio nacional desde donde se delineaba la representación del espacio extranjero. Al avanzar la globalización, las modificaciones del planisferio, el corrimiento de las fronteras, el debilitamiento de los estados nacionales y el aumento de las migraciones, el punto de partida del escritor/observador ya no estuvo anclado en una cultura única y determinada, "nacional", sino en otra múltiple, variada y de sorprendente composición a partir del nomadismo vigente

y creciente puesto de manifiesto también entre los escritores. De manera que restaba fijar nuevos objetivos y preguntas para este tipo de nuevos estudios “imagológicos” en los que se hizo clave y recurrente la pregunta o búsqueda de la identidad desde el emisor de la imagen (Bujaldón, 2015).

Conocidos e importantes comparatistas se han ocupado de este campo genuino y tradicional de la Literatura Comparada, ya que trata de estudiar, comprender y problematizar las presencias extranjeras desde una cultura enunciadora. Mencionemos entre ellos al francés Daniel-Henri Pageaux, al alemán Manfred Beller, al suizo Gustav Siebenmann, al español Claudio Guillén y a Hugo Dyserinck, belga que se insertó en la universidad alemana de Aquisgrán.

Un aliciente prometedor para el proyecto sobre la imagen del Japón en escritores argentinos estaba dado en que era notorio cuán amplios y numerosos son, hasta ahora, los estudios dedicados a sus relaciones con Europa en nuestro país, en desmedro de la otra cara jánica de América: la que mira hacia Oriente. En este sentido, son loables excepciones los libros de Axel Gasquet (2007, 2015) y, recientemente, de Koichi Hagimoto (2023)². Partiendo de este campo poco cultivado, comencé a sacar a luz variados tipos de texto y de plumas argentinas consagradas que durante más de un siglo dieron cuenta de su encuentro personal con el Japón (Bujaldón, 2013). En orden cronológico citemos al pionero en estos encuentros lejanos estudiados: Eduardo Wilde, y luego Jorge Max Rhode, Ernesto Quesada, Manuel Mujica Láinez, Atahualpa Yupanqui,

2 El estudio de Koichi Hagimoto (2023) pone en relación los procesos de modernización de Japón y de Argentina desde el siglo XIX y en la segunda parte se dedica a la cuestión de la identidad en la literatura Nikkei escrita por emigrantes nipones y sus descendientes en nuestro país, así como a la representación de Japón en el cine argentino.

Martín Caparrós, Matías Serra Bradford y el infaltable Jorge Luis Borges.

Ya en nuestro siglo, me dediqué a la imagen de Japón en cuentos como “En el hotel cápsula” de Lucía Puenzo (2017), “Los árboles caídos también son el bosque” de Alejandra Kamiya (2015) y de Miguel Sardegna, “Hojas que caen sobre otras hojas” (2017); también habían sido publicadas novelas, incluso con título japonés, como *Otaku* (2015) de Paula Brecciaroli y *Hotaru* (2014) de Sancia Kawamichi. En el balance del análisis sobre estos textos ficcionales (Bujaldón, 2019), ellos también portadores de imágenes culturales al igual que las crónicas y relatos de viaje como sostiene Siebenmann (1996, 18), se hizo evidente que en ellos se escogió aquel espacio lejano para darle un papel central, ideal para insertar leyendas e historias que reproducen lo misterioso y singular de aquella cultura, a la vez que reiteraron los *topoi* de perfección estética de su arte para enmarcar temas universales como el suicidio y las relaciones filiales.

A pesar de que los procesos de consolidación y de cambio en la representación de culturas ajenas son significativamente lentos —por lo que es esperable encontrar elementos reiterados y similares valoraciones a lo largo de períodos de tiempo considerables—, hallamos como novedad que, en alguno de estos cuentos, se abordó la condición del inmigrante japonés en la Argentina y que, en las novelas, apareció como central la potencia de las creaciones audiovisuales y sagas japonesas que llegan a generar entre nuestros jóvenes modelos de vida, a partir de una admiración incondicional que casi transformaría la “niponfilia” persistente en nuestro país desde el siglo XIX en una “niponmanía”³ (Pageaux, 1984, p. 228). En

3 El investigador francés D.-H. Pageaux denominó los tipos de relación que se establecen entre los conjuntos culturales involucrados, ya se trate de relaciones

esa franja juvenil de la población se manifiesta una veneración irrestricta por un Japón que encarna la vanguardia tecnológica mundial.

Paradójicamente, el halo de “niponfilia” que dejaron las cartas de viaje de Eduardo Wilde en torno a aquel lejano país oriental, así como la persistente fascinación por su arte y cultura tradicionales ha estado sustentado tanto por la mirada progresista como por la conservadora de los señalados escritores argentinos que han dejado testimonio de ello. Quienes, por su parte, mostraban intereses filosóficos o religiosos, y no centralmente estéticos, también encontraron respuestas satisfactorias en sus monasterios budistas y cultos sintoístas como para difundir también una valoración positiva de Japón, tal como sucede en los textos de J. L. Borges luego de sus viajes tardíos al país del sol naciente.

Inesperada presencia argentina en la imagen modernista de Japón

Dentro de un panorama diacrónico de la conformación occidental de la imagen de Japón, el Modernismo ocupa un lugar muy destacado, ya que sus principales fuentes provienen en general del arte japonés y, en especial, de las estampas niponas que por entonces inundan Europa (Bujaldón, 2001). En ese contexto, debemos nombrar al guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), quien se hizo famoso en Hispanoamérica a través de su labor periodística europea y se transformó en el cronista más afamado de la época, siendo, por ejemplo, corresponsal del diario *La Nación* en sus viajes, como el realizado al Japón en 1905. Durante ese periplo, debe haberse cruzado con Manuel Domecq García, quien en calidad de capitán de navío se hallaba destinado desde la Argentina

unilaterales o bilaterales, como manía, fobia y filia, dejando también un lugar para los “panasiatismo”, “pangermanismo”, etc., como un cuarto tipo posible.

como veedor de la guerra ruso-japonesa. Precisamente, el marino argentino ocupará un papel central en la novela *María Domecq*, de Juan Forn, en cuyo título aparece su apellido, según se analizará más adelante.

Como resultado del recorrido de 1905, surgió el libro de viajes de Gómez Carrillo titulado *De Marsella a Tokio* (1906?) y, más tarde, en una especie de reelaboración posterior, *El Japón heroico y galante* (1912), al cual en un comienzo había pensado titular *El alma japonesa*, según la moda y convenciones de la época. Precisamente, *De Marsella a Tokio* se inicia con un prólogo de Rubén Darío, maestro del Modernismo y mecenas del guatemalteco. En este, no deja pasar la ocasión de enumerar elementos, conceptos, juicios, afectos e ideas con que los modernistas, en una y otra orilla del Atlántico, privilegian a Japón.

Como bien resume Rubén Darío, se trata de un “paisaje de biombos” en que aparecen puentes de bambú, casas como cajitas de madera, bellos árboles, jardines liliputienses, flores y pájaros. Los personajes, que haciendo genuflexiones y reverencias animan este decorado, son los samuráis y las geishas entremezclados con abanicos, sombrillas de papel, sandalias de madera y trajes de seda. Principal reflexión que surge al lector crítico es que no el libro en primer lugar, sino los biombos, los álbumes eróticos, los kakemonos y especialmente las estampas muestran y reiteran los contenidos que van configurando la imagen de Japón en Europa. Sobre todo, en la pintura, fijada a través de las estampas, se concentra la imagen japonesa en dos tipos humanos: la geisha y el samurái, personajes que “condensan de manera simplificada a un pueblo y su manera de vivir” (Jeune, 1968, p. 49). Sin dudas, estamos frente al fenómeno del japonismo que hizo presente a aquella cultura oriental con extraordinaria fuerza, sobre todo en el desarrollo del arte francés y occidental en general, a partir de 1868 con la apertura del Japón durante la restauración Meiji.

También Rubén Darío, en el prólogo que redacta para Gómez Carrillo en el relato de su viaje por Japón, acierta en nombrar a los más sobresalientes intermediarios de esa imagen basada exclusivamente en el arte que parte desde Francia: recuerda a los hermanos Goncourt en cuanto coleccionistas y difusores del arte japonés en las últimas décadas del siglo XIX, a lo que podría añadirse que el propio Edmond, junto a su marchand Hayashi Tadamasa, había escrito las biografías de los pintores Hokusai y Utamaro. La marquería y orfebrería conjugan también perfección artística y despliegue de escenarios reiterados de una existencia idílica alrededor de las diversiones niponas. Estas diversiones eran la temática recurrente de un estilo y grupo de pintores denominado *Ukiyo-e*, quienes desde el siglo XVII se dedicaron a pintar el mundo “fluctuante”, otras veces traducido como “flotante”, aquel concentrado en vivir los placeres del momento que la realidad efímera ofrece (Clark, 1992). Con el tiempo, los temas se fueron circunscribiendo cada vez más a los barrios de diversión, a ciertas casas de placer y a determinadas cortesanas, así como el tamaño de los cuadros se fue haciendo más pequeño, de manera que pudieran ser reproducidos en mayor número y rapidez como para explicar su vertiginosa y exponencial difusión en París y de allí, mediando las exposiciones universales, al resto de Occidente.

Entre tanto, Pierre Loti (1850-1923), un escritor francés de gran circulación a causa de sus novelas de viaje, sobre todo a destinos lejanos y exóticos, había publicado *Madame Chrystanthème* en 1887, dedicado a Japón. En ella, un oficial extranjero “alquila” una mujer para concertar con ella, o mejor dicho con quien cobra la transacción, una especie de casamiento temporario. Ella es quien da título a la novela y le proporciona el acceso a una auténtica existencia japonesa durante el período en que dura la estadía del oficial. Al año

siguiente de su aparición, el texto ya era reseñado en Buenos Aires (Bujaldon, 1994, p. 55) y desató un inusual interés sobre la diferente concepción de la sexualidad con que se movía la sociedad japonesa, como puede leerse, por ejemplo, en artículos del diario *La Nación* (1895). Las notas de extrema juventud, belleza, nombre de flor, discreción y cuidada educación —sobre todo artística— forman parte del modelo literario femenino, elaborado desde Francia, que concentra el exotismo nipón, asociado a una relación pagada “estable”, y a la vez temporaria, dependiendo de la estadía de un extranjero que elija vivir como lo hace un japonés.

La paradoja para un occidental respecto de la inocencia y el lugar social importante que ocupa la *geisha* en la sociedad japonesa puede explicarse por la interpretación primitivista del exotismo, ya que sabemos que desde los viajes de descubrimiento en el siglo XVI se describen sociedades exóticas en las que no existen las prohibiciones sexuales y la religión natural remplace a la religión cristiana (Todorov, 1989, p. 299). Gómez Carrillo, por ejemplo, establece una comparación entre las prostitutas occidentales, a las que llama “hermanas desgraciadas”, frente a estas princesas en atuendo, movimientos y actitudes que integran una especie de corte galante, en barrios de placer como el Yoshiwara de Tokio. Incluso, destaca el cronista, se las venera después de desaparecidas “como virtuosas damas” (Gómez Carrillo, 1912, p. 119), ya que pueden ser castas si así mantuvieron su espíritu. La identificación de la mujer japonesa con el personaje literario francés hace que se las nombre de igual manera que el personaje de Loti: “Desde mi ventana veo pasar a Madame Crisantema envuelta en un kimono claro. Detrás de ella va un samuray...”, escribe el cronista en el prólogo a su texto de viaje, así como Rubén Darío se refiere a su discípulo como “el Loti castellano” en el retrato que traza de él (Darío, 1912, 110). En cuanto a los afectos, si los incluimos en esta imagen estética y femenina de Japón, así lo declara al pasear por barrios

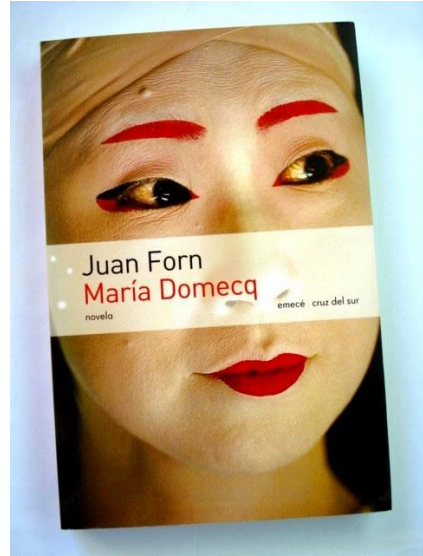
tradicionales de la capital: “Un amor de lo japonés nace en nuestras almas. Es el Japón de Loti, querido Rubén, el de Loti y el de Kipling, el de Lafcadio Hearn y el de Parcival Lowel. Es un Japón de *étagere*. Uno se acostumbra a eso hasta el punto de desear hacerse japonés, para vivir a la japonesa” (Gómez Carrillo, 1907, p. VII).

Es en ese mismo lugar en que declara su “niponfilia”, cuando el cronista recuerda a otro viajero, un amigo aclara, que incluso ha adoptado hábitos que él mismo no se decide a abrazar. Se trata del coronel (sic.) Domecq García “que duerme en el suelo y come con palillos”, además de vivir en una de esas casas —cajón de madera las llama el guatemalteco— como sabemos, bajas y con paredes de papel (Gómez Carrillo, 1905, p. VII). Más adelante, ese mismo visitante argentino reproducirá en Buenos Aires hábitos japoneses adquiridos durante su larga estadía japonesa al recibir sin calzado y sentado en el suelo, sobre *tatamis*, a huéspedes ilustres de aquel lejano país (Arena de Tejedor, 1992, 49)⁴.

4 El embajador Masao Tsuda relata: “En su residencia tenía un salón que el ilustre marino argentino llamaba “salón japonés”, tapizado de estereras de paja —tatami— traídos del Japón y adornado con cortinajes de color morado. Allí guardaba las condecoraciones y obsequios imperiales ... En los años anteriores a la última guerra mundial fui invitado a su residencia. El almirante me hizo pasar al salón japonés. Al titubear si debía quitarme los zapatos para entrar en él, me ordenó que debía hacerlo. Fiel a la clásica costumbre del Japón, me instó a que avanzara en el interior con las rodillas dobladas. El propio marino, también descalzo y sentado a la japonesa sobre las estereras, me iba hablando de los regalos uno por uno...” Extraído del capítulo de F. Arena de Tejedor (1992). “Argentina en el contexto internacional 1868-1946. Sus primeros vínculos con el Japón”, p. 47.

La novela *María Domecq*, de Juan Forn

La tapa elegida para la novela *María Domecq*, de Juan Forn, publicada en 2007, anuncia su central relación con Japón por el retrato del rostro de una mujer que identificamos inmediatamente con una *geisha*. La peculiar historia de María Domecq, imbricada en la del narrador y protagonista de la misma, se desarrolla en el segundo capítulo titulado *Mariposa negra* y termina con su muerte en el quinto y último, *Los hijos de Butterfly*. Dentro del entramado autobiográfico que nos propone el autor, el personaje de María Domecq, supuestamente una bisnieta “escondida” del Almirante, surge y se construye como lo más puramente ficcional de la novela. Las raíces argentinas que le son adjudicadas, entrelazadas con el apellido Domecq — que desencadena las búsquedas japonesas de uno de sus descendientes—, sin embargo, dejan paso, al final de la novela, a una figura ideal de *geisha* cuya principal connotación es un erotismo sublime. De alguna manera, “Eros” está unido en María Domecq a “Tánatos” bajo la forma de la enfermedad que la acecha.



Mencionado en el primer capítulo de la novela, “La malquerida”, y desarrollado en el tercero, “La mala sangre”, el bisnieto narrador recupera en forma pormenorizada la vida de la figura mítica de la familia, el Almirante Manuel Domecq García (1859-1951). Este tercer capítulo es el más largo e importante de la novela; incluso, después de varios años de publicada, el autor confiesa que pensó en llamar con ese nombre al libro:

Cuando lo terminé, pensé llamarlo “La mala sangre”, porque de eso trataba: de mi familia, de mi enfermedad (bilis significa “mala sangre” en griego, el páncreas es el que se encarga de que la bilis no envenene nuestro organismo), de los secretos familiares que envenenan a las familias” (Forn, 2011).

En él se narra la infancia novelesca de Manuel a partir de su extravío durante la Guerra del Paraguay, junto con las diversas versiones sobre sus captores o benefactores brasileños. Luego se recuperan los inicios institucionales de la Marina argentina y la protección inesperada que J. A. Roca le brinda cuando Manuel es cadete de una de las primeras camadas, vínculo que se consolidará en las misiones que se le asignan posteriormente, como la supervisión de la construcción del buque escuela Sarmiento en Europa, hasta llegar a sus años japoneses. Esos años, fueron cruciales tanto en su vida personal como en el terreno de las futuras relaciones entre Argentina y el Imperio del Sol Naciente.

Estudios históricos —así como lo hace también el bisnieto-narrador— se centran en la decisión argentina de vender a Japón en 1902 dos acorazados que se hallaban en un grado adelantado de construcción en Génova con vistas a optimizar su flota en el marco del futuro conflicto armado con Rusia (Fraguío, 1992). Los buques de guerra, ya bautizados como Moreno y Rivadavia, pasaron a llamarse *Nisshin* y *Kasuga*. Como muestra de agradecimiento, el Imperio invitó a un observador argentino para que presenciara la guerra, elección que recayó en el capitán Domecq García. Desde Europa, después de entregar los acorazados, el designado veedor se trasladó a Nueva York y después de 6000 km en ferrocarril, se embarcó en San Francisco hasta Yokohama, puerto de la bahía de Tokio, vía Honolulu (Forn Domecq García, p. 86).

A partir de allí, y aprovechando ese lugar privilegiado para conocer en profundidad la estructura de la Marina japonesa, junto con la sociedad que la rodea, redacta un largo informe de sus dos años de estadía (se embarcó en viaje de vuelta el 29 de mayo de 1906), que incluye el desarrollo de la guerra que él vivencia, instalado en la nave Nisshin, al mando del vicealmirante Mitsu⁵. Los aspectos destacados por el marino en el informe y también en cartas familiares son, en el campo del desarrollo naval, la perfecta organización, la preparación perseverante para la guerra y la incorporación de todos los adelantos modernos a fábricas y astilleros japoneses; estas observaciones se oponen explícitamente al relato “literario” que escritores, a partir de cortas estadías, habían divulgado en Europa: “se olvidaban probablemente que detrás de la cortina que formaban sus casas de bambú y sus biombos de papel, se ocultaba una cantidad de secretos que esos escritores no podían ver” (Fraguío, 1992, 209). Los japoneses “seguían mostrándoles sus geishas y musumés (sic.) con la vistosa y alegre armonía de su antigua civilización y el europeo, al verlos siempre sonrientes y amables, les juzgaba con complaciente bonhomía” (Fraguío, 1992, p. 209).

Respecto de la población —conocida en recorridos que el capitán emprende por todo el territorio de las islas—, el observador añade la disciplina, la total reserva en la expresión de los sentimientos y el patriotismo, fundado en el código samurái del *bushido* y el precepto de la venganza honorable basado en el sintoísmo. El marino argentino, en su papel de testigo, contradice en forma rotunda el *mirage*, espejismo o falsa imagen existente, concluyendo que los europeos creían: “que aquel país de hombres con abanicos y polleras y que vivían

⁵ Largos fragmentos de dicho informe son transcritos por Carlos J. Fraguío en el capítulo a su cargo del libro citado: Tejedor, Forn, Falconi, Fraguío (1992). La fecha de publicación del informe, 1908, seguramente responde a dos años de trabajo sobre él del Almirante luego del retorno al país.

en casas de papel, no pasarían nunca de ser una simple chocarrería” (Fraguío, 1992, p. 209).

El capítulo de “La mala sangre” se dedica, a continuación, a reseñar la exitosa carrera del marino vuelto de Japón hasta llegar a 1919, año en que el autor de la novela detalla su participación en la Semana Trágica, “como responsable del primer pogrom en territorio argentino y organizador del primer grupo paramilitar a gran escala en la historia de nuestro país” (Forn, 2017, p. 121). En varias páginas acusadoras, con pertinentes citas de diarios y protagonistas de la época, enormes cifras de muertos y heridos, declaraciones de políticos y víctimas de torturas, el narrador, por una parte, convierte a su antepasado en responsable desde el Centro Naval de Buenos Aires de los sucesos acaecidos (Forn, 2019) y, por otra, acusa a su propia familia del ocultamiento de esa parte ominosa de la biografía del “héroe” de la familia en aras de mantener el mito de una carrera impoluta. Además de realizar una indagación profunda para sí mismo sobre estas “infamias nacionales” (Forn, 2017, p. 119), el narrador insiste en que la otra destinataria de su indagación es María, con quien lo une en esos momentos una relación íntima. Al proseguir con la biografía del bisabuelo después de los luctuosos sucesos de 1919, Juan Forn alude a la gestión exitosa del Almirante en la creación y desarrollo de la Asociación Argentino-Japonesa en 1935 y la defensa que hizo de ella durante la Segunda Guerra Mundial. Otra referencia a lo japonés en el capítulo es la descripción que el narrador introduce sobre la ceremonia del té y sus beneficios sobre la salud maltrecha (Forn, *María Domecq*, p. 155).

Desde el punto de vista de la presencia de Japón en la novela, el último capítulo que el autor denomina “Los hijos de Butterfly” constituye un gran aporte imagológico a analizar, a la vez que cierra con maestría todos los hilos de la ficción echados a rodar desde el primer capítulo, muchas veces difíciles de deslindar de lo histórico y lo autobiográfico. Como un ejemplo

de ello, puede mencionarse que en este capítulo final el autor se encarga de dejar en claro que el supuesto hijo japonés del Almirante nunca golpeó la puerta de su casa de Palermo con una respetuosa carta de presentación, ni nunca estuvo en Buenos Aires, según circulaba en un rumor familiar que había desatado en el narrador la búsqueda implacable del desconocido en la novela, cincuenta años después. También el dato de la desaparición del joven hermano de Puccini en la Argentina —en medio de la accidentada historia de la ópera *Madame Butterfly*, consignada en “La malquerida”— halla su epílogo a través de una vieja libreta del joven subteniente Domecq, donde se relata la muerte y entierro casi anónimo de un joven polizonte en el vapor que, por el Paraná, los lleva a una misión en Iguazú en 1887.

Alejándose del Japón de biombos y abanicos, el narrador pasa a relatar el devenir del Imperio del Sol Naciente en la primera mitad del siglo XX, a través de los destinos de la supuesta familia japonesa abandonada allí por el Almirante: Yae Banno, la mujer, y el hijo, Noboru Yoshi. La acelerada occidentalización que toca aún a la forma y estilo de las geishas que desean ejercer su profesión con un perfil europeo es la tarea con que se mantiene Yae Banno, la mujer abandonada por el marino. La propagación de las ideas bolcheviques a través del escritor ruso Boris Pilniak (Forn, 2016) y la progresiva represión estatal frente a sus adherentes atraviesan la historia de los años juveniles de Noboru Yoshi pasados en prisión. Tampoco está ausente la descripción del terremoto de 1923, con sus cien mil muertos; ni los planes expansionistas de Japón sobre China, Corea y Manchuria, con el terrible costo de vidas que supuso el proyecto del Manchukuo y la falsa identificación de esas avanzadas imperialistas “panasiáticas” con la concreción de una nueva sociedad solidaria, a la que Noboru adhiere lleno de ilusiones.

Las bombas de Hiroshima y Nagasaki y el estado de destrucción de la postguerra son el marco que explican la emigración en 1952 de Noboru y su familia a Brasil, a la comunidad Yuba enclavada en el estado de San Pablo. De ella se resalta la importancia que tiene el cultivo de la tierra junto al de las artes, dentro de un estilo de vida japonés tradicional. Varias páginas del capítulo final están destinadas a narrar la vida de la familia Yoshi no solo en Yuba, sino también en el famoso barrio jardín paulista de Butantã. Además de resaltar el culto al equilibrio y la armonía que se elige en esa comunidad, casi llevado al extremo del fanatismo por la virtud al que adhieren sus integrantes, el narrador destaca de la familia Yoshi su cortesía, la actitud de servicio rodeada de frialdad y la distancia “imposible de franquear” (Forn, *María Domecq*, 205) que atañe a propios y a huéspedes, la forma muda y velada en que conviven con los conflictos —otra cara de la discreción reinante—, la exigua verbalización sobre los propios sentimientos que conduce directamente a la impenetrabilidad, la extrema eficiencia y adherencia a los compromisos laborales, la entereza ante la desgracia.

***María Domecq y las crónicas japonesas*⁶**

Juan Forn editó, bajo el nombre *Los Viernes*, cuatro tomos publicados entre 2013 y 2019, que reunían una amplia selección de las crónicas que componían las contratapas de *Radar*, el suplemento cultural del diario *Página/12* que él mismo había creado y que aparecía precisamente los días viernes.⁷

⁶ Las crónicas mencionadas en este artículo se encuentran accesibles online en el Diario *Página 12*.

⁷ Las fechas que anteceden a las crónicas no coinciden con las de su aparición en *Radar*, sino que su secuencia responde a los criterios de selección de su autor y editor.

De forma póstuma, se han recopilado y publicado solo las contratapas destinadas a Rusia, con el título de *Por qué me gustan tanto los rusos*. Su editora, Paula Pérez Alonso, explicó en la nota introductoria que dichas crónicas se hallaban en una carpeta de la computadora del escritor, precisamente con el nombre de “Rusos”. Además, en una entrevista, Juan Forn afirmaba que esa especial dedicación coincidió con una cuestión epocal, que tal vez podríamos asociar al fin de la Unión Soviética, ya que, en otra década, puntualiza, los relatos se hubieran dedicado más a *Mitteleuropa* o al Japón (Carbonel, 2020).

También encontramos una decena de crónicas que Juan Forn dedica al lejano país del Extremo Oriente, que contribuyen a completar la imagen de Japón que el autor aporta a través de su novela *María Domecq*. La mayoría de las crónicas en cuestión son posteriores a la publicación de dicha novela (con excepción de “La malquerida”), pero varias guardan un estrecho vínculo con la misma o directamente son reproducciones de algún capítulo de *María Domecq* o de alguna parte de ellos.

“La malquerida”, aparecida en *Radar* (24/11/2002), es el núcleo narrativo de la futura novela, una especie de “Urtext” o texto fundacional originario, que no solo expone la historia de amor de la japonesa abandonada por el oficial extranjero — luego reproducida en todas las posteriores versiones y transformaciones que sufriera en el arte occidental—, sino que también introduce la sospecha de que dicho militar era argentino y, además, antepasado del autor. Por su parte, el primer capítulo de *María Domecq* reproduce el título y contenido de la crónica periodística homónima y hace avanzar la historia con los comentarios familiares que el narrador obtiene por casualidad en un casamiento: su bisabuelo, el Almirante Manuel Domecq García, habría dejado una “esposa”

e hijos japoneses al retornar a la Argentina después de su misión oficial, y en algún momento, el vástago oriental habría aparecido en la casa de Palermo Chico, sin ser recibido.

El segundo capítulo de *María Domecq* se titula “Mariposa negra”, título que vuelve a aparecer en la contratapa del suplemento cuatro años después de la publicación de la novela (30/09/2011), y presenta la historia de la protagonista: María y su enfermedad. Curiosamente, la ilustración que acompaña la crónica en el suplemento comparte la misma estética que la tapa de la novela: un fragmento del rostro de una mujer maquillándose, a la manera de una geisha.



Imagen extraída de "Mariposa negra" (Forn, 2011)

El tercer capítulo, “La mala sangre”, ofrece un detallado recorrido de la biografía del Almirante Manuel García Domecq, bisabuelo del autor, que con detalle describe su misión y papel en Japón durante la Guerra Ruso-Japonesa; también incluye su participación ignominiosa y de líder en la así llamada “Semana trágica” en la historia argentina. Luego, al cumplirse los 100 años de acontecida, Juan Forn recupera esas páginas de la novela sobre los hechos acontecidos entre el 7 y el 14 de enero

de 1919 y las titula para *Radar*: “El pogrom como deporte de clases pudientes” (6/01/2019).

En el capítulo final, “Los hijos de Butterfly”, se introduce la historia de Boris Pilniak, el escritor y comunista ruso que difunde en 1922 las ideas de la reciente Revolución de Octubre en Tokio, enfervoriza a la supuesta ex amante del Almirante Domecq García (a su vez supuesta heroína de la ópera de Puccini) y a su joven hijo Noboru para seguirlos con un convencimiento tal que cambiará el curso de sus vidas japonesas. En forma extensa, Juan Forn publica en *Radar* “Yurodivi” (21/10/2016), donde cuenta la trayectoria completa de este escritor ruso, vuelve a dedicarse a su estancia proselitista en Japón y así ensambla, en una misma contratapa, el interés por los rusos de los años revolucionarios con las crónicas japonesas.

Otras “crónicas japonesas”

Más allá de observar la manera en que el autor de María Domecq articula en la novela historias vinculadas con el país del Sol Naciente y luego las publica por separado, otorgándoles así un valor narrativo y una circulación autónomos, recuperemos otros relatos que podríamos denominar “crónicas japonesas”. De esa manera, surge un recorte de sus intereses respecto de aquel lejano país y, con ello, nos acercamos a la imagen de Japón que el escritor posee y difunde en sus tan festejadas crónicas de *Radar*. Estas crónicas constituyen un complemento de las apreciaciones que sobre el mismo tema emergen de la novela María Domecq y permiten establecer relaciones con la representación de esa cultura oriental en la Argentina, desde que Eduardo Wilde comenzó a registrarla en sus cartas de viaje publicadas en La Prensa en 1897.

Temas dedicados al arte, al erotismo y a los intermediarios occidentales que se dedicaron a traducir el Japón—literal o culturalmente— se reiteran en más de una decena de estas crónicas.

En “Serás casi japonés”, Juan Forn (2010) escoge como protagonista a Lafcadio Hearn (1850-1904), uno de los más importantes y conocidos intérpretes occidentales de la cultura japonesa, dedicado a publicar en inglés cuentos tradicionales que iban desapareciendo, como resultado de la acelerada occidentalización que atraviesa en aquellos años esa sociedad oriental. Su matrimonio con la hija de un samurái (que al escritor argentino le recuerda la misma trayectoria de Pierre Loti), el aprendizaje del idioma y dictado de la cátedra de Literatura Inglesa en la universidad de Tokio, se constituyeron en un modelo de intermediación cultural entre Japón y Occidente desde fines del siglo XIX. La anécdota relatada por el cronista porteño aborda una antigua tradición: el ascenso al monte Fuji que debe cumplirse al menos una vez en la vida japonesa, peregrinación que Hearn también emprende y cuyo exitoso y exacto cumplimiento es en cierta manera puesto en duda con humor por el autor. De allí, lo de “casi” japonés.

“El aroma del ciruelo” (Forn, 2014), está dedicado a la trayectoria de Donald Keene (1922-2019) como intérprete y traductor de la literatura japonesa, después del paso por la II Guerra Mundial como soldado norteamericano. El saldo de la realización de una larga historia de la literatura japonesa, junto a innumerables traducciones directas del japonés —como las del célebre poeta Basho—, va en paralelo con la elección de Japón como lugar de su última residencia luego de la catástrofe de Fukushima y la adopción de un hijo de esa nacionalidad. La síntesis de la compenetración y deseo de asimilación de este norteamericano, ejemplar en cuanto a su rol de intérprete cultural, la encuentra Juan Forn en el título de su contratapa, al consignar que en aquella mañana de primavera en que Donald

Keene pudo percibir el aroma del ciruelo florecido comprobó que ya era un japonés más.

Dos “crónicas japonesas” están dedicadas a Kenzaburo Oé, premio Nobel de Literatura en 1994. El título “Larga vida a Kenzaburo” (2010) alude a la voluntad del autor premiado por seguir vivo para llegar a escribir una historia del Japón imperialista y tener en sus manos una sentencia legal que finalmente confirme la veracidad y necesidad de difusión de los crímenes del ejército japonés en Okinawa contra su propio pueblo. Por otra parte “El jardín de los Oé” (2015) aborda respetuosamente el caso del hijo discapacitado de Kenzaburo y el descubrimiento de su habilidad musical, confirmada por la interpretación que Martha Argerich hace en un concierto de una composición de Hikari Oé. La perseverancia y dedicación pedagógica constituyen las notas sobresalientes en el entorno familiar del enfermo, mientras que también se traza un retrato de Kenzaburo como antimilitarista y crítico del Japón imperialista.

Juan Forn tradujo del inglés la obra de Yasunari Kawabata *País de nieve* (2003), otro premio Nobel japonés de 1968. En sus crónicas, es asidua la mención de este escritor, junto a Mishima, Akutagawa, Tanizaki y Kafu. Al escritor Haruki Murakami le dedica una contratapa y, sorpresivamente, se detiene a narrar su perfil de maratonista en “El mantra equivocado” (2010).

Su crónica “Pintar la nieve” (2011) tiene en el centro a dos grandes pintores: Hokusai e Hiroshige. Se detiene en sus trayectorias, sus rivalidades y en lo más característico de su arte: el uso magistral del blanco que domina muchas de sus obras. El cronista incluye también la mención del más conocido grabado erótico del pintor japonés Hokusai junto al inolvidable de “La ola”. El conocido talento de los japoneses en el diseño de jardines, en concordancia con su amor por la naturaleza y especial mirada filosófica, es abordado por Juan Forn en “El

honor perdido del señor Kawaguchi” (2020), un antiguo jardinero imperial que fracasa como tal en Bogotá. La novedad en dicha crónica reside en el interés del autor por recordar hechos de la política inmigratoria colombiana respecto de la población japonesa, ámbito recogido también en su novela *María Domecq* en referencia a la colonia japonesa Yuba del estado paulista de Brasil.

En las crónicas dedicadas al erotismo japonés aparecen involucrados sus escritores preferidos y situaciones muy escabrosas de la vida sexual nocturna de Tokio, con indudables resonancias de los tradicionales barrios de casas de geishas, como Akasusa. Reiteradamente se entremezcla el suicidio en los relatos, en una especie de alianza romántica de amor y muerte.

Una de esas crónicas es “El divino putañero” (2009), que tiene en su centro al escritor apodado Kafu, resabio tardío de los artistas que formaban parte del famoso Ukiyo-é, el mundo “flotante”, efímero, de las diversiones que diera nombre a la escuela pictórica del mismo nombre. Ella había fijado, siglos antes, la iconografía del Japón galante de las geishas y los plenilunios. Según Juan Forn, la narración de las vidas de mujeres licenciosas que lleva a cabo Sokichi Nagai, apodado Kafu, tenía como objetivo llegar a conocer el arte amatorio femenino.

Otra crónica dedicada al amor, la muerte y el erotismo nipón es “La temporada de los suicidios blancos” (2008). En ella rescata la figura del escritor Ryūnosuke Akutagawa, quien se maquillaba de blanco para acostumbrar a las prostitutas a verlo muerto, ya que planeaba su suicidio; con ello inaugura una costumbre —pintarse el rostro de blanco— entre los amantes suicidas que se lanzaban al cráter del volcán Ōshima. El relato culmina con el célebre caso criminal de “Las confesiones eróticas de Abe Sada”, memorias de una tirada millonaria

acerca de la mujer asesina implicada en la muerte y mutilación de su amante, sobre la que incluso se hizo una película erótica. En parte, estos hechos vuelven a aparecer unos años después en otra crónica, “Caras blancas por las calles de Tokio” (2014).

La sexualidad en los hombres ancianos, entre otros aspectos del erotismo, conforman “Mirando dormir a una mujer” en que Juan Forn vuelve a unir anécdotas de los escritores japoneses preferidos y sus experiencias con geishas y barrios prostibularios, escogiendo aspectos de una sexualidad poco conocida que al final del relato juzga como digna de ampliar la propia.

Otra crónica, con nombre femenino, se dedica a hechos históricos japoneses no muy difundidos, que hacen al pasado imperialista del país en el siglo XX. Se trata de “La orquídea de Manchuria” (2013), que relata la aventurera vida de una artista japonesa transcurrida entre su lugar de origen, China y los Estados Unidos. La ocupación japonesa en tierras de Manchuria dentro del descabellado proyecto Manchukuo de avanzar sobre esos territorios continentales, así como la utilización del cine — allí no deja de mencionar al famoso director Kurosawa— para propaganda expansionista que tiene como intérprete a la bella mujer de diferentes nombres: uno chino, otro japonés y un tercero de fantasía hollywoodense.

Para sintetizar, y sin ser exhaustivos respecto de otras posibles crónicas existentes, puede afirmarse que ellas eligen aquellos aspectos reiterados y sobresalientes de la imagen positiva de Japón, forjada desde los primeros contactos y escritos de viajeros latinoamericanos y también argentinos sobre el Imperio del Sol Naciente: la mujer (y su erotismo exótico) y el dominio de diversos artes extraordinarios, en este caso la pintura, junto a la literatura y la jardinería. Tampoco queda de lado el repertorio de quienes abordaron la tarea de interpretar dicha cultura desde la mirada occidental. Las críticas

solo se cuelan al abordar el desarrollo histórico de los años treinta del siglo XX, tanto desde japoneses pacifistas (Kafu, Oé) como de otros antimilitaristas, con los que Juan Forn se identifica.

Algunas conclusiones

La novela *María Domecq*, de Juan Forn, ofrece la posibilidad de una lectura que permite incorporarla a aquellos textos argentinos que continúan con la imagen positiva de Japón, circulante en nuestro país desde finales del siglo XIX. Los aspectos profundizados en ella son la maestría artística y el erotismo de la figura femenina, sobre todo presentes en las crónicas periodísticas del autor, que exigen por su naturaleza y extensión mucha más síntesis y densidad de significado. Entre las notas de sociabilidad destacadas, sobresale el estilo japonés de convivencia cortés y distanciada en un marco de extremo respeto, así como de valoración de lo estético en la existencia cotidiana. Por la historia familiar del autor, dicha presencia oriental es muy cercana a través de la figura de un antepasado militar, que la transmite a través de los objetos valiosos que conserva y, como legado bibliográfico, en un largo informe sobre su experiencia bélica y larga convivencia en aquellas tierras.

Precisamente, esa mediación cercana hace poner la mira no ya en la cultura extranjera, sino que recae sobre su emisor e intermediario, el Almirante, en forma de desmitificación, uno de objetivos tradicionales de la Imagología. Se trata en la novela de desenmascarar a un aparente héroe, a un marino de trayectoria gloriosa que, sin embargo, organizó una masacre recordada como “trágica” en la historia de su país. El segundo objetivo, derivado del primero, consiste por parte de este descendiente en criticar a la familia del Almirante Domecq García el silencio y ocultamiento de ese pasado como un proceder que el autor extiende a toda la historiografía nacional

cuando ella silencia y oculta los crímenes y miserias acaecidos. Vuelta la mirada a lo propio, alejado del otro país lejano expresa: “Sospecho que hay más chances de amar al propio país si nos enseñan desde chicos las vilezas a que fue sometido. Sin embargo, el orgullo nacional prefiere alimentarse de proezas: así es como la idea de patria ha terminado siendo algo tan parecido al autoengaño” (Forn, *María Domecq*, 119). Y la primera destinataria de estos descubrimientos es la “geisha” de la familia, María, como si también en el lejano Japón debiera conocerse el lado oscuro del marino extranjero tan reverenciado.

Del mismo modo que en el siglo XXI Alejandra Kamiya aborda en algunos cuentos la experiencia de inmigrantes japoneses en la Argentina, Juan Forn dedica buena parte de un capítulo a narrar la vida de una comunidad entera de ellos en Brasil: sus objetivos, devenir y formas de incorporación en la sociedad huésped. Los ideales de armonía y equilibrio parecen solo posibles de cumplirse en la diáspora de la posguerra. Previamente, el autor ha puntualizado a través de la vida de los personajes nipones de la novela, con rigor histórico, los años del Japón imperialista que desembocaron en un aniquilamiento bélico tal que “los hijos de Butterfly” ni siquiera son capaces de mencionarlo. Así, el Japón del “mundo flotante” admirado por los modernistas convive en la novela con otro, mucho menos florido, asociado a las ideologías y violencias de la primera mitad del siglo XX.

Bibliografía

- Anón. (1895). La mujer en Japón, su educación, inferioridad, concepción extraña de la moral. *La Nación*, Buenos Aires, 3 de marzo, p. 3.
- Arena de Tejedor, F. (1992). Argentina en el contexto internacional 1868-1946. Sus primeros vínculos con el Japón. En Tejedor, Forn, Falconi y Fraguío, *Argentina y Japón se conocieron en el violento amanecer del mundo moderno* (pp. 11-68). Buenos Aires: Instituto de Publicaciones Navales/Centro Naval.

- Brecciarolli, P. (2015). *Otaku*. Buenos Aires: Paisanita.
- Bujaldón de Esteves, L. (1994). Eduardo Wilde y Japón. *Todo es Historia*, 322, 50-58.
- Bujaldón de Esteves, L. (1995). Eduardo Wilde and Japan: The Japanese Image of an Argentine Writer in the 19th Century. En *Proceedings of the XIIIth Congress of the International Comparative Association. The Force of Vision* (Vol. 2, pp. 456-465). Tokyo: University of Tokyo Press.
- Bujaldón de Esteves, L. (2001). El Modernismo, el Japón y Gómez Carrillo. *Revista de Literaturas Modernas*, 31, 53-72.
- Bujaldón de Esteves, L. (2013). Un siècle d'écrivains argentins au Japon. En P. Dubost y A. Gasquet (eds.), *Les Orientés désorientés. Déconstruire l'orientalisme* (pp. 279-290). Paris: Kimé.
- Bujaldón de Esteves, L. (2015). Anna Kazumi Stahl, 'nuestra' escritora transnacional. *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/issue/view/1154>
- Bujaldón de Esteves, L. (2019). Japón en la ficción actual argentina (2014-2019). *Boletín de Literatura Comparada*, 44, 11-26.
- Carbonel, H. (2020). Entrevista a Juan Forn. Fundación La Balandra. <https://fundacionlabalandra.org.ar/blog/2020/10/23/el-espesor-que-tiene-la-historia-cuando-hablas-de-una-persona-real-es-unico/>
- Clark, Th. (1992). *Ukiyo-e Paintings in the British Museum*. London: The Trustees of the British Museum.
- Darío, R. (1912). "Cabezas. Enrique Gómez Carrillo". *Mundial*, II(14), junio, 110.
- Forn, J. (2007). *María Domecq*. Buenos Aires: Emecé.
- Forn, J. (2008). La temporada de los suicidios blancos. *Radar*, Contratapa, 18 de noviembre. (Reeditado como "Zisatzu. La temporada de los suicidios blancos" en *Tokonoma*, 14, 21-23). <https://ahira.com.ar/ejemplares/tokonoma-n-14/>
- Forn, J. (2010). El mantra equivocado. *Radar*, Contratapa, 11 de junio.
- Forn, J. (2010). "Larga vida a Kenzaburo". *Radar*, Contratapa, 29 de enero.
- Forn, J. (2010). Serás casi japonés. *Radar*, Contratapa, 22 de octubre.
- Forn, J. (2011). Mariposa negra. *Página/12*, Contratapa, 30 de noviembre. <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-177861-2011-09-30.html>
- Forn, J. (2011). Pintar la nieve. *Radar*, Contratapa, 11 de marzo.
- Forn, J. (2013). La orquídea de Manchuria. *Radar*, Contratapa, 15 de marzo.
- Forn, J. (2014). Caras blancas por las calles de Tokio. *Radar*, Contratapa, 5 de diciembre.
- Forn, J. (2014). El aroma del ciruelo. *Radar*, Contratapa, 14 de noviembre.
- Forn, J. (2015). El jardín de los Oé. *Radar*, Contratapa, 30 de octubre.

- Forn, J. (2016). *Yurodivi*. *Página/12*, Contratapa, 21 de octubre. <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-312315-2016-10-21.html>
- Forn, J. (2019). El pogrom como deporte de las clases pudientes. *Página/12, Radar*, 6 de enero. <https://www.pagina12.com.ar/166575-el-pogrom-como-deporte-de-las-clases-pudientes/>
- Forn, J. (2020). El honor perdido del señor Kawaguchi. *Radar*, Contratapa, 25 de junio.
- Forn, J. (2025). *Por qué me gustan tanto los rusos*. Buenos Aires: Emecé.
- Forn, J. (s.f. [2011]). Mirando dormir a una mujer. *Radar*, Contratapa, 24 de enero.
- Forn, J. (2009). El divino putaño. *Radar*, Contratapa, 11 de septiembre.
- Forn Domecq García, H. (1992). "Manuel Domecq García 1859-1946. Forjando los destinos de la Patria". En Tejedor, Forn, Falconi y Fraguío, *Argentina y Japón se conocieron en el violento amanecer del mundo moderno* (pp. 69-107). Buenos Aires: Instituto de Publicaciones Navales/Centro Naval.
- Fraguío, C. J. (1992). La guerra ruso-japonesa 1904-1906. En Tejedor, Forn, Falconi y Fraguío, *Argentina y Japón se conocieron en el violento amanecer del mundo moderno* (pp. 191-261). Buenos Aires: Instituto de Publicaciones Navales/Centro Naval.
- Gasquet, A. (2007). Oriente al Sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt. Buenos Aires: Eudeba.
- Gasquet, A. (2007). L'Orient au Sud. L'orientalisme littéraire argentin d'Esteban Echeverría à Roberto Arlt. Clermont Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Gasquet, A. (2015). El llamado de Oriente. Historia cultural del orientalismo argentino (1900-1950). Buenos Aires: Eudeba.
- Gómez Carrillo, E. (1907). *De Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto, la India, China y el Japón*. Pról. de R. Darío. Paris: Garnier. https://archive.org/stream/demarsellatoki00gmuoft/demarsellatoki00gmuoft_djvu.txt
- Gómez Carrillo, E. (1912). *El Japón heroico y galante*. Madrid: Renacimiento.
- Gómez Carrillo, E. (1912). "El Japón heroico y galante". *Mundial*, II(14), junio, 113-120.
- Hagimoto, K. (2023). Samurai in the Land of the Gaucho. Transpacific Modernity and Nikkei Literature in Argentina. Nashville: Vanderbilt University.
- Jeune, S. (1968). Littérature générale et Littérature comparée. Paris: Minard.
- Kamiya, A. (2015). *Los árboles caídos también son el bosque*. Buenos Aires: Bajolaluna.
- Kawabata, Y. (2003). *País de nieve* (trad. J. Forn). Buenos Aires: Emecé.
- Kawamichi, S. (2014). *Hotaru*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo.
- Pageaux, D.-H. (1984). Temas comparatistas para Hispanoamérica. *Recherches et Études Comparatistes Ibéro-Françaises de la Sorbonne Nouvelle*, 6, 171-230.

- Puenzo, L. (2017). *En el hotel cápsula*. Buenos Aires: Mansalva.
- Sardegna, M. (2017). *Hojas que caen sobre otras hojas*. Buenos Aires: Conejos.
- Siebenmann, G. (1996). La investigación de las imágenes mentales. Aspectos metodológicos. (Trad. Lila Bujaldón). *Versants*, 29, 5-29.
- Todorov, T. (1989). *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil, 295-386.
-

Lila Bujaldón es Profesora Emérita de la Universidad Nacional de Cuyo. Doctora en Letras y profesora de Literatura Alemana y de Literatura Comparada, disciplina que ha contribuido a difundir en la universidad argentina. Sus campos de investigación en el marco de la carrera del investigador científico CONICET: relaciones culturales argentino-germanas, la literatura de exilio alemán 1933, la historia de la Germanística argentina y de la Literatura Comparada, orientalismo y viajeros argentinos al Japón, la autotraducción.



<https://doi.org/10.48162/rev.54.049>



“Jonás en el vientre de la ballena”: Ramón Muñiz Lavalle entre dos imperios. De la guerra en Manchuria a la contienda mundial en Asia-Pacífico

*“Jonah in the Belly of the Whale”: Ramón Muñiz
Lavalle Between Two Empires. From the Manchurian
War to the Asia-Pacific Global Conflict*

Axel Gasquet

Université Clermont Auvergne
Institut d'Histoire des Représentations
et des Idées dans les Modernités
Centre National de la Recherche Scientifique
axelgasquet@gmail.com



<https://orcid.org/0009-0003-9624-4930>

Francia

Desgraciadamente en los países de habla
hispana el desconocimiento del Asia es casi total.
Carentes de relaciones comerciales, la vida social no
ha tenido lugar a crear vínculos entre panoramas tan
distantes. La falta absoluta de intereses es la razón de
la idea exótica que unos tienen sobre otros.
R. Muñiz Lavalle, *Japón ante el mundo* (1933).

Los escritores que quieran presentarnos
magia oriental y asombro en sus páginas deben
apresurarse a buscar sus sueños, porque la vida anda
hoy en día en avión, y tal vez cuando lleguen a
recoger paisajes se encuentren sus campos de poesía
transformados en desiertos de batalla.
R. Muñiz Lavalle, *El Extremo Oriente en
Revolución* (1935).

Resumen

El artículo analiza la trayectoria intelectual, política y vital del periodista y diplomático argentino Ramón Muñiz Lavalle (1911-1969) a partir de su experiencia en Asia Oriental entre 1931 y 1945, en el contexto del ascenso del imperialismo japonés y la guerra en Asia-Pacífico. Se reconstruye el itinerario de un testigo latinoamericano situado entre dos imperios —el japonés y el estadounidense— y se destaca el carácter excepcional de su mirada sudamericana sobre Asia. El trabajo se centra en los principales libros de Muñiz Lavalle: *Japón ante el mundo* (1933) y *El Extremo Oriente en revolución* (1935); subraya el esfuerzo por desoccidentalizar la interpretación de Asia y formular un discurso anticolonial y señala las contradicciones de esta postura. El autor muestra cómo Muñiz Lavalle reproduce, de forma paradójica, retóricas coloniales clásicas al justificar la intervención nipona en nombre del “orden” y el “progreso”.

Palabras clave: Ramón Muñiz Lavalle; imperialismo japonés; guerra Asia-Pacífico; orientalismo

Abstract

This article analyzes the intellectual, political, and personal trajectory of the Argentine journalist and diplomat Ramón Muñiz Lavalle (1911–1969) based on his experiences in East Asia between 1931 and 1945, within the context of the rise of Japanese imperialism and the Asia-Pacific War. It reconstructs the journey of a Latin American witness situated between two empires—the Japanese and the American—and highlights the exceptional

nature of his South American perspective on Asia. The work focuses on Muñiz Lavalle's major books: *Japan Before the World* (1933) and *The Far East in Revolution* (1935); it underscores his effort to de-Westernize the interpretation of Asia and formulate an anti-colonial discourse, while also pointing out the contradictions of this stance. The author demonstrates how Muñiz Lavalle paradoxically reproduces classic colonial rhetoric by justifying Japanese intervention in the name of "order" and "progress."

Keywords: Ramón Muñiz Lavalle; Japanese Imperialism; Asia-Pacific War; Orientalism

La escena bíblica de Jonás en el vientre de la ballena es una metáfora que sinteriza la dilatada experiencia del reportero y diplomático argentino Ramón Muñiz Lavalle (1911-1969) en diferentes países durante la guerra en Asia-Pacífico (1931-1945). Sus testimonios y reportajes constituyen la fuente inestimable de un latinoamericano en las turbulencias de la guerra en Asia del Este, desde la invasión de Manchuria realizada por el Japón en 1931. El joven reportero Muñiz Lavalle es enviado a Asia como corresponsal del periódico *La Nación* de Buenos Aires, un destacado diario iberoamericano con proyección internacional. En Asia residirá en dos ocasiones: entre 1931 y 1934 y entre 1939 y 1943. La primera como corresponsal de guerra, la segunda como diplomático de Argentina. Abandona Japón con su familia en medio de la guerra, en enero de 1943, atravesando un continente en llamas, tras haber pasado por vicisitudes históricas y personales dramáticas. La tragedia bélica, social y política entre pueblos y naciones de Asia, se une a la tragedia familiar que le toca vivir en Hong-Kong, como diplomático de un país neutral durante el conflicto mundial.

Reunida en tres volúmenes, su obra constituye el testimonio único de un latinoamericano que, con gran lucidez, habiendo entrevistado a muchos de los grandes protagonistas del conflicto en la región, procura desentrañar la página más

sobrecogedora de la contienda mundial en el teatro asiático. En sus escritos desfilan los diferentes vectores de la conflagración mundial en Asia-Pacífico: la disolución y la guerra civil en China desde los años 1920 en adelante; el ascenso irrefrenable del militarismo nipón en Asia y su expansión colonial en Asia-Pacífico; los conflictos de interés del Mikado con las potencias europeas en la región; el estallido bélico con Estados Unidos; la incómoda posición de un diplomático "neutral" en medio del conflicto; la tragedia familiar que acecha al diplomático vigilado por la policía secreta japonesa, que intenta asesinarlo en varias ocasiones y escapa por vía terrestre desde Corea hasta Estambul en medio de la guerra.

Como Jonás, Ramón Muñiz Lavalle residirá en el vientre de la ballena (la guerra asiática) en circunstancias históricas excepcionales; como en la escena bíblica, el diplomático sobrevivirá a eventos singulares terribles para dejar su testimonio público; como Jonás, que terminará por cumplir su designio divino en Nínive, Muñiz Lavalle, políglota que dominaba varias lenguas asiáticas, llegará a Washington para trabajar con el servicio de inteligencia militar de los Estados Unidos (la *Office of War Information*) y contribuir a la derrotar de Japón. Rompiendo con la neutralidad oficial de la Argentina en 1943, el exdiplomático Muñiz Lavalle será un indeseable en su propio país.

1. Asia, un desafío cultural para Sudamérica

El libro *Japón ante el mundo* (1933) constituye una **primera aproximación sudamericana** para comprender el Extremo Oriente desde una perspectiva diferente a la de las potencias coloniales. Para Lavalle, su viaje representa una revelación: descubre un universo cultural del que solo tenía referencias occidentales, por lo general imprecisas o cargadas de prejuicios. El libro revela el modo en que Lavalle intenta **despojarse de valores y prejuicios occidentales** para interpretar

la política asiática. Considera que su condición de argentino lo sitúa fuera de los intereses coloniales de las potencias europeas y norteamericanas, lo que, según él, le permitiría una mirada más libre e imparcial. **Es decir, recrear una mirada sudamericana en base a un discurso anticolonial.** Lavalle reconoce su ignorancia inicial, considerándola un punto de partida fértil: observar Asia sin prejuicios ni interpretaciones heredadas.

Lavalle insiste en que los sudamericanos, pese a estar culturalmente ligados a Occidente, tienen una experiencia colonial que los acerca a las naciones asiáticas. Asegura que los argentinos no comparten los prejuicios raciales europeos y que esto le permite adoptar una actitud receptiva hacia Japón y China. El reportero critica a la prensa y la diplomacia occidentales por haber “desfigurado” deliberadamente la realidad asiática, empleando categorías incomprensibles y prejuicios raciales para juzgar la situación en Asia. Lavalle aspira a “desoccidentalizarse” mentalmente para ofrecer una lectura distinta, fundada en observaciones directas.

No obstante, subyace a este primer libro la sombra de un problema mayor nunca explicitado: el autor proyecta sobre Japón su deseo de encontrar en Oriente una alternativa moral superior a Occidente. En su entusiasmo, termina idealizando al Japón imperial como si fuera una nación esencialmente ética, equilibrada y guiada por un “espíritu” de honorabilidad ajeno a las ambiciones coloniales de las potencias europeas.

Sin embargo, su postura tiene una limitación fundamental: **su defensa del Japón imperial.** A pesar de su consciencia antiimperialista, Lavalle justifica repetidamente la intervención militar japonesa en Manchuria, aun cuando este episodio fue condenado por la Sociedad de las Naciones. Argumenta erróneamente que los japoneses no actúan por intereses expansionistas, sino para restaurar el orden en un

territorio sumido en el caos. Su razonamiento, incurre en la misma lógica que él critica: si las potencias occidentales han ejercido el colonialismo, Lavalle considera legítimo que Japón haga lo mismo en su zona de influencia. Su argumento ignora el principio ético fundamental: **todas las formas de avasallamiento colonial deben ser condenadas**, independientemente de quién las ejerza.

2. La interpretación histórica de China, Manchuria y Japón

Japón ante el mundo dedica una buena parte del volumen a reconstruir la historia cultural y política china. Para Lavalle, el rasgo esencial del "carácter chino" es la pasividad, atributo que, lejos de ser un signo de debilidad, constituye el núcleo de su resistencia histórica (1933, p. 18). La cultura china habría absorbido sucesivamente a invasores tártaros, mongoles y manchúes, conservando siempre un "núcleo" cultural interno. Esta "flexibilidad" sería la clave de la supervivencia de la civilización china. Lavalle considera que China ha sabido perdurar no por la fuerza militar ni por la innovación política, sino por la capacidad de asimilación de sus dominadores, que terminan "convertidos en chinos" (1933, p. 11-23). La cultura china, según él, funciona como un organismo vivo que se expande, cede, retrocede y vuelve a tomar forma.

Esta interpretación romántica y esencialista también presenta limitaciones. Lavalle recurre a categorías demasiado rígidas: el chino "pasivo", el japonés "moral", el occidental "racionalista". Estos esquemas —aunque pretendidamente antioccidentales— terminan reproduciendo estereotipos simplificadores.

Uno de los puntos más polémicos del libro de Lavalle es su interpretación de Manchuria (1933, p. 24-40). Sostiene en cuatro puntos históricos que: 1) Manchuria no fue China, sino

tierra de los manchúes; 2) que el nuevo gobierno chino tras la caída de la dinastía Qing no tenía legitimidad sobre la región; 3) que Manchuria estaba sumida en el caos, el bandolerismo y la anarquía, y dominada por señores de la guerra como el mariscal Zhang Zuolin; y 4) que la intervención japonesa no constituía una invasión colonial, sino un esfuerzo efectivo por restaurar el orden y proteger sus inversiones, intereses económicos y colonos nipones residentes. Bajo esta concepción, la reclamación china sobre Manchuria tras 1911 sería artificial, producto de intereses occidentales y del Kuomintang. Desde esta lectura, la ocupación japonesa de 1931 no sería una agresión colonial sino una intervención “legítima” en un territorio sin Estado, dominado por señores de la guerra y sin estructura administrativa sostenible. Con estos argumentos Lavalle concluye que las potencias occidentales se equivocan al condenar a Japón por una intervención en Manchuria “ilegítima”. Su relato está construido casi exclusivamente a partir de entrevistas con autoridades japonesas, militares y diplomáticos, lo que sesga profundamente su visión.

Esta posición de Muñiz Lavalle puede criticarse con fuerza argumentando cuatro elementos palpables: 1) el reportero omite considerar el deseo real de autodeterminación de los pueblos, es decir de los propios manchúes; 2) interpreta Manchuria solo desde la óptica japonesa; 3) minimiza el expansionismo nipón, que mostraba suficientes rasgos abiertamente imperialistas; y 4) justifica la intervención nipona con la retórica del “orden” (argumento idéntico al empleado por los colonialismos europeos). Podemos considerar su análisis como “ingenuo”, porque no reconoce el paralelismo entre la diplomacia agresiva estadounidense en el Caribe y América Central, y la estrategia japonesa en Manchuria y otros territorios asiáticos, como Corea y Formosa. En efecto, el Japón de los años 1930 encarnaba un militarismo agresivo y un régimen totalitario que Lavalle no supo ver. De hecho, el ataque

a Manchuria fue el inicio del proyecto imperial japonés, que culminaría en una guerra devastadora en Asia.

Su esquema interpretativo parte de un presupuesto antitético: el caos chino y, su riguroso anverso, el orden japonés. En *El Extremo Oriente en revolución* (1935), Muñiz Lavalle describe extensamente la anarquía china tras la caída del imperio en 1912: luchas entre caudillos, corrupción, pobreza extrema y debilitamiento del Kuomintang (1935, p. 169-179). Para él, este escenario demuestra que China era incapaz de gobernarse y que, en cambio, la presencia japonesa en Manchuria proporcionaba orden, progreso y modernización. Según Lavalle, China estaba demasiado sumida en la anarquía como para administrar Manchuria o resistir la influencia soviética a partir de 1917. China es visto como un país vasto y fragmentado, incapaz de gobernarse, con un gobierno central débil, dividido por luchas internas y con regiones prácticamente autónomas bajo control de señores de la guerra. Lavalle asevera: "China no es una nación"; y prosigue, "su espíritu fervorosamente nativista [...] ha formado a través de los siglos, no un Estado para radiar los efectos de un sentimiento de solidaridad política, sino una emoción racial" (1935, p. 181).

Se vislumbra ya el carácter problemático de este argumento: el concepto de "orden y progreso" (máximo lema del pensamiento positivista) como justificación colonial fue exactamente el discurso político-ideológico que utilizaron las potencias europeas para dominar África y Asia durante siglos. La tesis antiimperialista occidental de Lavalle, paradójicamente, termina siendo proimperialista nipona. En fin, buscando rechazar la visión occidental, Lavalle adopta de manera acrítica muchas de las explicaciones difundidas por el discurso oficial de Japón, e idealiza de modo romántico el país nipón, erigiendo el orden japonés a la altura de un mito.

En fin, el texto de Lavalley tiene muchas omisiones y reproduce en parte la narrativa japonesa sin cuestionarla. Su argumento histórico es selectivo: aunque Manchuria tuvo identidades políticas propias, también estuvo integrada a China durante siglos, y su población no pidió la intervención japonesa. Además, Lavalley minimiza la manipulación del Incidente de Mukden, utilizado por el Ejército de Kwantung como pretexto para ocupar el territorio. Ignora asimismo que Japón impondría un estado títere, Manchukuo, bajo el emperador Puyi, lo que evidencia un claro proyecto colonial y militarista.

En su visión, la China republicana no podía mantener su autoridad sin asegurar la estabilidad social. El Kuomintang, aunque modernizador, estaba corroído por la corrupción y carecía de recursos materiales. El Ejército Nacional estaba poco organizado, mal equipado y era muy vulnerable a influencias externas.

Para Lavalley, semejante panorama chino justifica que Japón haya asumido un rol activo en Manchuria (1933, pp. 131-148). Él interpreta la intervención japonesa como la única fuerza capaz de traer orden y modernización. Este argumento reproduce el discurso colonial clásico: justificar la intervención extranjera en nombre del “orden” y el “progreso”. Lavalley no evalúa otras posibles alternativas políticas ni la capacidad de China para desarrollarse sin intervención militar extranjera.

Un último error de juicio de Lavalley es no reconocer el militarismo japonés como la fuerza dominante en el Mikado. Para ser exactos, Lavalley observa y analiza la militarización de Japón (1935, p. 53-60) y su correlato de riesgos internos y externos, pero malinterpreta su sentido histórico, lo que le impide anticipar la ola de invasiones niponas en Asia-Pacífico (cuando había desestimado, además, el argumento de la “amenaza amarilla” como un elemento de propaganda imperialista occidental). En efecto, Lavalley observa que en

Japón coexistían dos fuerzas en disputa: a) una tradicionalista, militarista y nacionalista, y b) una moderna, liberal y ética. Cree que esta última acabaría imponiéndose, guiando al Japón hacia un papel pacífico y constructivo en Asia. Lavalle insiste en que el militarismo japonés es una "fachada" heredada del feudalismo, pero no la esencia del país. Aunque observa signos fehacientes de militarismo en el Mikado, Lavalle los considera meros residuos culturales, no como el fundamento de un proyecto expansionista. La historia inmediatamente posterior, con la invasión de China en 1937 y la subsiguiente guerra en Asia-Pacífico, demostró que el militarismo no era residual, sino el motor central del Mikado y su estado. No observa que el militarismo nipón ya estaba profundamente arraigado y que en los años posteriores este se consolidará. Lavalle ignoró en su análisis claras señales de fascismo y totalitarismo en Japón: censura, control militar del gobierno, expansionismo avasallador, culto al emperador, infiltración del ejército en la política y persecución de opositores.

3. Panasiatismo e imperialismo nipón

Aunque Lavalle en *El Extremo Oriente en revolución* (1935) imagina la extensión de la guerra en Asia, jamás anticipa que Japón invadirá a China en 1937 con violencia devastadora, que en diciembre de 1941 atacará Pearl Harbor y que tomará las múltiples colonias europeas en Asia, o que instaurará regímenes brutales de ocupación en Corea, Filipinas, Hong-Kong, Birmania o Malasia. Lavalle confió demasiado en la supuesta "moralidad" del Japón y no pudo prever su deriva totalitaria, que ya era claramente observable en los años 1930. Su análisis, aunque original, resulta miope: critica el imperialismo occidental y el imperialismo bajo designio soviético, pero niega el imperialismo japonés. Afirma con desacierto histórico: "Japón no invadirá Filipinas; los temores que diarios y políticos se encargan de avivar en el archipiélago son planes preconcebidos de los Estados Unidos para asustar la

mentalidad de los filipinos y hacer que vean las conveniencias de la dominación norteamericana” (1933, p. 199).

En realidad, Lavalle ve al Japón como líder natural de una alianza asiática, debido a su poderoso desarrollo industrial y su “superioridad moral”. E imagina un proyecto alternativo a los imperialismos existentes: una **alianza económica asiática** liderada por Japón, que permitiría resistir la “voracidad” occidental. Según él, los países asiáticos solo prosperarían mediante una unión comercial regional. De forma evidente, este ideal estaba contaminado por la lectura japonesa del “panasiatismo”, doctrina que justificó la dominación militar nipona bajo la promesa de una “Asia para los asiáticos”, es decir, el triunfo de una doctrina del “monroísmo asiático” (1933, p. 187-203). Lavalle propone que tras el liderazgo nipón las naciones asiáticas deben unirse para resistir la explotación occidental, crear un mercado integrado, fortalecerse mutuamente y lograr un desarrollo autónomo. Interpreta el liderazgo japonés como un papel altruista, basado en la cooperación y el respeto entre naciones. Imagina una Asia unida no por la fuerza militar, sino por la solidaridad. Su visión idealista pasa por alto la instrumentalización de esa ideología por parte de Japón. El panasiatismo fue el discurso oficial del imperio japonés para legitimar su dominación sobre Corea, Formosa, Manchuria y luego el sudeste asiático. Lejos de representar una alianza igualitaria, la “Esfera de Co-prosperidad del Gran Asia Oriental” se convirtió en un proyecto colonial profundamente violento y devastador.

El Japón frente al mundo concluye afirmando que Japón enfrenta enormes problemas económicos y sociales ignorados por Occidente, y que las potencias occidentales esperan su fracaso para aprovecharse como “buitres” del imperio nipón. El reportero sostiene que la “fortaleza espiritual” japonesa permitirá superar la crisis y reconstruirse. Aunque Muñiz Lavalle tiene una admiración genuina por la cultura nipona, peca de

inocencia al no comprender el curso militarista que Japón ya había adoptado.

4. La amenaza del comunismo soviético

Un factor clave en la defensa que hace Lavalle de Japón es su interpretación geopolítica del comunismo (1933, p. 149-186). **En este campo tectónico asiático en permanente tensión, equilibrio y ruptura, Lavalle ve al Japón como barrera eficaz contra el comunismo.** En los capítulos dedicados al Japón, Lavalle sostiene que la presencia japonesa en Manchuria cumple una función geopolítica positiva: actuar como un dique de contención contra la expansión soviética. En su opinión, el comunismo es una doctrina que debe triunfar sólo si es elegida libremente, no exportada por la fuerza. De allí que considere la influencia soviética en China desde los años 1920, apoyando a movimientos obreros y estudiantiles, y tratando de influir en el Kuomintang y en el Partido Comunista chino, como una forma evidente de intervencionismo. Disfrazado de internacionalismo, Lavalle considera que la expansión soviética es otra forma de imperialismo moderno. Para él, la URSS actuaba con ambiciones territoriales y políticas en Asia Oriental, usando la propaganda y la subversión en lugar de la conquista directa.

En este escenario, Lavalle ve a Japón como un dique de contención que limita la expansión comunista en Asia-Pacífico, resultando una fuerza estabilizadora, un actor que puede contener a la URSS sin caer en los excesos coloniales europeos, que tras una fachada civilizadora practican una extracción de recursos naturales desenfrenada.

Aunque reconoce simpatía personal por algunos ideales socialistas, afirma que su prioridad es defender la democracia liberal y que, ante un enfrentamiento global entre fascismo y comunismo, elegiría este último. Sin embargo, Muñiz Lavalle no

percibe que el Japón de los años 1930 desarrolla un modelo político cada vez más cercano al fascismo europeo, de raíz totalitaria. Lavalle está convencido de que Japón no invadirá las Filipinas (ver supra), ni las concepciones occidentales en China, ni los territorios coloniales europeos, algo que la historia desmentiría con contundencia al estallar la guerra del Pacífico en diciembre 1941.

5. En el vientre de la ballena

El vientre de la ballena es doble para Muñiz Lavalle: es su ingreso en la cancillería argentina (1934-1943), y asimismo su asignación a Hong-Kong y Japón (1939-1943). Estrena cargo diplomático en 1934 como cónsul en Madrid, durante la Segunda República española; en 1935 es afectado a Glasgow, y tras un breve paso por Buenos Aires en enero de 1939¹, el 19 de febrero es nombrado en Hong-Kong como agregado comercial, puesto que ocupa a partir del 1º de mayo de 1939. El 23 de noviembre del mismo año lo ascienden como Canciller de primera clase². El 25 de noviembre de 1941 el consulado de Hong-Kong es clausurado y Lavalle es destinado al consulado de Dairen, Japón.

En los tres años transcurridos en Hong-Kong, hasta el 29 de marzo de 1942, la vida de Lavalle toma un giro trágico, circunstancias que cambiarán por completo su vida y su visión del Japón. Los japoneses lanzan la invasión de Hong-Kong el 8 de diciembre de 1941. Se trató de una ofensiva simultánea y combinada por el control de las Filipinas, Indochina, Hong-Kong, Malasia, Singapur y la colonia holandesa de Batavia. La

¹ Esta será la última vez que Muñiz Lavalle visite su país (Muñiz Lavalle, 1944: 74).

² Esta información proviene de la “Foja de Servicios” de R. Muñiz Lavalle, recabada en los archivos de la Cancillería Argentina (Gasquet, 2015, p. 325).

cruenta batalla por Hong-Kong dura hasta el 24 de diciembre, cuando las fuerzas británicas se rinden.

Lavalle había llegado a Hong-Kong con su esposa (Amelia Mahou y García) e hijos (Arthur Jack Cimarrón, de tres años, apodado "Jacky" y nacido en Glasgow, y Gwendolyn Pasionaria, de cinco, apodada "Wendy"). Cuando los nipones invaden la colonia, Muñiz Lavalle estaba convaleciente de apendicitis. Las hostilidades son el inicio de un largo calvario familiar: su plácet de diplomático de un país neutral no es respetado; debido a las condiciones sanitarias, su hija Wendy cae enferma de disentería y los ocupantes le niegan cualquier transporte y ayuda médica en los hospitales, por lo que la niña muere el 12 de febrero de 1942; su esposa es detenida y amenazada de muerte durante horas; su residencia atacada; su familia queda virtualmente atrapada sin poder abandonar la colonia. La Cancillería argentina, que acababa de clausurar el Consulado, le asigna un puesto en la legación del Japón, pero no puede dirigirse al nuevo destino por las restricciones marítimas impuestas por el conflicto. Lavalle logra embarcar finalmente rumbo a Formosa (Taiwán), ocupada por Japón desde el año 1895, donde la miseria y el bloqueo experimentado en Hong-Kong se repite. Por fin, logra desembarcar en el puerto de Nagasaki en marzo de 1942.

El 10 de septiembre de 1943, en una extensa carta privada al Dr. Roberto Gache, ministro de Relaciones exteriores argentino, el Sr. Erasto Villa, secretario de segunda clase que había permanecido en Tokio, detalla las peripecias trágicas vividas por Lavalle tanto en Hong-Kong como en Japón. Cito algunos pasajes de esta misiva confidencial:

Quiero referirme, además, al caso del Muñiz Lavalle. Ignoro el tenor de sus declaraciones en Estados Unidos, pero me las imagino. Sólo sé que causaron aquí [en Tokio] mal efecto.

Sin embargo, hay algunos detalles del trato recibido que considero conveniente sean conocidos allí y que, si bien su comportamiento no tenga quizá justificación, hacen que por lo menos tenga una explicación. Como usted sabe su hija falleció de disentería, pero la causa principal, según él, fue la mala voluntad y la poca ayuda prestada por los japoneses en Hong-Kong. Durante la enfermedad Muñiz Lavalle solicitó permiso para trasladar a su hija a un hospital en el único medio de transporte existente en esos momentos, un camión del ejército. Esa autorización fue negada argumentando posibilidad de contaminación del camión. Luego Muñiz Lavalle pudo comprobar que ese mismo vehículo era usado por los militares para transportar cadáveres y enfermos afectados precisamente de disentería. De manera que el hombre tuvo que caminar varias millas con su hija ya grave, para llegar a un hospital chino de quinta categoría donde no había médicos, ni medicinas, ni electricidad, ni agua corriente. Los hospitales extranjeros en Hong-Kong y los que puedan llamarse así fueron desalojados por las fuerzas japonesas, hubiera enfermos graves o no, para curar a sus soldados heridos. Cada vez que la señora salía en busca de medicinas o algo indispensable para atender a su hija, era abofeteada por los soldados y en una oportunidad fue obligada a sentarse al estilo japonés en plena calle, durante varias horas frente a la bayoneta de un japonés, mientras su hija se encontraba agonizando. En otra ocasión estuvieron cuatro días sin comer. No les faltó tampoco los actos de pillaje tanto de los chinos como de los soldados japoneses, de los que fueron víctimas más de una vez.

¿Cree usted acaso que un padre, un marido y un hombre que tenga un poco de sangre en las venas olvida fácilmente estos vejámenes? (Villa, 1943, p. 2)

Detalla luego el secretario Erasto Villa la llegada de Muñiz Lavalle al Japón.

La verdad es que Muñiz Lavalle a su llegada al puerto de Nagasaki, fue tratado por las autoridades aduaneras con la misma especial deferencia que se trata a un forajido. A pesar de sus protestas, su pasaporte diplomático, las promesas hechas por la Cancillería y la neutralidad argentina, su equipaje y el archivo del Consulado en Hong-Kong fueron revisados y prácticamente saqueados. Se le sometió a un interrogatorio sólo concebible en caso de delincuentes. El viaje de Nagasaki hasta Tokio (21 horas en tren) debió realizarlo de pie en vagón de tercera clase. Tres días después de su llegada, comiendo en el hotel donde se alojaba, sufrió un envenenamiento que lo tuvo en el hospital durante quince días. Muñiz Lavalle afirma que se trata de un atentado de esta gente para evitar comentarios sobre las atrocidades de Hong-Kong. Sus sospechas pueden tener algún fundamento desde que tanto su mujer como su hijo comieron exactamente lo mismo.

Más tarde, el hombre consiguió una casa que, pocos días después de ser ocupada fue inspeccionada íntegramente por la Gendarmería (el equivalente de la Gestapo). Muñiz Lavalle dirigió una violenta carta a la Jefatura, con la furia que sólo él sabe hacerlo. [...] Pero un detective siguió apostado en las cercanías de su casa y fue visible compañero "invisible" de Muñiz Lavalle por el tiempo que duró su permanencia en el Japón. [...] En este país con delirio de persecuciones la policía se entromete en todo y quiere saberlo todo. (Villa, 1943, p. 3 y 7)

Las viejas amistades japonesas hechas por Muñiz Lavalle en el año 1932, durante su primera estancia en el país, fueron arrestadas por la policía nipona y sometidas a un "hábil interrogatorio". El resto de la estancia de la familia Muñiz Lavalle en el Japón en aquel año 1942 fue una larga penuria vigilada por las autoridades locales, en donde el cónsul buscó por todos los medios oficiales abandonar el país. Las condiciones de vida eran durísimas para todo el mundillo diplomático (perteneciente a países neutrales, como el cónsul

del Perú y también el personal chileno; estos últimos habían quedado atrapados tras la ruptura de relaciones del país trasandino con el Eje), debiendo soportar las mismas restricciones que la población nipona (escasez de alimentos y racionamiento, falta de combustible durante el invierno, electricidad y transporte), en momentos en que la ofensiva norteamericana se acentuaba con bombardeos diarios sobre la capital y los grandes centros industriales y portuarios. La posibilidad de abandonar el archipiélago por vía marítima era inexistente.

En 1942, las múltiples tratativas para evacuar al personal civil fracasan. Estas desesperadas gestiones están documentadas en múltiples expedientes de la Cancillería Argentina. Muñiz Lavalle decide dejar Japón mediante la ruta más riesgosa, atravesando desde Corea todo el continente asiático por vía terrestre. La embajada argentina en Tokio negocia un salvoconducto para que la familia Lavalle abandone el país el 9 de enero de 1943. En pleno invierno, inician así una travesía homérica de tres meses: Corea, Manchuria, Siberia, Turquestán, atravesando el Cáucaso hasta Turquía y el Medio Oriente para llegar a Egipto, evitando los frentes de guerras más álgidos. Desde el Cairo parten finalmente rumbo a América, haciendo escala en Lisboa, Natal (Brasil) y La Habana, antes de llegar a Miami a fines de marzo de 1943.

Anticipando su llegada a los Estados Unidos y la inevitable ruptura con el gobierno argentino, Muñiz Lavalle dimite de su cargo diplomático enviando un cable telegráfico desde Natal. Rechaza su nominación al consulado de Miami y queda desvinculado de cancillería —y políticamente libre para poder denunciar los crímenes de guerra nipones en Asia-Pacífico—, rompiendo con la “neutralidad” oficial que hasta entonces le imponía su condición diplomática.

Su renuncia tuvo consecuencias: desató un altercado diplomático bastante publicitado en la época. El Dr. Espil, embajador argentino en Washington, trata de impedir que Lavalle haga declaraciones públicas de lo visto en Asia. Lavalle se dirige a Nueva York sin pasar por Washington para evitar tener que rendir cuentas ante la embajada argentina. Convoca una conferencia de prensa y denuncia las exacciones niponas en Asia. Afirma, además, que la embajada japonesa en Buenos Aires era una base importante del espionaje nipón, filtrando información estratégica sobre la industria de guerra norteamericana. La agencia United Press cablea al mundo sus denuncias, pronto reproducidas con amplia cobertura por medios argentinos (*La Razón*), sudamericanos, estadounidenses (*Time Magazine*, *Philadelphia Inquirer*, etc.) y australianos (*The Camberra Times*, etc.). La legación nipona en la Argentina eleva una furibunda protesta ante el canciller Enrique Ruiz Guiñazú. Este responde, con tono embarazoso, que como el ex cónsul ha dimitido y está en territorio de Estados Unidos, el gobierno argentino no puede hacer nada para acallarlo. Sabiendo que los diplomáticos argentinos en Japón corrían serias amenazas físicas, el ministro trata de restarle importancia al asunto, consciente que, como represalia, los diplomáticos podían ser tomados como rehenes.

En realidad, con sus declaraciones, Lavalle dio cuenta de la extrema fragilidad política del régimen nipón en el plano interno, afirmando que los japoneses no sólo estaban desmoralizados por los continuos bombardeos estadounidenses, sino que temían una nueva ofensiva soviética en Corea desde Siberia, eventualidad que de producirse no podrían afrontar militarmente.

En marzo de 1944, Lavalle publica el artículo "God is Argentinian" en la revista *The Atlantic* contra la política exterior del gobierno argentino, criticándole la falta de coraje para romper con el Eje y prestar ayuda a los Aliados. El ensayo revela

al lector estadounidense el arquetipo ideológico argentino. Citamos un pasaje clave:

Después del drama de España, sólo los ciegos o los tontos no vieron que la democracia estaba en peligro. [...] Las ideas argentinas son más o menos las siguientes: los gobiernos latinoamericanos son fascistas por naturaleza. Los dirigentes aludidos están en el poder como consecuencia de elecciones fraudulentas o de revoluciones ajenas a la voluntad popular. [...] América Latina teme mucho más a una democracia progresiva que al fascismo. Sería ingenuo apoyar, por nuestra parte, una franca denuncia del fascismo porque esto significaría dar alas a nuestras masas y cavar nuestras propias sepulturas. Cualquier reconocimiento de una democracia progresiva podría originar un desalojo del poder. No mantenemos ninguna relación con el nazismo, porque nuestra sagrada religión está en contra de él. Tampoco simpatizamos con el fascismo —la manera de comportarse de Mussolini es extraña a nuestra interpretación del fascismo local. El único “ismo” que aceptamos, además del catolicismo, es el “paternalismo”. (Muñiz Lavalle, 1944, p. 73)

Tras nueve años en el servicio diplomático, dicho artículo³ fue interpretado por el gobierno argentino como un acto de traición explícito. Lavalle termina con un ataque directo al régimen conservador argentino:

El país ha estado viviendo, desde 1930, en medio de una increíble corrupción cívica que ha sido ahora intensificada por los generales. [...] El país está padeciendo una revolución ultranacionalista, reaccionaria hasta lo más íntimo del corazón. [...] El destino de la democracia en América está en juego. El veneno que está agonizando en

³ *Time Magazine* (“Poison in Buenos Aires”, Monday, March 20, 1944) se hace inmediatamente eco de este artículo en *The Atlantic*.

Europa trabaja activamente en la América Latina. (Muñiz Lavalle, 1944, p. 75)

En Estados Unidos, Lavalle se puso al servicio de la *Office of War Information* (OWI), agencia de inteligencia y contraespionaje, entre junio de 1942 y septiembre de 1945 (Winkler, 1978). Tras su renuncia al servicio diplomático, poco después también renuncia a la nacionalidad argentina y solicita la norteamericana, que se le concede. Nunca más regresa a su país.

Lavalle tiene nuevo protagonismo tras la capitulación del Japón en septiembre 1945. El General Douglas MacArthur instaaura un tribunal para juzgar los crímenes de guerra cometidos por los japoneses. El *Tribunal Penal Militar Internacional para el Lejano Oriente* (TPMILO), más conocido como los "Juicios de Tokio" (1946-1948). Sus testimonios formaron parte del conjunto de alegaciones instruidas por los fiscales del TPMILO contra los crímenes de guerra nipones (en su caso, los crímenes cometidos en Hong-Kong). En efecto, el 11 de marzo de 1943 Lavalle realizó una deposición oficial frente al Cónsul de Gran Bretaña en Turquía, Mr. Leonard Fleury Flurst, narrando la invasión a Hong-Kong y la matanza de civiles por los japoneses (Cambon, 1990, p. 136). Este constituye el relato más detallado de las exacciones niponas en la colonia británica.

6. Conclusión

La tragedia personal (familiar) e histórica (las múltiples invasiones japonesas en Asia) son concomitantes en tiempo y espacio: ambas tragedias conducen a Lavalle a un drástico cambio de posición respecto a la política del Mikado en Asia-Pacífico. En el plazo que dista de su primera experiencia en Asia como reportero (1931-1933) a su segunda estancia como diplomático (1939-1943), el joven otrora comprensivo del

expansionismo vital nipón en Asia, se vuelve acérrimo enemigo del régimen totalitario japonés, que representa la mayor amenaza a la democracia en la región de Asia-Pacífico. Pero este vuelco radical de su visión tiene un desequilibrio imposible de colmar: en la primera etapa de su experiencia asiática Lavalle escribe numerosos textos y publica sus tres libros mayores sobre Asia; en la segunda etapa, en cambio, su obligación de reserva diplomática le impide publicar sus ideas, hasta que renuncia a su cargo en la cancillería argentina, publicando escasos textos de su ruptura. Una vez concluida la guerra, para Lavalle ya no tiene sentido seguir indagando la realidad asiática y se llama a silencio.

Su obra refleja la curiosidad genuina de Lavalle por comprender un mundo desconocido en un momento clave de su historia contemporánea. Su capacidad para observar los detalles sin perder la perspectiva general lo convierte en un analista particularmente sagaz, aunque yerra su juicio inicial sobre el Japón. Su mirada es un esfuerzo por construir una interpretación independiente y sudamericana de Asia, pero también muestra cómo la fascinación inicial por Japón pudo nublar el juicio hasta que la historia misma (en conjunción con su tragedia familiar) se encargaron de rectificar sus ideas juveniles. Sus análisis convellan la perspicaz comprensión de fenómenos puntuales, como comprender la idiosincracia ambivalente de los nacionalistas filipinos (Muñiz Lavalle, 1936).

Su compromiso personal con causas progresistas, aunque no exento de contradicciones notables, constituye el denominador común de sus análisis durante estos largos años de turbulencia. Lavalle se siente cercano al anticolonialismo, a la justicia social, a la libertad individual y a la emancipación de los pueblos. Fue un defensor de derechos y libertades, pero también crítico de los abusos del poder, ya vengan del colonialismo occidental, del comunismo soviético o de los regímenes totalitarios del Eje.

La postura política de Lavalle resulta difícil de encasillar en el contexto de los años de entreguerras, en una época marcada por polarizaciones rígidas. En un mundo dividido entre conservadores del orden, defensores de la democracia burguesa y movimientos revolucionarios autoritarios —desde el comunismo estalinista hasta el fascismo y el nazismo—, Lavalle aparece como un espíritu independiente. Para los Estados Unidos, aunque liberal, era demasiado radical y socialista; para la Europa dominada por totalitarismos sedientos de adhesiones incondicionales, era un outsider peligroso; para los países asiáticos, un ignoto visitante pasajero; para la Argentina que sirvió como diplomático, un personaje políticamente inasimilable, un pensador libre en un ambiente dominado por la ideología conservadora, nacionalista, antidemocrática y tentada por el fascismo.

Terminada la contienda mundial, su voz queda en gran medida silenciada en todos los numerosos espacios por los que circuló, comenzando por su propio país. Y cuando en 1943 decide exiliarse en los Estados Unidos, rompiendo con la diplomacia "neutral" argentina, pese a la lucidez y justeza de su posición, su altura intelectual se desvanece tras la imagen de un traidor (aquel que rompió el pacto de silencio entorno a la pretendida neutralidad argentina). Como Jonás una vez salido del vientre de la ballena, Lavalle ya no puede "servir" a la verdad. Salvaguardó su vida y su integridad moral, pero pagó un precio elevado por ello. Definitivamente, los caminos del mundo trocaron para siempre su entusiasmo en la humanidad por una mirada escéptica sobre la condición humana. Habiendo sido testigo activo de los eventos críticos de un mundo convulso, tras la guerra su memoria se pierde y su vida concluye en el anonimato.

Bibliografía

- CAMBON, Kenneth, "Appendix 1", *Guest of Hiroito*, Vancouver, B.C.: PW Press, 1990.
- GASQUET, Axel, "Fuego y revolución en Extremo Oriente: Ramón Muliz Lavallo en China, Japón, Manchuria y Filipinas", *El llamado de Oriente, Historia cultural del orientalismo argentino (1900-1950)*, Buenos Aires, Eudeba, col. Ensayos, 2015, pp. 319-371.
- MUÑIZ LAVALLE, Ramón, *Japón ante el mundo*, Manila: s/n, 1933.
- MUÑIZ LAVALLE, Ramón, *El Extremo Oriente en revolución, reportajes sobre los problemas económicos, políticos y sociales del Japón, China, Manchukuo, Filipinas y Malaya*, Madrid: Bolaños y Aguilar, 1935.
- MUÑIZ LAVALLE, Ramón, *Filipinas y la guerra del Pacífico, reportajes sobre la independencia filipina y el imperialismo asiático de los Estados Unidos*, Madrid: Bolaños y Aguilar, 1936.
- MUÑIZ LAVALLE, Ramón, "God is Argentinian", *The Atlantic*, Boston, March 1944, pp. 70-75.
- ONAHÁ, Cecilia, 125 años de historia de las relaciones diplomáticas, afianzadas por relaciones personales, Documentos de Trabajo, UNLP, 2024, vol. 117, p. 1-18.
- "Poison in Buenos Aires", *Time Magazine*, Monday, March 20, 1944.
- VILLA, Erasto, "Carta privada del Sr. Erasto Villa", Embajada Argentina en Tokio, Archivos de la Cancillería Argentina, 10 de septiembre de 1943, pp. 2-7. Nº caja: AH/0079 (1942-1944). Serie: 44-Segunda Guerra Mundial/ S. Topográfica: C.26-A.
- WINKLER, Allan M., *The Politics of Propaganda: The Office of War Information, 1942-1945*, New Haven, CT: Yale University Press, 1978.

Axel Gasquet es Doctor en Estudios Hispánicos por la Universidad de París-Nanterre (2000). Se desempeña como Catedrático de Literatura y Civilización Hispanoamericanas en la Universidad Clermont Auvernia desde 2011. Es Investigador principal del Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités, Centre National de la Recherche Scientifique, Francia. Ha publicado numerosos volúmenes, entre ellos: *La cultura extraterritorial argentina: Alberdi, Mansilla, Hudson, Quesada, Obligado* (2025, en prensa); *Hispanoamérica, Filipinas y las culturas de Asia. Estampas de un orientalismo periférico (1875-1950)* (2023); *El llamado de Oriente. Historia cultural del orientalismo argentino (1900-1950)* (2015); *El cielo protector, la literatura de viajes* (2015); *Oriente al Sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt* (2007).



RESEÑAS

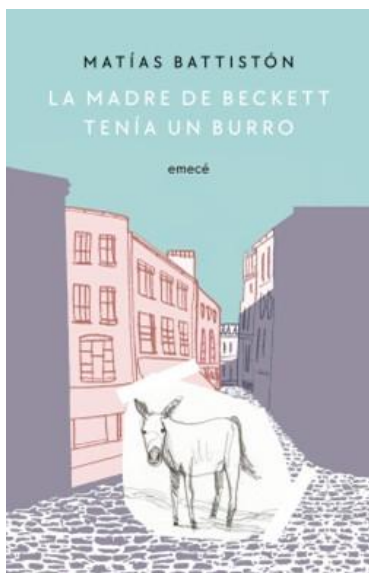
Battistón, Matías. *La madre de Beckett tenía un burro*.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Emecé: 2025, 200 pp.
ISBN 978-950-04-4425-5.



Matías Fernandez Robbio

Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET) Universidad Nacional de Cuyo
mfernandezrobbio@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8745-1944>
Argentina

Matías Gabriel Battistón es traductor público por la Universidad de Belgrano, donde se desempeña como



profesor de traducción literaria. Diversos proyectos suyos han contado con el apoyo del Trinity College Dublin en Irlanda, Übersetzerhaus Looren y la Fundación Jan Michalski en Suiza, ALCA en Francia, y el Fondo Nacional de las Artes en Argentina. Entre sus múltiples traducciones, se destaca la de la trilogía beckettiana compuesta por las obras *Molloy*,

Malone muere y *El innombrable*, publicada por Ediciones Godot entre 2016 y 2020.

Battistón cuenta que la traducción de esta trilogía fue una propuesta de la editorial, luego de que hubieran preparado otros libros juntos (Margarit, 2020, p. 67-69). A fin de reunir materiales necesarios para su trabajo, estuvo viviendo durante cuatro meses en el Trinity College de Dublín, donde no solamente pudo acceder a manuscritos físicos, sino también al Beckett Archive, que es un archivo digital de acceso restringido por suscripción¹. Su estancia en Dublín no estuvo libre de accidentes y es en el marco de ellos que se estructura su obra más reciente, que aquí reseñamos. Se trata de una obra producida con el apoyo de la beca a la creación del Fondo Nacional de las Artes y publicada en 2025 por Emecé Editores.

La obra está estructurada en tres grandes capítulos numerados sucesivamente que agrupan relatos anecdóticos y reflexiones personales sobre la labor del traductor. Cada uno de estos capítulos se abre con un relato personal del autor. Los dos primeros lo encuentran en Dublín, mientras que para el tercero ya está de vuelta en Buenos Aires. Luego de los párrafos introductorios al comienzo de cada capítulo, los relatos y reflexiones son anteceditos por un subtítulo breve. En ocasiones, un mismo tema es continuado en secciones sucesivas, como sucede con “Problema” (p. 79), que formula en términos teóricos la cuestión que subyace a las reflexiones bajo el subtítulo “Cuestión de identidades” (p. 78-79). También hay secciones que retoman pasajes anteriores. A modo de ejemplo, “Tulipanes” (p. 33) retoma la historia de Kish, el burro de la madre de Beckett, que había sido nombrado al comienzo del primer capítulo (p. 10).

1 Centre for Manuscript Genetics (2025). *Samuel Beckett Digital Manuscript Project*. University of Antwerp. <https://www.beckettarchive.org/>

El dato de este burro, con el que se abre el libro, podría parecer tan secundario que ni siquiera merecería ser nombrado en una obra académica. El propio Battistón así lo concibe: «Y una vez que encuentro una cosa por el estilo, vuelve la pregunta: ¿qué hago con *esto*? ¿Lo convierto en una nota al pie? ¿Lo menciono en un prólogo, en un epílogo?» (p. 10). La solución de Battistón fue contundente: convirtió este dato en el título de su obra.

Más allá del tono jocoso de este título y de los numerosos relatos que Battistón recopila, se destaca la profundidad de sus reflexiones teóricas acerca de las implicancias que ciertos hechos aparentemente anecdóticos comportan para el trabajo de editores y traductores. Por ejemplo, es sabido que Beckett compuso las obras de su trilogía en francés y que las autotradujo al inglés. En su libro, el autor comparte sus reflexiones acerca del problema que esta situación plantea:

Ahora, si nos toca traducir a nosotros un libro de Beckett, al castellano, por ejemplo, ¿qué hacemos? ¿Cómo traducir a un tercer idioma un libro con dos versiones distintas en dos idiomas distintos? ¿Cómo elegir, por así decirlo, entre dos originales? ¿Habría que traducir la primera versión que escribió? Después de todo, es la primera. ¿O la última? Después de todo, es la última. ¿O se podrían mezclar las dos? ¿Cómo? ¿Elijiendo, cada vez que se bifurcan los textos, siempre la versión más corta, porque es más beckettiano omitir y silenciar? ¿O siempre la versión más larga, ya que por definición siempre será más beckettiano que haya más Beckett? ¿O simplemente eligiendo la versión que se adapte más fácilmente al idioma del traductor, o a sus gustos, o a sus facilidades? ¿O tirando una moneda? (pp. 24-25)

Un poco más adelante, Battistón nos cuenta que va haciendo dos traducciones de cada novela, una de cada idioma (p. 25). Sin embargo, sabemos que solo se publicó la traducción al castellano de los originales en francés, porque el contrato fue

firmado para la versión de Éditions de Minuit (Margarit 2020, p. 68). En ese sentido, la obra de Battistón nos permite ingresar a la cocina de la escritura y acompañar el proceso de traducción, siguiendo de cerca los problemas enfrentados por el traductor y las decisiones que toma en cada caso. Del mismo modo, tanto estas reflexiones como los datos anecdóticos entran en diálogo con las versiones al castellano de las obras que componen la trilogía y ofrecen una experiencia ampliada de su lectura más allá de sí mismas.

El problema de la traducción de obras con dos originales multilingües se retoma en el capítulo siguiente. Bajo el subtítulo “Problema”, Battistón formula la siguiente pregunta: «¿Es lo mismo identificarse con el Beckett que escribe sus obras que con el Beckett que las *traduce*?» (p. 79). Este interrogante sintetiza un problema planteado en la sección anterior, “Cuestión de identidades” (p. 78-79), donde Battistón se refiere al lugar común de que el lector debe buscar identificarse con el autor de la obra y plantea la posibilidad de que esta identificación deba más bien o al menos pueda darse con el traductor. Esto último da como resultado el problema de la identificación en los casos de autotraducción al que Battistón se refiere.

Si bien la mayoría de los relatos gira en torno de Beckett, su obra y sus traductores, también se intercalan anécdotas referidas a otros autores, como Vladimir Nabokov, a quien Battistón se refiere en un excursus bastante más extenso que las demás secciones y que le permite luego referirse en reiteradas ocasiones a la figura enigmática de Gilles Chahine, contratado para la traducción de *Ada*. Del mismo modo, se refiere también a otros traductores de Beckett, como Paulo Leminski, célebre poeta y traductor brasileño, quien tradujo sus obras al portugués, o Roberto Bixio, quien tradujo *Molloy* para su publicación por la editorial Sur, entre muchos otros.

Más allá de las anécdotas y reflexiones, Battistón también se permite innovar en términos teóricos. A modo de ejemplo, propone hablar de una “hamartología” en la historia de la traducción para referirse a los errores cometidos por los traductores. Toma este término de la palabra griega “ἁμαρτία”, que en griego antiguo significaba “error” y luego fue recubierta con el sentido de “pecado” en el griego bíblico. Para Battistón, hay decisiones aparentemente acertadas que resultan en errores de traducción, así como hay errores de traducción que dan en el clavo mucho más que la traducción esperada. Por ejemplo: «Las manzanas de *Malone muere* se vuelven papas en la traducción de José Bianco. En eso, su versión es más irlandesa que el original» (p. 63). El supuesto error de José Bianco podría haberse originado por la cercanía léxica entre “pomme” y “pomme de terre” en francés, respectivamente “manzana” y “papa”, aunque este ejemplo muestra cómo un error aparente resulta en ocasiones más correcto que un acierto real.

Encontramos una única deficiencia en esta obra, por lo demás brillante. Si bien está planteada como una obra más bien de divulgación, no se puede negar el trabajo erudito que se esconde detrás de ella. Gran parte de las anécdotas que Battistón recopila están acompañadas por citas directas o indirectas de las que lamentablemente no se incluyen referencias ni tampoco se detalla una bibliografía al final del libro. Esto dificulta el rastreo de la gran diversidad de originales, traducciones, epistolarios, entre otras obras, a los que el autor se refiere.

La lectura de esta obra resulta no solamente placentera, sino muy estimulante por las preguntas que plantea, en las que el lector puede ejercitar su juicio crítico. Battistón no cierra los debates que propone, sino que ofrece una mirada de la traducción entendida como una labor artesanal en la que en cada decisión se ponen en juego los conocimientos, la

experiencia y la creatividad del traductor, cuyos aciertos valen tanto como sus errores.

Referencias bibliográficas

Margarit, Lucas (2020). Un enorme ejercicio de estilo: Matías Battistón y su traducción de la trilogía beckettiana. *Beckettiana* 17, 67-69.
<https://doi.org/10.34096/beckettiana.n17.9128>

Matías Fernández Robbio es Profesor de Grado Universitario en Filosofía (UNCUYO), Máster Universitario en el Mundo Clásico y su proyección en la Cultura Occidental con especialidad en recepción literaria (UNED) y Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Continuó su formación postdoctoral graduándose del Programa Multidisciplinario de Formación Continua para Doctores en Ciencias Sociales, Humanidades y Artes (UNC). Actualmente se desempeña como becario postdoctoral de CONICET con lugar de trabajo en el Centro de Literatura Comparada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCUYO, bajo la dirección del Dr. Tomás Fernández (CONICET-UBA) y de la Dra. Lila Bujaldón de Esteves (CONICET-UNCUYO).



IN MEMORIAM

HOMENAJE A EMILIA DE ZULETA ¹

Gladys Granata de Egües

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

gladysgranata@gmail.com



<https://orcid.org/0009-0008-9772-0173>

¹ Este texto fue leído el 9 de setiembre de 2025 durante el Homenaje que se hiciera a Emilia de Zuleta en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, con motivo de su centenario. Emilia de Zuleta nació el 24 de junio de 1925 y falleció el 27 de setiembre de 2025.



El Homenaje a Emilia de Zuleta es un justo reconocimiento a una persona y a una trayectoria que marcó los destinos de los estudios hispanistas en la Argentina. Desde Mendoza, su querida y siempre añorada Mendoza, abrió y transitó un camino de excelencia que compartimos sus alumnos y discípulos por más de cuatro décadas.

Por su solvencia académica y sus extraordinarias dotes para la docencia y la investigación, fue y es reconocida en el ámbito nacional e internacional. Su herencia, además del recuerdo que atesoramos quienes tuvimos el privilegio de trabajar a su lado, son sus innumerables artículos y sus libros que siguen siendo una bibliografía inexcusable para cualquier estudioso de las letras españolas o del exilio peninsular en la Argentina, por nombrar algunos de los innumerables temas que abordó en sus estudios.

En unas pocas palabras trazaré la semblanza personal y académica de una mujer que es un verdadero ejemplo de honestidad intelectual y de magisterio, como hemos atestiguado y atestiguan las personas que hemos tenido el honor de conocerla.

No es la primera vez que se le rinde un Homenaje a Emilia y esto se debe a su importante proyección como estudiosa, investigadora, hispanista y docente y a la vigencia de sus artículos y libros. En el año 2004, los integrantes del Grupo de Estudio sobre la Crítica Literaria (GEC) que ella fundara en 1987,

en la Universidad Nacional de Cuyo, le dedicó el número 14-15 de su *Boletín* en el que colaboraron prestigiosos investigadores del país y del extranjero dando el presente a un reconocimiento al medio siglo ininterrumpido de trabajo y de puesta en acto de una inquebrantable vocación que, como dijo en el “Discurso de incorporación a la Academia Argentina de Letras”, en 1981, se fundaba en su pasión por los libros y la lectura:

Todo lo que hago, lo hago por gusto. Mi punto de partida ha sido el de una lectora fervorosa que ha ido penetrando con menos ciencia que amor, en el campo de lo que prefiero llamar no investigación sino lectura crítica. (Zuleta, 1981, p. 1)

Estaba convencida, también, de que “la experiencia literaria abre una vía de penetración en el mundo de los hombres, de la naturaleza y de la historia”.

En ese número Homenaje escribieron –además de sus discípulos– insignes hispanistas, entre ellos Tomás Albaladejo, Anna Caballé, Melchora Romanos, Elsa Dehennin, Gloria Chicote, Blas Matamoro, Darío Villanueva y Alonso Zamora, quien abre el volumen con una carta encabezada por un afectuoso “Mi querida y admirada Emilia de Zuleta”; continúa “¡Nada más natural que este homenaje!” (2004, p. 15) y concluye:

Desde mi rincón, me siento rejuvenecer al proclamar que usted ha sido una ejemplar maestra, siempre generosa y siempre abierta a los discípulos, y una de las escasas personas que han entendido mis cuentecillos. Para decirle adiós y rogarle transmita mi afecto a su gente, añado hoy que me gustaría volver a juntarnos en aquel Mesón de Sixto en la calle Cervantes y charlar, y zarandear ausencias y memorias, y, al acabar, usted y su marido me acompañarán despacito, hasta la puerta de la Academia. (2004, p. 17)

En el año 2000, el diario *Uno* de Mendoza, le dedicó su suplemento literario “El Altillo” con el título “Emilia de Zuleta. La literatura como pasión pura”. Son ocho páginas que contienen diversos testimonios –de Andrés Amorós, Alicia Jurado, María Ester de Miguel, discípulos, etc.–, un largo e interesantísimo artículo de Emilia, “La lectura: un poder feroz”, en el que se refiere a la labor, responsabilidad y ética del crítico literario, y un puñado de poemas que develan otra faceta de su espíritu, bastante oculta para la mayoría de las personas que la frecuentaban. Leemos “Tiempo de magnolia”:

Bajo la cúpula azul del mediodía
 en torno de la mesa, puja cordial
 de las palabras, vana jugaría
 del hombre contra el tiempo, ese cristal

o espejo traicionero, y la agonía
 del recuerdo. París, Madrid central
 enlace de nombres. Sabiduría
 fugaz, y el miedo de saberse mortal.

En el jardín, entretanto silenciosa,
 rige otra ley que impone su victoria
 según la antigua norma de la rosa:

muere el aroma, nace la magnolia.
 Mortalidad y vida en la azarosa
 sucesión, ya no es muerte sino gloria (Zuleta, 2003, p. 3)

Reminiscencias guillenianas para un soneto de ajustada factura con temas que entretejen lo universal, como la vida y la muerte, con la cotidianidad de una charla de sobremesa que deja volar la imaginación hacia otros espacios, mientras la naturaleza obediente sigue sus reglas.

También el “Suplemento” recoge un fragmento del discurso que pronunció cuando fue declarada Ciudadana Ilustre de la Ciudad de Mendoza, el 18 de octubre de 1989. Citamos un

fragmento revelador que conjuga lo testimonial autobiográfico con lo poético y, nuevamente, desnuda otra rica faceta de su personalidad:

Heredé de mis padres la nostalgia de Galicia, de sus casonas de piedra, de sus verdes tiernos e intensos, de su luz tamizada, de su *orballo*, esa lluvia menuda que no alcanza a ser lluvia, esa niebla baja que difumina los contornos del campo y atenúa los sonidos de la ciudad. Son cosas que vienen con la sangre y acoge el corazón inevitablemente si uno es fiel a sus raíces, si no reniega de sus orígenes. De allí me viene mi sentido de lo mágico que contrapesa mi sólido realismo y el hábito de soñar despierta. Pero también heredé Mendoza de mi padre, que se enamoró de esta tierra tan diferente a la suya y quiso ser campesino aquí, jugándose en “la voltaria rueda del año, como dice Machado, el fruto de muchos trabajos anteriores. De él heredé Mendoza, el deslumbramiento de su sol y de su cielo impecablemente azul y, sobre todo mi amor a Mendoza. (Zuleta, 2000, p. 2)

Vida y literatura son dos palabras indisolublemente unidas en la vida de nuestra maestra. Egresó de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo, en 1948 y desde entonces se dedicó a la enseñanza, primero en nivel secundario y luego universitaria de grado y posgrado. En esos ámbitos desplegó su inquebrantable vocación docente, su preocupación por la enseñanza -que la llevó a escribir numerosos artículos sobre la educación humanística- y sus aptitudes como investigadora que plasmó en los libros que escribió a lo largo de su vida.

Su preocupación por el lugar de la literatura en la formación de los estudiantes estaba en la base de todas sus reflexiones, aun cuando se enfocaba en la historia o la crítica literarias. En 1995, en un artículo publicado en el diario *Los Andes* de Mendoza, refiriéndose a la enseñanza de la literatura en la universidad -tema hoy de indudable vigencia- afirmaba:

El perfeccionamiento efectivo de la enseñanza universitaria nunca ha sido el resultado de la reforma de las estructuras, los planes, los currículos o los métodos, sino del mejoramiento de quienes enseñan y aprenden y pueden, por tanto, producir la transformación. En el caso de la enseñanza de la literatura, el protagonismo de estos cambios está, sin duda, reservado al lector-profesor, estudiante, graduado en letras apasionado por la lectura que seleccione, y valore las obras, las sitúe en su contexto y establezca conexiones con otros campos del conocimiento. Todo esto, sucede a partir de la lectura apasionada e incesante". (Zuleta, 1995, p. 2)

Ese mismo año, en la revista *Fundación* enumeraba y analizaba con aguda visión las causas de la crisis de las Humanidades, los diversos factores que inciden en la desvalorización social de la educación en general y de la enseñanza de la literatura, en particular. cuando, paradójicamente, más se publica; la falta de pasión docente, porque muchos de los profesores que imparten la enseñanza de la literatura no creen en ella; el reinado de la teoría y de la crítica que olvidó su objeto y se enredó en estériles metalenguajes y métodos que solamente se explican a sí mismos, sin aportar herramientas para la mejor comprensión del texto; las reformas educativas apresuradas que olvidan el sujeto y objeto de la enseñanza. La propuesta de Zuleta, frente a este panorama desolador es pensar, como ella dice, "pensar y repensar, serenamente y con tiempo", y concluye: "solo a partir de nuestra fe en el valor de la literatura, en su riqueza y complejidad, lograremos el desarrollo de la lectura literaria" (Zuleta, 1995, p. 48-55).

Volviendo a su trayectoria, y sin pretensiones de hacer una lectura de su curriculum vitae, agrego que en 1956 dictó su primera conferencia en el Instituto de Cultura Hispánica sobre "El ensayo en la Argentina". Ese mismo año entró a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo como profesora de "Literatura española contemporánea". Sus 36

años de labor docente frente a alumnos, en la cátedra, en los Seminarios de Licenciatura, en los cursos de Posgrado y de Doctorado y, a partir de 1992, su función de maestra de maestros como Profesora Emérita han dejado una profunda huella de seriedad y rigor académico y han definido, en el espíritu de los que nos consideramos sus discípulos, rectas líneas de conducta que trascienden lo meramente profesional. Esta dilatada labor docente se combina con la tarea de gestión que en varias oportunidades ejerciera al frente de la sección Literatura Española del Instituto de Literaturas Modernas, de la Unidad Pedagógica de Metodología y Teoría Literaria y como directora de Instituto de Literaturas Modernas, todos cargos ejercidos en el ámbito de la universidad mendocina.

Su espíritu inquieto y visionario la llevó a conformar y a dirigir, en el año 1986, la Asociación Argentina de Hispanistas, junto a grandes estudiosos de la cultura y literatura española. Hoy la Asociación tiene más de 400 socios y sus congresos, que se realizan cada tres años, convocan a cientos de investigadores de nuestro país y del extranjero.

En 1987 decidió formar en la Facultad de Filosofía y Letras el Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria (GEC) y para ello convocó a un grupo de profesores y estudiosos de estos temas para que divulgaran, a través de cursos y conferencias la teoría y la crítica literarias. Esta “ocurrencia” tenía una larga historia, pues Emilia de Zuleta, desde el año 1962 dictaba ininterrumpidamente sus cursos anuales sobre estas disciplinas, llenando un hueco, en ese entonces, en la formación de los egresados de la Facultad. Hoy el GEC, con sus casi 40 años de historia publica todos los años su *Boletín*, organiza y auspicia cursos y conferencias, tiene su propia colección de libros –*Los libros del GEC* y reúne a los jóvenes y no tan jóvenes investigadores en un Ateneo mensual de actualización bibliográfica. Dedico unas palabras al GEC porque fue el iniciador de los estudios interdisciplinarios en nuestra

Universidad. Su comisión fundadora estaba integrada por profesores de Letras, Historia, Idiomas, Música y Arquitectura. La idea era estudiar y asediar la creación literaria desde diversas disciplinas y ampliar los horizontes epistemológicos de todos aquellos que con entusiasmo acudíamos cada martes a las reuniones convocadas en la oficina 319 que muchas veces nos quedaba chica para la interesante convocatoria. En esta sintonía y adelantándose en más de un lustro a los estudios sobre las mujeres, el GEC organizó un Seminario sobre “Mujer Historia y Cultura” que culminó en un exitoso Simposio que contó con la presencia de prestigiosas figuras como María Sáenz Quesada, Lucía Gálvez, Graciela Fernández Meijide, Dora de Marínis, Adriana Bórmida y la lista sigue. Durante tres días hablaron y discurrieron sobre el papel de las mujeres en los diversos ámbitos culturales. El resultado de estos abordajes novedosos en su momento, se publicaron el volumen *Mujer, Historia y Cultura*, de 1996.

Si bien la universidad ha sido su lugar de estudio y transferencia, Emilia de Zuleta ha realizado muchos viajes académicos a varios países de América y Europa, donde ha dictado numerosos cursos y conferencias. España ha sido el destino dilecto y sus maravillosas bibliotecas, museos y universidades le han proporcionado el riquísimo material que, después, ha volcado en sus libros.

Hay que destacar sus más de cien conferencias pronunciadas en el país y el extranjero sobre la literatura española y sus autores preferidos: Federico García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Benito Pérez Galdós, Benjamín Jarnés, Rosalía de Castro, Álvaro Cunqueiro, Guillermo de Torre, Carmen Martín Gaité y tantísimos más; la crítica literaria, sus métodos y problemas, área en la que fue una verdadera pionera de sus estudios en la universidad argentina y que difundió a través de los más de veinte cursos de posgrado que tituló “Problemática de la crítica literaria” y

que dictara desde fines de los años sesenta. En esa fragua nos formamos quienes después ella convocó para formar el GEC, que sigue con sus actividades y la edición anual del *Boletín*. La Literatura Comparada, a la que llamaba el “Rolls Royce de la crítica literaria”, fue uno de los caminos críticos que transitó en numerosos estudios sobre escritores españoles y su relación con América y sobre todo la Argentina. Cito como ejemplo “Intelectuales españoles en Argentina”, “Unamuno desde América”, “Lecturas españolas en la prensa argentina” y la lista continúa con más de una treintena de artículos dedicados a este tema. Sin duda, ligadas con la Literatura Comparada son de enorme importancia sus investigaciones y publicaciones sobre el exilio español de 1936, ámbito en el que fue una verdadera precursora, porque con un grupo de destacados discípulos inició en la Argentina el estudio de las interrelaciones entre España y nuestro país. En el capítulo introductorio de *Relaciones literarias entre España y la Argentina*, escribe:

Partimos de la idea de que todo estudio de interrelaciones resulta siempre complejo y controvertido, pero actualmente puede valerse del afinamiento metodológico producido durante las últimas décadas: comparatismo, teoría de la recepción, imagología, vuelta a los textos y, por ende, un rechazo a las generalizaciones. (Zuleta, 1992, p. 9)

Un asunto convocante y un camino crítico que el tema exigía fueron los puntos de partida de un proyecto que duró muchos años y que, además de los libros, dejó, una importantísima base de datos que hoy está en la Biblioteca Nacional de Madrid.

No se puede afirmar que Emilia Zuleta se haya inclinado por uno u otro método crítico, siempre proclamaba que el texto pide su método y que ese respeto era el punto de partida de un estudio y la garantía de su éxito. Respeto por la creación literaria y libertad intelectual fueron las bases de sus prédicas y

los vectores que cruzan todas sus investigaciones. Andrés Amorós, con acertadas palabras definen esa conducta que se transformó en una verdadera escuela:

Emilia de Zuleta es una persona que estimo desde hace tiempo. Primero la conocí a través de sus libros, y la admiré. Y, luego, cuando la conocí personalmente, la admiré más. los dos hemos sido discípulos y amigos de Guillermo de Torre, quien nos mostró una particular visión de la literatura y una práctica literaria, no técnica, ni formalista, sino humanista en el sentido de una manera de pensamiento en el que confluyen el espíritu de la literatura clásica y el de la literatura española, apropiándose de lo humano en un sentido trascendente. Esta visión que compartimos con Guillermo de Torre, con Pedro Salinas y con Jorge Guillén, es la que siempre sostuvimos con Emilia, a quien respeto por demás y admiro profundamente por su labor como hispanista y por su defensa, como dicen los franceses, de las *belles lettres*. Para mí gozar de la amistad de Emilia a lo largo de todos estos años es un verdadero lujo. (2000, p. 6)

Su intensa labor de investigadora, sumada a su espíritu abierto y amable le han granjeado la amistad y el cariño de innumerables investigadores y estudiosos de todas partes del mundo que, gracias a ella, han visitado nuestras tierras para entregarnos, a través de sus clases, toda su sabiduría. Y aquí nos volvemos a detener un instante para anotar que gracias a su poder de convocatoria y al profundo respeto que inspiraba entre sus pares, nuestra casa de estudios fue visitada por los más insignes estudiosos del hispanismo y de la teoría literaria pertenecientes a prestigiosas universidades de Europa y los Estados Unidos; ya hemos dado muchos nombres –los que participaron en sus distintos homenajes y que antes estuvieron en Mendoza convocados por ella- y agregamos a Jean Bessière, Daniel-Henri Pageaux, George Hartmann, Gregorio Salvador, Walter Mignolo, Biruté Cipliauskaitė, Enrique Anderson Imbert, Antonio Gómez Moriana, y la lista es interminable. No

exageramos si decimos que casi mensualmente, el GEC organizaba algún encuentro con estas personalidades que, con conferencias, reuniones sociales y paseos, nos traían a este rincón lejano lo más relevante de todo lo que se estaba estudiando. A eso hay que añadir la donación de libros que nos hacían y que fueron conformando una biblioteca que hoy cuenta con más de 600 volúmenes sobre teoría literaria.

Trabajadora incansable, Emilia de Zuleta es autora de numerosos libros de consulta obligada. En 1962 publicó su primer volumen, *Guillermo de Torre*, al que le siguieron *Historia de la crítica española contemporánea* (Madrid, Gredos, 1966), *Cinco poetas españoles* (Madrid, Gredos, 1971), *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés* (Madrid, Gredos, 1977), *Relaciones literarias entre España y la Argentina* (Ediciones de Cultura Hispánica, 1981), *Guillermo de Torre entre España y América* (EDIUNC, 1993), *Espanoles en la Argentina. El exilio literario de 1936* (Buenos Aires, Atril, 1999) y varios volúmenes en preparación que dan testimonio de la intensa tarea de estudio, búsqueda y selección de material.

La dedicación y el amor al trabajo intelectual le han valido el reconocimiento de numerosas instituciones que la han premiado o la cuentan entre sus integrantes. La más importante es la Real Academia Española, que la nombró Miembro Correspondiente Hispanoamericana, en 1987. Pero, también, entre muchas otras, es Miembro de Honor de la Asociación Norteamericana de Profesores de Español y Portugués, Miembro de Número de la Academia Argentina de Letras, Miembro de Número de la Academia de Ciencias Sociales de Mendoza, Socia Honoraria de la Federación Argentina de Mujeres Universitarias, Presidenta Honoraria de la Asociación Argentina de Hispanistas. Largo sería enumerar los premios y distinciones a que se ha hecho acreedora; sirvan como ejemplo, el Lazo de Dama de la Orden Isabel la Católica, el Premio Nieto López de la Real Academia Española, la Cruz de

Oficial de la Orden de Isabel la Católica, El Premio Cultura Hispánica, la distinción Ciudadana Ilustre de la Ciudad de Mendoza, el Premio San Martín.

Muchos son los datos de su trayectoria que no menciono, pero no quiero terminar este Homenaje sin referirme —más allá de los títulos y el papel impreso— a su calidad humana, su apertura y su coraje intelectual, su generosa disposición a la charla, la consulta y los préstamos de libros de su completa y sistematizada biblioteca. Su casa estaba siempre abierta para la conversación amable, la reunión cálida con ella y con su esposo Enrique, un verdadero compañero de viaje, con quien compartía su pasión por la lectura y por el conocimiento. Como dice Mariana Genoud, en el testimonio publicado en el *Diario Uno* en el año 2000:

Emilia de Zuleta nos mostró con su amor a la lectura, con su talento y su disciplina de trabajo, cómo debía ser un intelectual entregado a su vocación. Pero también amplió nuestros horizontes en otra dirección menos académica en la que el espíritu se enriquecía en el ámbito cálido de la amistad. En su antigua casa de la calle Rufino Ortega, acogedora, tapizada de libros, organizaba inolvidables reuniones en las que entre mendocinos y visitantes extranjeros, se analizaba la realidad nacional y se comentaban las novedades literarias en un clima distendido y cordial. Entre animadas discusiones, empanadas y su famosa cazuela, la noche podía rematar con un duelo entre dos eximios bailarines de tango, Enrique Zuleta y Dardo Pérez Guilhou. Recuerdo especialmente la noche en que estuvo Ricardo Gullón y los debates sobre el Modernismo invadieron la sala hasta la madrugada.

Han quedado muchas cosas por decir, muchos datos por consignar, porque, repito, la vida de nuestra querida Emilia estuvo vinculada siempre con la literatura, y sus protagonistas: escritores, críticos, estudiosos, investigadores, profesores, alumnos. Lo que les he acercado es solamente una sumaria e

imperfecta síntesis de su trayectoria, inspirada en el profundo afecto y respeto que siento por ella.

Para terminar, quiero decir que haber sido, ser un discípulo de Emilia de Zuleta, o trabajar con ella, han significado, además de un riquísimo aprendizaje intelectual, una enriquecedora experiencia de vida. Ojalá seamos dignos de ese legado y hayamos sabido transmitirlo a las generaciones que pasaron y pasan por nuestras aulas.

Referencias bibliográficas

- Amorós, Andrés. La práctica literaria humanista. *El Altillio* Suplemento literario del diario *Uno*. Mendoza, domingo 17 de diciembre de 2000, p. 6.
- Zamora Vicente, Alonso. Carta a Emilia de Zuleta. *Boletín GEC, Homenaje a Emilia de Zuleta*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, 2004, nº14-15, p. 15-17.
- Zuleta, Emilia de. Lectura y creación literaria. *Los Andes*. Mendoza, domingo 20 de setiembre de 1981, 2ª sección, p.1.
- Zuleta, Emilia de. Poemas inéditos. *El Altillio* Suplemento literario del diario *Uno*. Mendoza, domingo 17 de diciembre de 2000, p. 3.
- Zuleta, Emilia de. La crítica debe ayudar a leer mejor. Fragmento del discurso pronunciado cuando fue declarada Ciudadana Ilustre de la Ciudad de Mendoza, el 18 de octubre de 1989. *El Altillio* Suplemento literario del diario *Uno*. Mendoza, domingo 17 de diciembre de 2000, p.2.
- Zuleta, Emilia de (ccord.) *Relaciones literarias entre España y la Argentina*. Buenos Aires, Esigraf, 1992
- Zuleta, Emilia de. Desde Ricardo Rojas hasta nuestros días. La enseñanza de la literatura argentina en la Universidad. *Los Andes*, Mendoza, domingo 30 de abril de 1995, 5ª sección, p. 2..
- Zuleta, Emilia de. Diagnóstico de una crisis. *Fundación*, Buenos Aires, Año 3, nº 4, marzo 1995, pp. 48-55.

Gladys Granata de Egües es Doctora en Letras y Profesora Consulta de la Universidad Nacional de Cuyo desde 2018. Hasta diciembre de 2017 fue Profesora Titular Ordinaria de Literatura Española III (Moderna y Contemporánea). Fue fundadora del Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria (GEC) y Profesora Titular durante varios años del Seminario de Introducción a la Investigación sobre “Teorías de la Autobiografía” y “Literatura y mujeres de la Guerra Civil española”, entre otros temas. Ha dirigido proyectos de Investigación subsidiados por la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la UNCuyo sobre “Literatura, Memoria y Representación” y sobre “Literatura y Transdiscursividad I y II”. Ha dirigido tesis de licenciatura y trabajos de investigación de becarios. Ha publicado volúmenes colectivos sobre ficción, representación, memoria y transdiscursividad y numerosos artículos sobre literatura hispánica contemporánea.