



51-1

Boletín de Literatura Comparada

E-ISSN 2683-8397
Número 51, vol. 1 (2026)
Mendoza, Argentina

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



Boletín de Literatura Comparada

***Número 51, vol. 1
enero – junio 2026***

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Centro de Literatura Comparada
Mendoza, Argentina
CC BY-NC-SA 4.0

Datos de Revista - Journal's Information
BOLETÍN DE LITERATURA COMPARADA | Vol 51 (1) | 2026
ISSN 0325-3775, e-ISSN 2683-8397



CONTACTO Y ENVÍOS

Dirección postal: Centro Universitario, Ciudad de Mendoza. Provincia de Mendoza, Argentina. CP. M5502JMA
E-mail revista: blc@ffyl.uncu.edu.ar | Centro de Literatura Comparada: centrolitcomp@gmail.com
Web FFYL: <https://ffyl.uncuyo.edu.ar/> | Web UNCUYO: <http://ffyl.uncu.edu.ar>
<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletinliteratura/about/submissions>



LICENCIA DE USO

© De los textos: los autores
© De la edición: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Literatura Comparada
La licencia permite a los usuarios redistribuir, remezclar, adaptar y crear obras derivadas del material en cualquier medio o formato, únicamente con fines no comerciales, siempre que se atribuya la autoría al creador. Si remezcla, adapta o crea obras derivadas del material, deberá licenciar el material modificado bajo la misma licencia o una compatible. No cobra cargos por procesamiento (NO-APC)

DIRECTRICES PARA ENVÍOS

EVALUACIÓN POR PARES

CÓDIGO DE ÉTICA

POLÍTICA DE USO DE IA

PRESERVACIÓN DIGITAL

ACCESO ABIERTO



SOPORTE EDITORIAL

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)

Secretaría 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 Puceiro 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:

Camila Britos Polastri (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:

Camila Britos Polastri, (Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y letras, Área de Revistas Científicas y Académicas, Argentina)

Índice

EDITORIAL

Lila Bujaldón de Esteves 8

ARTÍCULOS 10

Emilia de Zuleta, historiadora de las relaciones entre España e Hispanoamérica | *Emilia De Zuleta, Historian of Relations between Spain and Hispanic America*

Daniel-Henri Pageaux 11

Habitar entre lenguas: escritura, traducción y autotraducción. El caso de Eduardo Berti | *Inhabiting Languages: Writing, Translation, and Self-Translation. The Case of Eduardo Berti*

Lía Mallol 35

La representación de la frontera del campo de concentración en los testimonios de Primo Levi y Mario Villani | *The Representation of the Concentration Camp Boundary in the Testimonies of Primo Levi and Mario Villani*

Mariano Carreras 52

El personaje judío en el sainete criollo: representaciones, figuras y estereotipos en obras teatrales estrenadas entre 1919 y 1923 | *The Jewish Character in the Sainete Criollo: Representations, Figures and Stereotypes in Theatrical Works Staged Between 1919 And 1923*

Paula Ansaldo 69

El teatro de Vargas Llosa en Buenos Aires: el estreno mundial de *La señorita de Tacna* | *Vargas Llosa's Theater in Buenos Aires: The World Premiere of La Señorita De Tacna*

Jorge Dubatti..... 94

RESEÑAS.....	104
--------------	-----

El Jaber, Loreley. *Motines y traición en el Río de la Plata. Un ensayo sobre la voz de la plebe*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Tinta Limón Ediciones, 2025. 256 pp. ISBN: 978-6316507-31-0

María Belén Landini.....	105
---------------------------------	------------

De Cabo, Mariana. *Del otro lado del charco. Baudelaire, Mansilla y la celebridad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2025. 208 pp. ISBN 978-950-44-0122-3

Annick Louis	109
---------------------------	------------



EDITORIAL

Al iniciar con este número 51 de la revista los “nuevos cincuenta años” que distintos colegas auguraron para el *Boletín de Literatura Comparada*, vuelve a reafirmarse en el contenido que ofrecemos la fidelidad a la mirada crítica comparatista que motivara su aparición en aquellos años fundacionales para difundirla y afianzarla en nuestras latitudes.

El artículo de Daniel-Henri Pageaux que abre este número establece una continuidad con el anterior (50.2) en la medida que se dedica a Emilia de Zuleta, a quien recordamos en la revista al cumplir ella sus prodigiosos 100 años de vida. En este nuevo homenaje, titulado “Emilia de Zuleta, historiadora de las relaciones entre España e Hispanoamérica”, el comparatista francés aborda la centralidad que en la trayectoria de la carrera hispanística de la académica alcanzó el tema de los diferentes actores y épocas de habla hispana que configuran un pasado relacional entre ambos márgenes del Atlántico, con especial relevancia para la Argentina y su acogida del exilio republicano. Las minuciosas consideraciones de Pageaux sobre la obra crítica de Emilia de Zuleta contribuyen a la vez a historizar un hispanismo que incluye a los países americanos de habla hispana, así como a delinear una historiografía literaria que hace suyos al unísono los problemas críticos planteados desde ambas orillas del océano. A su vez, los recuerdos personales incorporados en el artículo, especialmente los referidos a la primera estadía académica de 1983 de Pageaux en Mendoza, enriquecen la memoria de los inicios comparatistas de la Facultad de Filosofía y Letras de nuestra universidad.

Como lugar de destino hospitalario o puerto de partida hostil, la Argentina es pivote múltiple e insoslayable en las restantes contribuciones que conforman este número: exilio, migración, traducción y autotraducción, imagología, catástrofes históricas y recepción son los abordajes críticos que la Literatura Comparada les proporciona para ensayar una comprensión más profunda, amplia y bilateral de los temas elegidos.

El caso del escritor argentino Eduardo Berti, mudado a territorio cultural francés, quien no solo alterna entre sus propias obras castellano y otras veces francés, sino que también vivencia el ejercicio de autotraducirse como técnica de creación literaria, es abordado por Lía Mallol a través de preguntas reveladoras al autor.

Otra forma de migración, no ya individual, la de los aluvionales inmigrantes finiseculares hacia la Argentina hospitalaria, tuvo su reflejo en el teatro a través de géneros populares, como el sainete criollo. En el artículo “El personaje judío en el sainete criollo: representaciones, figuras y estereotipos en obras teatrales estrenadas entre 1919 y 1923”, Paula Ansaldo analiza, con un marco temporal preciso, el tratamiento diferenciado en estas piezas del personaje judío estereotipado y lo explica a través del fuerte mandato gubernativo de asimilación previsto para la segunda generación de ese grupo de inmigrantes, representado en escena a través del casamiento entre un/una local y el/la descendiente de una familia judía.

Bajo el paraguas comparatista del capítulo de las catástrofes históricas, textos testimoniales canónicos sobre el campo de concentración del genocidio nazi, como los de Primo Levi, son referentes literarios para nuevas escrituras o exámenes críticos de variados textos. Es el caso del artículo de Mariano Carrera “La representación de la frontera del campo de concentración en la literatura testimonial” que, desde la Argentina, pone en relación los modos de representación y los sentidos que cobran

el concepto de frontera del campo de concentración en *Si esto es un hombre*, de Primo Levi y en Mario Villani, quien junto a Fernando Reati escribió *Desaparecido. Memorias de un Cautiverio* (2011), un texto testimonial del cautiverio sufrido en cinco centros clandestinos de detención por este sobreviviente durante la última dictadura militar argentina (1976-1983).

Ya con el marco de la recepción, Jorge Dubatti apela también al contexto cultural y político de los últimos momentos de la misma dictadura militar para enmarcar, situar y valorar el estreno mundial de una obra dramática de Vargas Llosa, *La señorita de Tacna*, en Buenos Aires.

Los libros comentados en las reseñas también ponen en contacto ambos lados del Atlántico, uno en el siglo XIX a través de los autores Charles Baudelaire y Lucio V. Mansilla; el otro en la época colonial. La función de la fotografía en la construcción de la celebridad literaria y la interpelación a lo judicial en la formación de la historia, de las historias, amplían los caminos metodológicos recorridos en este nuevo número de la revista.

Destacamos una vez más las labores de corrección del equipo editorial del *Boletín de Literatura Comparada* que esta vez ha estado integrado por Mariela Calderón, Gonzalo Córdoba y Matías Fernández Robbio, así como el apoyo recibido del Área de Revistas Científicas y Académicas (ARCA) de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo, responsable de la digitalización en la plataforma digital Open Journal System (OJS) con el enlace <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/>.



Lila Bujaldón de Esteves

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Mendoza, mayo de 2026

lilabujaldon@gmail.com



ARTÍCULOS



Emilia de Zuleta, historiadora de las relaciones entre España e Hispanoamérica

Emilia De Zuleta, Historian of Relations between Spain and Hispanic America



Daniel-Henri Pageaux

Sorbonne Nouvelle/Paris III,

Francia.

daniel-henri.pageaux@orange.fr

Resumen

El artículo constituye un homenaje intelectual a Emilia de Zuleta, quien realizó un gran aporte al estudio de las relaciones culturales y literarias entre España e Hispanoamérica. A partir de un recuerdo personal de sus encuentros en Mendoza desde 1983, el autor reconstruye la trayectoria crítica de la académica y destaca la coherencia de una obra dedicada a pensar los vínculos entre ambas orillas del Atlántico. Se comentan especialmente libros como *Historia de la crítica española contemporánea* y *Relaciones literarias entre España y la Argentina*, en los cuales Zuleta estudia figuras mediadoras como Guillermo de Torre, Enrique Díez-Canedo, Amado Alonso o Pedro Salinas, y otorga un papel central a las revistas literarias como espacios de intercambio cultural. Pageaux dialoga con algunas interpretaciones de Zuleta, especialmente sobre Guillermo de Torre y las concepciones hispanistas de la literatura hispanoamericana, señalando sus límites eurocéntricos. Finalmente, examina las investigaciones de Zuleta sobre el exilio español de 1936 en Argentina, subrayando su interés por los casos individuales y por las formas de recepción cultural. En este sentido, defiende la perspectiva comparatista amplia, capaz de articular experiencias personales y marcos teóricos generales. En el texto se combina equilibradamente el reconocimiento académico con la discusión crítica.

Palabras clave: Literatura Comparada, Emilia de Zuleta, relaciones culturales entre España y Argentina

Abstract

The article constitutes an intellectual tribute to Emilia de Zuleta, who made a major contribution to the study of cultural and literary relations between Spain and Hispanic America. Drawing on personal memories of their meetings in Mendoza since 1983, the author reconstructs the scholar's critical trajectory and highlights the coherence of a body of work devoted to examining the links between both sides of the Atlantic. Particular attention is given to books such as *Historia de la crítica española contemporánea* and *Relaciones literarias entre España y la Argentina*, in which Zuleta studies mediating figures such as Guillermo de Torre, Enrique Díez-Canedo, Amado Alonso, and Pedro Salinas, while assigning a central role to literary journals as spaces of cultural exchange. Daniel-Henri Pageaux engages with some of Zuleta's interpretations, especially regarding Guillermo de Torre and Hispanicist conceptions of Hispanic American literature, pointing out their Eurocentric limitations. Finally, he examines Zuleta's research on the Spanish exile of 1936 in Argentina, emphasizing her interest in individual cases and in forms of cultural reception. In this sense, he defends a broad comparatist perspective capable of articulating personal experiences and general theoretical frameworks. The text combines academic recognition with critical discussion in a balanced manner.

Keywords: Comparative Literature, Emilia de Zuleta, cultural Relations between Spain and Argentina



Fuente: Archivo Privado Lila Bujaldón. De izquierda a derecha: Daniel Henri-Pageaux, Emilia de Zuleta, Beatriz Piastrellini de Cuadrado, Gloria Galli de Ortega e Isolina de Varoli. Foto tomada durante el curso dictado por D-H Pageaux en 1983. Se aprecia la presencia de profesoras provenientes de diversas cátedras de Literaturas Modernas: Literatura Española, Literatura Inglesa y Norteamericana y Literatura Italiana.

Con estas páginas de homenaje a Emilia de Zuleta, vuelvo casi medio siglo atrás, hasta el año 1983, cuando vine por primera vez a Mendoza, a la Universidad de Cuyo, para impartir un seminario de literatura comparada, a raíz de una invitación del Profesor Nicolás Dornheim, director en aquel entonces del Centro de Literatura Comparada y del *Boletín de Literatura Comparada* que había emprendido ya una brillante carrera. Entre un nutrido público de estudiantes y jóvenes docentes estaba Emilia de Zuleta, atenta, tomando de vez en cuando algunos apuntes. Terminada la clase, se acercaba al estrado muy a menudo para comentar conmigo tal o cual dato, agregando, entusiasta, algunas observaciones o algunos pormenores que se me habían escapado. A veces, la charla continuaba en algún café. Tengo clara memoria de algunas cenas en *La vecchia Roma* con Enrique, su marido, decano de la

Facultad, así como de algunas tertulias con colegas, en la calle Rufino Ortega, en su casa o mejor dicho en la “capilla Emiliana”, recordando otra famosa, en México, la “capilla alfonsina”, la biblioteca de Alfonso Reyes, el perfecto erudito, escritor y poeta, que podía competir, para mí, con Guillermo de Torre, hacia el cual profesaba Emilia de Zuleta una profunda admiración.

Había terminado Doña Emilia, o estaba ultimando, su libro en torno a las relaciones literarias entre España y la Argentina. Le había llamado la atención la presentación que había hecho de la literatura comparada, en la que insistía no en la “comparación” sino en otras nociones como la relación, los contactos, el encuentro, el diálogo. Comenté la famosa cita de Guillermo de Torre en el Segundo Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada en Chapel Hill, en 1958, cuando hablara para Hispanoamérica del continente de “la porosidad intelectual” y de la literatura comparada como “diálogo de literaturas”, a lo cual me atreviera yo a añadir que prefería hablar de “diálogos de culturas” valiéndome de algunas brillantes intuiciones del novelista Alejo Carpentier.

Me ofreció más tarde, con dedicatoria entrañable, lo que considero su obra maestra, la segunda edición de su *Historia de la crítica española contemporánea* (Madrid, Gredos, 1974), en la que me di cuenta de la ingente labor de síntesis que había llevado a cabo a partir de innumerables lecturas. Voy a recordar esta obra magna como primer paso, proemio y telón de fondo a la vez, para los estudios que se multiplicaron después, porque en esta “historia” está presente buena parte de las figuras españolas que van a intervenir en estos diálogos entre la península ibérica y el subcontinente hispanoamericana, cuya epopeya –más que historia– ha retomado Emilia de Zuleta poniendo de relieve tanto las directrices como los pormenores biográficos o biobibliográficos.

A continuación, vendrá la evocación de otra suma, ya mencionada, *Relaciones literarias entre España y la Argentina* (Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1983) seguida por un conjunto de publicaciones entre 1987 y 1994, terminando con dos estudios meridianos y un homenaje a Lorca, salidos entre 1993 y 1999. Habrá adivinado ya el lector que no voy tan solo a presentar y comentar una serie de libros o artículos, sino que me propongo recorrer, con debida admiración, un fresco o un políptico realizado por Emilia de Zuleta a lo largo de medio siglo de trabajo intelectual. Por fin, después de recordadas una serie impresionante de publicaciones, me gustaría, como para prolongar las charlas a las que he aludido, terminar con unas reflexiones que me inspiran ciertas lecturas o interpretaciones elaboradas por Emilia de Zuleta.

***Historia de la crítica española contemporánea* (Madrid, Gredos, [1966] 1974, 2ª ed.)**

Consta esta “Historia” de una serie de 8 capítulos, el primero dedicado a la obra de Marcelino Menéndez Pelayo (p. 15-46), el segundo (“La crítica del realismo y del naturalismo”) menciona al novelista a Juan Valera, y llegamos con el último capítulo, el VIII (p. 399-418), a la segunda mitad del s. XX, con cinco retratos de los llamados “nuevos críticos” (Carlos Bousoño, José Luis Cano, Mariano Baquero Goyanes, José María Castellet y Juan Marichal). Nos interesa en este extenso estudio los nombres que se volcaron hacia Hispanoamérica, así como los que iremos encontrando en el subcontinente, en particular a partir de 1936, a la hora del exilio. Recordemos a los más importantes desde nuestra perspectiva: además de Menéndez Pelayo y Valera, citemos a Enrique Díez-Canedo, Andrés González Blanco (cap. IV, “La crítica literaria novecentista”, p. 152-201); Federico de Onís, Amado Alonso, los “poetas profesores” Pedro Salinas, Jorge Guillén (cap. V, “Ramón Menéndez Pidal y su escuela” p. 203-288); Benjamín Jarnés y

Guillermo de Torre (cap. VI, “Ortega y Gasset y el ensayismo crítico”, p. 290-356).

Detengámonos primero en Menéndez Pelayo y en dos estudios suyos (Zuleta, 1974, p. 42–43): 1/ el programa de 1878 presentado en las oposiciones a la Cátedra de Historia crítica de la literatura española, en el que se comprueba la presencia de América de manera muy rápida y somera, añadido yo, sobre todo si la comparamos con las repetidas menciones de la literatura portuguesa; 2/ la *Historia de la poesía hispanoamericana* que “procede” de los prólogos de una *Antología* encargada en 1892 por la Real Academia. Pero –y sigo a Doña Emilia– “se ocupa” también de Andrés Bello “con quien coincide en su vasta empresa humanística y en el intento de reencontrar las raíces tradicionales de América” (Zuleta, 1974, p. 68). Y también mantiene relaciones con otras figuras americanas, como Miguel Antonio Caro, “según ha quedado documentado en su correspondencia” así como con Juan María Gutiérrez “a pesar de su manifiesto antiespañolismo” (Zuleta, 1974, p. 69).

Recuerda Emilia de Zuleta que Juan Valera ha “explorado” la literatura americana del Sur y del Norte en sus *Cartas americanas* con noticias que tal vez puedan servir en el futuro para la historia de “las Españas” (Zuleta, 1974, p. 69). Pero hemos de considerar de mayor trascendencia el elogio de *Azul*, de Rubén Darío, “uno de los primeros vínculos decisivos entre el gran poeta americano y las letras españolas de su tiempo” (1974, p. 69). Menciona de paso para una vista cabal de las relaciones literarias finiseculares el papel desempeñado por tres críticos: Emilio Bobadilla, conocido bajo su seudónimo Fray Candil, el polemista Luis Bonfoux y José María Salaverría, colaborador del *ABC* madrileño y de *La Nación* y de *Caras y Caretas* y *Escritores representativos de América* (1917) de Andrés González-Blanco (Zuleta, 1974, p. 166–170, 182–183).

Con Enrique Díez-Canedo (1879-1944), “el americano de España”, en palabras de Alfonso Reyes, llegamos tal vez a uno

de los más importantes críticos y mediadores españoles (Zuleta, 1974, p. 170-181). Sus *Letras de América*, libro póstumo, representan una panorámica impresionante de las diferentes literaturas que integran el subcontinente (sin olvidar las lejanas Filipinas hispanoparlantes, desde Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz hasta Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Ricardo Güiraldes.¹ Ha sabido superar la diversidad para alcanzar un ideal de unidad, tema de su discurso de ingreso en la Real Academia en 1935. Precisa que desde España se distingue la variedad dentro de la unidad, mientras que en América se ha multiplicado la diversidad. No deja de subrayar Emilia de Zuleta su familiaridad con las literaturas extranjeras y su “enfoque comparatista” (Zuleta, 1974, p. 181).

Llegamos a los exponentes de la “escuela” de Menéndez Pidal: Federico de Onís (1885-1966), que permaneció cuarenta y cinco años en Puerto Rico. Muy atento a las bases populares de la literatura, publicó un estudio sobre el Martín Fierro y la poesía tradicional, pero sería injusto olvidar su recopilación *España en América* (1955) (Zuleta, 1974, p. 224-231). Otra figura señera, Amado Alonso (1896-1952), que se trasladó a Buenos Aires para hacerse cargo del Instituto de Filología de la Facultad de Filología y Letras. Entre numerosísimas contribuciones sobre poesía, mencionemos *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (1951) y *Materia y forma en poesía* (1955) (Zuleta, 1974, p. 236-247). Veremos más abajo cómo Emilia de Zuleta organizó homenajes a los “poetas profesores” Pedro Salinas y Jorge Guillén.

Terminamos con los ensayistas discípulos de Ortega y Gasset entre los que destacan Benjamín Jarnés (1888-1949) y Guillermo de Torre (1900-1971). Sobre el primero, Emilia de Zuleta ensalza “una curiosidad universal [que], además de las

¹Diez-Canedo, Enrique (1983 [1944]). *Letras de América. Estudios sobre las letras continentales*. México: Fondo de Cultura Económica. Citemos en particular los estudios consagrados a Amado Nervo, Santos Chocano, Blanco-Fombona, Juan León Mera, Tablada (y el haikai), Alfonso Reyes, Lugones, Borges...

letras, abarca la música, las artes plásticas y el cine” (Zuleta, 1974, p. 325). Poco después de la 2ª edición del libro que nos ocupa, publicará una monografía tan extensa como entusiasta de Jarnés (Zuleta, 1977). Con respecto al segundo, le ha dedicado uno de sus primeros estudios, en 1962 (Zuleta, 1962), y volverá más detenidamente sobre esta personalidad que obviamente le fascina con otro libro del que hablaremos más abajo. En su *Historia de la crítica*, dentro del análisis de una obra muy variada, nos llama la atención el apartado “España e Hispanoamérica”, relativamente breve, dos páginas escasas, en el que resalta “los primeros indicios de la preocupación americana” en artículos entregados a la *Revista de Occidente* o a *Sur* y no oculta “la famosa polémica” que desencadenó su artículo “Madrid meridiano intelectual de Hispanoamérica” que salió en 1927 en *La Gaceta literaria* (Zuleta, 1974, p. 342-344). Pero prefiere recordar los cuatro libros “más valiosos sobre tema americano”, sin entrar en detalles: *Claves de la literatura hispanoamericana*, *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana*, *Vigencia de Rubén Darío* y *Escalas en la América hispánica* sobre los que hemos de volver más abajo.

Sobre esta figura prestigiosa, pero a veces controvertida, se cierra la galería de los críticos que fueron otros tantos “hombres puentes” entre ambas orillas del Atlántico, para retomar la fórmula acuñada por Octavio Paz (1990, p.182). Pasamos más rápidamente al libro siguiente cuyo campo de investigación se identifica con una serie de diálogos hispano-argentinos.

***Relaciones literarias entre España y la Argentina (1983)*²**

Ha querido Emilia de Zuleta aportar “algo nuevo” sobre un tema que todavía, en su opinión, queda por explorar: las relaciones literarias entre España y la Argentina desde “un ángulo específico”, “una fuente de información privilegiada”, las revistas literarias. Con este tema de investigación se acerca a un campo de estudio tradicional de la literatura comparada, pero hacia el cual se han volcado recientemente los “hispanistas”.³ Se presenta pues el libro como una serie de diez encuestas a lo largo de medio siglo en torno a revistas, agrupadas en tres ciclos. El primero (1907-1926) ofrece tan solo la revista *Nosotros*; el segundo (1927-1936) presenta tres publicaciones: *Síntesis*, *Criterio* y la famosa *Sur*; el tercer y último ciclo (1936-1949) es el más fecundo con seis revistas: *Sol y luna*, *De mar a mar*, *Correo literario*, *Cabalgata*, *Los anales de Buenos Aires* y *Realidad*.

a. *Nosotros*

Encontramos firmas de célebres españoles (Unamuno con dos fragmentos de *El Cristo de Velázquez*, Ortega y Gasset y Eugenio d'Ors) y una rica participación de colaboradores españoles, entre otros, María Zambrano con un artículo sobre Descartes y Husserl; Ramiro de Maeztu; Gómez de Baquero; Juan Ramón Jiménez con una conferencia pronunciada en Puerto Rico sobre “Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea”; Enrique Diez-Canedo con “Dos poetisas del Uruguay” (Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou). Advierte Emilia de Zuleta, en conclusión, “un tono de responsabilidad y medida” (Zuleta, 1983, p. 59).

² Zuleta, Emilia (1983). *Relaciones literarias entre España y Argentina*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Ha publicado Emilia de Zuleta un artículo sobre el mismo tema: “Las interrelaciones literarias entre la Argentina y España” en el *Boletín de Literatura Comparada*, IX-X, 1984-1985, Universidad de Cuyo, p. 59-80.

³ Véase, por ejemplo, *América. Cahiers du CRICCAL*/Sorbonne, núm. 9-10, 1992 (“Le discours culturel dans les revues latino-américaines 1940-1970”).

b. *Síntesis, Criterio y Sur*

El segundo ciclo coincide con el surgimiento de la Generación del 27 en España, la cual corresponde en la Argentina con una fase de renovación y con la segunda visita de Ortega y Gasset. En *Síntesis*, destaca Guillermo de Torre con dos ensayos: “Meditación en Florencia ante los ángeles de Fra Angélico” y “Paralelo entre Picasso y Ramón” y con sus comentarios sobre “Cómo se hace una novela” de Unamuno. Por su parte, Amado Alonso ofrece reflexiones sobre “el castellano en la Argentina”. En *Criterio* encontramos varios escritos del poeta Gerardo Diego, en particular su ensayo “Actualidad poética de Fray Luis de León”, así como textos de Eugenio d’Ors, Concha Espina y Ramiro de Maeztu. En la revista *Sur*, fundada por Victoria Ocampo, destacan otra vez Guillermo de Torre y Amado Alonso, a los que hemos de agregar a Ricardo Baeza; Rafael Alberti exiliado, con poemas, fragmentos de sus memorias, *La arboleda perdida*; Rosa Chacel; Francisco Ayala; otros exiliados como José Ferrater Mora; María Zambrano con páginas sobre San Juan de la Cruz, “Europa a la luz de la guerra”; Américo Castro; Salvador de Madariaga; José Bergamín; Gregorio Marañón y por fin críticos como Alonso Zamora Vicente, Ricardo Gullón y José Luis Cano.

c. Tercer y último ciclo

El repaso de las seis revistas restantes nos hace encontrar nombres ya conocidos sobre los que no vamos a insistir, pero también una nómina de nuevas personalidades: el poeta Adriano del Valle, el poeta y ensayista José María Pemán y el psiquiatra Juan José Ibor (*Sol y Luna*). *De Mar a Mar* nos depara al lado de Guillermo de Torre y Ricardo Baeza a Arturo Serrano-Plaja con ensayos sobre Galdós, a Vicente Salas Viu y a José Otrero Espasantín con su versión personal del mito de Orfeo. En el amplio elenco de los colaboradores de *Correo literario* descubrimos a los franceses Jean Cassou y Roger Caillois. En *Cabalgata* encontramos de nuevo a Guillermo de Torre, a

Américo Castro y a Arturo Serrano-Plaja. En *Los Anales de Buenos Aires*, Guillermo de Torre revela las “primeras novelas del ‘Resistencialismo’ francés”, mientras Arturo Barea publica fragmentos de su novela *La forja de un rebelde* junto con los ecos de la visita de Juan Ramón Jiménez a Buenos Aires en agosto de 1948. Por fin, en *Realidad* cruzamos de nuevo al filósofo Juan Ferrater Mora y a Américo Castro con su ensayo sobre “la estructura del Quijote”.

No hemos mencionado a los colaboradores argentinos, pero no por eso hemos de olvidar el papel decisivo de estas revistas en el desarrollo de los contactos y los intercambios culturales. Con este trabajo, Emilia de Zuleta demuestra la importancia de la revista entre tertulia y tribuna.

Cuatro artículos y un seminario de investigación

Hemos reunido en este apartado algunos artículos que consideramos modélicos: son otras tantas lecciones para el aprendiz investigador.

- a. En primer lugar y respetando el orden cronológico hemos elegido el artículo “Unamuno desde América”⁴ que ofrece una serie de encuestas sobre la recepción crítica de Unamuno en Hispanoamérica. Distingue Emilia de Zuleta cuatro fases: una primera fase que se desarrolla mientras sigue viviendo Unamuno que admira a Sarmiento, a José Martí y al poeta José Asunción Silva. Una segunda etapa se afirma después de la muerte del escritor que coincide también con la de Valle Inclán. Con la tercera fase se inicia un proceso de mitificación mediante estudios valiosos de José Ferrater Mora (*Bosquejo de un filósofo*, Losada, 1944),

⁴Zuleta, Emilia (1987). “Unamuno desde América”. Cuadernos Hispanoamericanos, 440–441, febrero-marzo, pp. 101–117. En este artículo menciona la autora el valioso trabajo (póstumo) de Carlos M. Rama, *Historia de las relaciones culturales entre España y América latina. Siglo XIX*, México, FCE, 1982 que no había podido citar en su libro de 1983 por obvias razones de cronología.

de Segundo Serrano Poincela (*El pensamiento de Unamuno*, México, FCE, 1953) y de Guillermo de Torre (“Unamuno y Ortega”, recogido en *La aventura y el orden*, Losada, 1943). Una cuarta y última fase vuelve sobre el doble tema del existencialismo y del problema religioso con escritos oriundos del subcontinente, coincidiendo en 1961 y 1964 con el 25 aniversario de su muerte y el centenario de su nacimiento, así como la publicación de dos libros; *América y Unamuno* de Manuel García-Blanco y Julio César Chaves, *Unamuno y América*.

- b. Homenajes a dos poetas españoles: Pedro Salinas⁵ y Jorge Guillén⁶: son dos contribuciones que se inspiran en la Estética de la Recepción. Emilia de Zuleta deslinda contextos, dibuja perfiles, siluetas, retratos intelectuales y morales que protagonizaron procesos de recepción o de valoración del poeta español. Distingue, desde un punto cronológico, tres “presencias”. Empieza la revelación con un artículo de Diez-Canedo; vendrán después el periodo del exilio y el balance después de la muerte del poeta con un artículo firmado como Emilia Puceiro de Zuleta, “Pedro Salinas en su poesía y en su teatro” (*La Biblioteca*, IX, 1960). Volverá sobre la figura y la obra de Salinas en *Cinco poetas españoles* (Madrid, Gredos, 1971) con una reedición aumentada en 1981. Se vale muy atinadamente Emilia del concepto de “tema vital” acuñado por el poeta.

La intervención sobre Guillén se inspira en el método definido en el artículo precedente. Recalca Emilia la importancia de la edición de *Cántico* (Mendoza, 1946) realizada por Joaquín

⁵ Zuleta, Emilia. (1991). *Pedro Salinas: recuerdos y homenajes*. Actas del coloquio, 21-23 de marzo de 1991. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

⁶ Zuleta, Emilia. (1993). *Jorge Guillén: estudios y testimonios*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Casaldueiro. Recuerda así mismo Emilia la carta que Guillén le mandó con motivo de un estudio suyo (“*La esencial continuidad del Cántico*”, Universidad Santa Fe, 48, 1961).

- c. “*Les relations littéraires entre l’Amérique hispanique et l’Espagne*”⁷: con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América, la *Revue de Littérature Comparée* organizó un número temático en torno a Hispanoamérica y pedí a Emilia de Zuleta un artículo que después fue traducido al francés. Adoptaba Emilia la perspectiva de la larga duración grata a los historiadores, desde las postrimerías del s. XVIII hasta mediados del s. XX, insistiendo en la acción mediadora de algunos escritores con vocación “panhispanista” (Menéndez Pelayo, Alfonso Reyes, Enrique Díez-Canedo, Pedro Henríquez Ureña y Guillermo de Torres). Revisitaba la periodización que consideraba como el punto de partida insoslayable, integrando el vaivén constante entre España e Hispanoamérica y abogando por un “comparatismo todavía por hacer”.
- d. *Relaciones literarias entre España y la Argentina* (Zuleta, 1992): ha coordinado Emilia de Zuleta las ocho colaboraciones que integran este seminario (o, mejor dicho, “semillero”) que se celebró a lo largo del año 1991. Intervinieron Emilia de Zuleta (sobre Pedro Salinas “desde la Argentina”), Roberto Yahni (sobre las vanguardias), Hugo Cowes (recepción de Salinas en la Argentina), Luz Arrigoni de Allamand (Ramón Pérez de Ayala y su “autoexilio”), María Teresa Pochat y Silvana Gil (sobre Rafael Alberti y María Teresa León), Gladys Granata de Egües (sobre *La forja de un rebelde*, de Arturo Barrea), María del Carmen Porrúa (Castelao y la Argentina) y Enrique Zuleta Álvarez (en torno al ensayo

⁷ Artículo traducido del español por Claude Murcia (Professeure à l’Université Paris VII), publicado en la *Revue de Littérature Comparée* 1/1992, p. 45-60.

español en la Argentina). Son temas que mayormente remiten a temas ya explorados por Emilia de Zuleta (1993).

Dos últimos libros y un homenaje

- a. En 1993 publica Emilia de Zuleta un libro en torno a Guillermo de Torre⁸, presentado simbólicamente “entre España y América”, que también es un hondo y conmovedor homenaje al escritor y al pensador que acompaña desde más de tres decenios. En seis capítulos que son como otros tantos retratos, evoca sucesivamente una “trayectoria intelectual” (cap. I, p. 9-44), “el crítico y la función de la crítica” (cap. II, p. 46-74) con especial atención al “enfoque comparatista”; “la doctrina crítica y estética (cap. III, p. 75-99); “la literatura en el tiempo” (cap. IV, p. 101- 121); “Hacia una visión de las literaturas hispánicas” (cap. V, p. 123-162) y “Una vocación americanista” (Cap. VI, p. 163-180). El verdadero momento de síntesis hay que buscarlo en el penúltimo capítulo en el que hace un verdadero inventario de las ideas de Guillermo de Torre, empezando por un espléndido tríptico (“Españolismo, americanismo, cosmopolitismo”) y seguido por las tres fases del “redescubrimiento” de la literatura española (las vanguardias y la obra de Menéndez Pelayo, el 98 y la picaresca, el barroco y el realismo).
- b. Homenaje a Lorca: en un volumen coordinado por Gladys Granata de Egües (1999), Emilia de Zuleta presenta un doble homenaje al poeta Lorca y al editor de sus primeras “*Obras completas*”, Guillermo de Torre: seis volúmenes aparecieron en Losada en 1938 y los dos últimos, respectivamente, en 1942 y 1946.

⁸ Zuleta, Emilia. (1993). *Guillermo de Torre entre España y América*. Mendoza: EDIUNC, 212 p.

Más allá de esta iniciativa, vuelve a evocar las diferentes etapas de la vida de Guillermo dedicada a la crítica literaria.

- c. *Espanoles en la Argentina: el exilio literario de 1936* (Zuleta, 1999): este último libro está fundamentado en cuatro hipótesis de trabajo : 1/ “ profundizar en cada exilio particular *dado que* [subrayado mío] todos ellos tienen rasgos propios más allá de sus notas comunes”; 2/ el exilio argentino está estudiado como “un episodio singular dentro del proceso de unas interrelaciones entre España y nuestro país”; 3/ “tan importante como la caracterización del grupo exiliado es la descripción del medio receptor.” 4/ es necesario incluir “la dimensión de los retornos como horizonte real o imaginario de todos los exilios” (Zuleta, 1999, p. 9). Siete capítulos van a ejemplificar y desarrollar lo que puede llamarse también presupuestos metodológicos y hemos de volver sobre el punto uno. Los dos primeros capítulos contemplan el “marco” de las interrelaciones, las experiencias y actitudes de los exiliados. El cap. III propone una presentación del exilio español en relación con “el movimiento editorial argentino” y el IV ofrece un repaso de las revistas literarias en las que colaboraron los exiliados. Por fin, tras el recorrido de los “espacios” del exilio (los espacios hostiles, los espacios de la memoria y la “tercera región” de la lengua y de los lectores), viene una monografía sobre Arturo Serrano-Plaja, “poeta del exilio y de la muerte”, cerrándose así el libro sobre “los retornos” (cap. VII).

Tras el recorrido por una investigación verdaderamente ejemplar, ha llegado el momento, como lo anunciaba al comienzo, de entablar un diálogo con algunos escritos que acabamos de recopilar. Dos son los puntos que suscitan por mi parte algunas reflexiones, ante todo, la valoración de la figura y

de la obra de Guillermo de Torre. Vienen después, más bien a modo de complemento, algunos reparos sobre la cuestión del exilio literario.

En torno a la figura y la obra de Guillermo de Torre

Cabe distinguir, a mi modo de ver, ante el hombre y su obra, dos facetas o fases: por un lado, el joven que publica, a los veinte años, el rompedor *Manifiesto vertical* (1920) con que irrumpe ruidosamente en el mundo de las letras el movimiento “ultraísta” y, cinco años más tarde, un libro meridiano, *Literaturas europeas de vanguardia*, reeditado en 2002 que impresiona por su arquitectura y por una extensa erudición, una portentosa mezcla de lecturas e informaciones de primera mano, y, por otro lado, treinta años después, *Claves de la literatura hispanoamericana* (1ª edición en 1959 y la 2ª en 1968, ed. Losada, incluyendo *Escalas en la América hispánica*, publicado en 1961).

Si nos volcamos hacia el largo prefacio de *Literaturas europeas de vanguardia*, debido a José Luis Calvo Cavilla, descubrimos a un “titán de la erudición” (xviii), un “Menéndez Pelayo de la vanguardia” (xiii), a un joven “dispuesto a *llegar*” (en bastardilla), según Ramón Gómez de la Serna en *Pombo*, a un gran polígrafo (xciv) y a un espíritu cosmopolita, último rasgo definitorio muy bien estudiado por Emilia de Zuleta. Notemos de paso que Hispanoamérica está presente en un volumen dedicado a las vanguardias europeas. Se trata en realidad de un puñado de referencias a individuos, a escritores, por ejemplo, Vicente Huidobro, a cuya casa de la Plaza de Oriente en Madrid, acudía el joven de Torre; o el uruguayo Julio Herrera y Reissig, valorado como “genial e incógnito precursor” del Creacionismo, y evidentemente el porteño universal Jorge Luis Borges como jefe de fila del ultraísmo.

Ahora bien, reconozcamos que, en dos libros de alcance general, *Problemática de la literatura* (1951, 1958, 1966 “sin

variantes significativas”) y *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos* (1963), brillan por su casi ausencia ejemplos y referencias a Hispanoamérica, pese a que el primero se vale de conferencias impartidas en Uruguay, Chile y Argentina. Aquella *Problemática de la literatura* devuelve una imagen totalmente europea de la literatura que estudia. Está basada en elementos de una “problemática” occidental, si pensamos en las páginas dedicadas a la literatura “comprometida” o “dirigida” y al Sartre de *Qu’est-ce que la littérature?* Muy significativa es la carta que Guillermo de Torre dirige a Ricardo Gullón, citada por Emilia de Zuleta, fechada el 17 de enero de 1957, en la que le participa que ha llegado el momento en que “ha empezado a *ver realmente* [subrayado mío] América” (Zuleta, 1993, p. 42). Una confesión bastante sorprendente.

En las *Claves*, libro relativamente breve que consta de 24 capítulos breves, a modo de artículos, destaca de Torre como primera propuesta o tesis la de la continuidad o “continuación” (y rechaza la hipótesis de una “inauguración”) de la literatura hispanoamericana desde el periodo que no llama colonial, sino “virreinal”: una perspectiva que, al privilegiar cierta tradición (hispánica), anula obviamente cualquier dimensión novedosa, cualquier movimiento de ruptura o inaugural. Lo nuevo americano corre paralelo a las letras peninsulares, ya que Hispanoamérica como España tiene sus “clásicos” reunidos en una nómina elaborada por Pedro Henríquez Ureña: “Lo peculiar americano nace con el continente nuevo” y el primer poeta “genuinamente americano” es el español Ercilla con su *Araucana*. Primera conclusión: Hispanoamérica está poblada por “españoles americanizados” o “americanos españolizados” (p. 28).

Reflexionando sobre el “espíritu americano” (p. 30), lo define como “un modo nuevo del español”. Pero esta novedad conlleva peculiaridades que son “anacronismos” y

“discontinuidades” enfocadas, holgado es decirlo, desde un punto de vista europeo, lo que da pie a paralelos muy discutibles: *Facundo*, coetáneo del *Cuervo* de Poe o *Martín Fierro* coetáneo del *Origen de la tragedia* de Nietzsche y de las *Illuminations* de Rimbaud. Volvemos a ver el tan famoso como sonado “retraso” ibérico frente a Europa. Enfoca préstamos a la tradición indigenista como un “salto atrás” (p. 44) en el que no vacila en colocar al pintor mexicano Diego Rivera y a “sus afines y secuaces.” Encuentra semejante “regreso indigenista” y “hasta lo caricaturesco” en “muchas páginas” del *Canto general*, de Neruda (p. 44), una de las pocas obras contemporáneas que rescata.

Otra característica o consecuencia de un proceso cultural aparentemente original: el mestizaje, el criollismo como mestizaje o cultura de tipo “aluvial”. Hay logros, como las muestras de arte barroco; pero existen problemas debidos a la amalgama o enfrentamiento entre europeísmo y americanismo. Ante una situación definida por la heterogeneidad y la fragmentación, se plantea por fin la cuestión de la unidad de Hispanoamérica. Uno se pregunta si lo “nuevo” en este caso es ventaja o lastre. Lo nuevo evoluciona hacia lo natural, lo primitivo, lo inferior y le achaca un mal extraño, el “fárrago” (p. 52) que había sido presentado solapadamente al comienzo. Una manera de superar la visión negativa o peyorativa es inventar otras nociones, otras pautas intelectuales. Entonces es cuando de Torre propone la noción ya vista de “porosidad” (p. 61), aplicada al continente que recibe todas las influencias oriundas de Europa (las recibe y no devuelve cosas importantes u originales), recordando que los hispanoamericanos son “europeos desterrados”.

La unidad del continente hay que buscarla en el idioma, otra propuesta harto discutible, sobre todo cuando considera que “en cuanto a idioma, Hispanoamérica no ha inventado otro que ‘el papiamento’ de los negros de Curazao” (p. 23). Descarta de

Torre cualquier solución política, como el modelo federal por el cual aboga Salvador de Madariaga, por ejemplo. Quedan a modo de conclusión dos realidades del continente nuevo: el diálogo entre literaturas que coincide con el principio básico de la literatura comparada (recordemos la ponencia en Chapel Hill de 1958) y la realidad que de Torre añade al texto de su ponencia: Hispanoamérica “crisol de culturas”. Son también las dos caras negativas que ostenta el subcontinente: la falta de comunicación (“Nos ignoramos” asienta de Torre) y del “nacionalismo hiperbólico” o del “aldeanismo,” en palabras suyas.

Es más, las innumerables referencias a la crítica hispanoamericana, como si no tuviera de Torre pensamiento propio y personal (Germán Arciniegas, Pedro y Max Henríquez Ureña, Mariano Picón Salas, Arturo Uslar Pietri, Leopoldo Zea, Alberto Zum Felde...), así como a la crítica española (Salvador de Madariaga, Julián Marías, Ramón Menéndez Pidal, Joaquín Casalduero...) e incluso a la crítica occidental *lato sensu* (Toynbee, Keyserling, Max Daireaux...) acaban por ocultar todo tipo de literatura de creación o de ficción.

Salen estas *Claves* en 1968. Al año siguiente, Carlos Fuentes publica *La nueva novela hispanoamericana* (1969). La diferencia entre los dos libros es asombrosa y aparecen estas *Claves* más decimonónicas que actuales. En efecto, el lector puede quedar sorprendido al no encontrar, bajo la pluma de Guillermo de Torre, los nombres que han empezado desde más de una década a difundir la imagen de un primer “boom” hispanoamericano: tres novelas de Carpentier y su teoría de “lo real maravilloso”, dos novelas de Carlos Fuentes y también dos de Ernesto Sábato, la obra única de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, entre los títulos más conspicuos y evidentes. Un silencio que no deja de sorprender.

Sobre el tema del exilio

Sobre el exilio, hemos visto la posición crítica y metodológica de Emilia de Zuleta en su último libro, *Espanoles en la Argentina*, más precisamente en los cuatro principios básicos que orientan su reflexión. Al comenzar el segundo capítulo, consagrado a “experiencias y actitudes”, menciona Emilia de Zuleta el ensayo que versa sobre el exilio de Claudio Guillén, hijo del poeta y durante largos años Presidente de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, *El sol de los desterrados*. Presenta este ensayo que ha intentado “indagar en las actitudes paradigmáticas, diferentes entre sí y aun opuestas, de algunas figuras de la Antigüedad, Plutarco, Séneca y Ovidio.” Y sigue el resumen (p. 33-34): “Luego avanza a través de las transformaciones que en el fenómeno del exilio han producido el desarrollo de las nacionalidades y, más tarde, el creciente nacionalismo internacional”. Reconoce en este ensayo “esta tendencia interpretativa abarcadora que supera el enfoque que antes hemos llamado nacionalista reductivo”. Sin embargo, concluye: “Pero para llegar a estas interpretaciones más ricas y complejas, habrá que intensificar previamente el examen del *caso particular* [subrayado mío] que nos ocupa, tal es el intento del presente trabajo.” Rechaza Emilia de Zuleta el catalejo de Guillén prefiriendo las gafas que le proporcionan la madre patria. Merece semejante elección algunos comentarios.

En realidad, Guillén (1995) toma en su ensayo el proceso literario desde la antigüedad grecolatina, destacando, frente al exilio, dos “respuestas” o dos “posturas”: por un lado, una “metáfora solar” (Diógenes rogando a Alejandro el Magno que se aparte de su sol) y, por otro, el caso del poeta Ovidio, desterrado a orillas del Mar Negro. Destaca, pues, Guillén una “polaridad”. La “metáfora solar” significa que, conforme el desterrado va contemplando el sol, el cielo y las estrellas, aprende a “compartir un proceso común y un impulso solidario de alcance siempre más amplio”, mientras que la segunda

actitud o respuesta, la de Ovidio, “denuncia una pérdida, un empobrecimiento, o hasta una mutilación [...]”.

Estas dos actitudes fundamentales que van a atravesar los siglos enmarcan, si vale la palabra, el ensayo: al comienzo, con dos capítulos consagrados a estas dos “respuestas” y al final, con otros dos ejemplos que repiten o reproducen ambas “posturas”: el “ovidiano” Rafael Alberti y Juan Ramón Jiménez, “más próximo al sol y las constelaciones del arquetipo griego, al dinamismo imaginativo de Séneca y Plutarco”. Pero ya el estudio de Ovidio daba paso a una disyuntiva llamativa: por una parte, el poeta Ovidio se sitúa *en* (bastardilla del autor) el exilio, y, por otra, una literatura que Guillén llama de “contra-exilio” en la que el hombre “aprende y escribe *desde* el exilio”. Son dos soluciones existenciales: el estar *en el exilio* y el vivir *desde el exilio*. Entre estos dos polos, Guillén va desarrollando otros cinco capítulos, respectivamente dedicados al “sabio chino”, a Dante, a Du Bellay y Shakespeare, a las “Diásporas y emigraciones” y a “Destierro y destiempo”. Comprobamos que el ensayo recorre una amplia diacronía que obviamente fascina a Guillén.

Reconocemos de muy buen grado que cabe tomar en cuenta las “experiencias” personales o íntimas. Y al respecto cito a Octavio Paz que dedicó un estudio breve y brillante a “México y los poetas del exilio español”. Al contemplar el caso de Cernuda, asiente: “Cernuda buscó en México lo que encontró: un amor” (Paz, 2000, t. II, p. 1085). Pero añade: “Buscó a su propia cultura y en ella a sí mismo”. Por otra parte, Paz recompone una nómina de 19 poetas (17 de lengua castellana y dos de lengua catalana) y, a modo de síntesis, puntualiza la triple dimensión del destierro mexicano: como fragmento de la historia mundial, episodio de la historia nacional de España y por fin como un capítulo de “otra historia igualmente tormentosa”: la de las relaciones entre México y España que es parte, a su vez, de una historia más vasta: América y España.

Ante la necesidad de tomar en cuenta lo individual, Paz reconoce dificultades a la hora de presentar un balance de la presencia española en México tomada como un conjunto. Con todo, si lo intentamos por nuestra cuenta, hemos de mencionar el caso del filósofo José Gaos. Con su neologismo, “transterrado”, insiste en que el exiliado, llamémoslo así, no ha dejado la tierra patria por una tierra extranjera, solo se ha trasladado de una tierra patria a otra⁹. Y nos damos cuenta, a la postre, de que el balance es más fácil con las ideas, la historia de las ideas que con cuestiones de poética y aún más con el imaginario de escritores o de poetas.

Ante este problema del exilio, la actitud de Emilia de Zuleta que ha privilegiado la dimensión personal, contemplando “casos”, me hace pensar –y pasamos del contexto hispánico al de cierta francofonía– en algunas reflexiones que el maestro de la llamada “Escuela de Ginebra”, Marcel Raymond (autor del meridiano ensayo *De Baudelaire au Surréalisme*) presentaba con motivo de un famoso discurso académico, en 1947, “Le sens de la qualité” *El sentido de la cualidad* (1948). Insistía en una originalidad tan sencilla como fundamental de los estudios literarios y de la crítica literaria: su dimensión esencialmente personal, individual. Frente a esta posición, otro estudioso de esta “escuela” intentaba superar, más de veinte años después, este nivel personal, proponiendo algunos esquemas inspirados por un estructuralismo incipiente. Aludo al estudio fundamental sobre el mito de Don Juan de Jean Rousset (1976) en el que se vale de manera muy libre y personal del método de Lévi-Strauss. Eran dos enfoques distintos, pero no contrapuestos, sino complementarios.

Tal vez sea por mi parte la afirmación de un eclecticismo, facilón para unos, abierto y generoso para otros, muy grato desde

⁹ Véanse: Valero Pie, Aurelia (2013). “Metáfora del exilio: José Gaos y su experiencia del ‘transtierro’”. *Revista de Hispanismo Filosófico*, 18, pp. 71–87; y Marichal, J. (1982). “El pensamiento español transterrado (1939–1979)”. En *De historia e historiadores. Homenaje a José Luis Romero* (pp. 167–179). México: Siglo XXI.

luego a muchos comparatistas: estudiar a los exiliados y, sobre casos individuales, investigar el proceso complejo del exilio y reflexionar sobre un posible ensanchamiento de la búsqueda para definir directrices generales o teóricas. Cabe convencerse de que lo uno no impide lo otro.

Referencias

- América. *Cahiers du CRICCAL/Sorbonne* (1992). 9–10. *Le discours culturel dans les revues latino-américaines 1940–1970*.
- Diez-Canedo, Enrique (1983 [1944]). *Letras de América. Estudios sobre las letras continentales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fuentes, Carlos (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz.
- Granata de Egües, Gladys (Coord.) (1999). *Recuerdo y homenaje: Federico García Lorca en su centenario (1898–1998)*. Mendoza: Fundar.
- Guillén, Claudio (1995). *El sol de los desterrados. Literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Marichal, Juan (1982). El pensamiento español transterrado (1939–1979). En *De historia e historiadores. Homenaje a José Luis Romero* (p. 167–179). México: Siglo XXI.
- Paz, Octavio (1990). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral.
- Paz, Octavio (2000). *Obras completas* (t. II). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Raymond, Marcel (1948). *Le sens de la qualité*. Neuchâtel: La Baconnière.
- Rousset, Jean (1976). *Le mythe de Don Juan*. Paris: A. Colin.
- Torre, Guillermo de (1968 [1959]). *Claves de la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Losada.
- Torre, Guillermo de (2002). *Literaturas europeas de vanguardia*. Edición de José Luis Calvo Carilla. Pamplona: Urgoiti.
- Valero Pie, Aurelia (2013). Metáfora del exilio: José Gaos y su experiencia del “transierrro”. *Revista de Hispanismo Filosófico*, 18, 71–87.
- Zuleta, Emilia (1962). *Gullermo de Torre*. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas
- Zuleta, Emilia (1974). *Historia de la crítica española contemporánea* (2.ª ed.). Madrid: Gredos.
- Zuleta, Emilia (1977). *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*. Madrid: Gredos
- Zuleta, Emilia (1983). *Relaciones literarias entre España y la Argentina*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Zuleta, Emilia (1984–1985). Las interrelaciones literarias entre la Argentina y España. *Boletín de Literatura Comparada*, IX–X, 59–80.

- Zuleta, Emilia (1987). Unamuno desde América. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440–441, 101–117.
- Zuleta, Emilia (1991). *Pedro Salinas: recuerdos y homenajes. Actas del coloquio (21–23 de marzo de 1991)*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Zuleta, Emilia (1992). El hispanismo de Hispanoamérica. *Hispania*, 75, 950–966.
- Zuleta, Emilia (1992). Les relations littéraires entre l'Amérique hispanique et l'Espagne. *Revue de Littérature Comparée*, 1, 45–60.
- Zuleta, Emilia (Coord.) (1992). *Relaciones literarias entre España y la Argentina*. Buenos Aires: Embajada de España. Oficina Cultural.
- Zuleta, Emilia (1993). *Guillermo de Torre entre España y América*. Mendoza: EDIUNC.
- Zuleta, Emilia (1993). *Jorge Guillén: estudios y testimonios*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Zuleta, Emilia (1999). *Espanoles en la Argentina: el exilio literario de 1936*. Buenos Aires: El Atril.

Daniel-Henri Pageaux es Profesor Emérito de Literatura General y Comparada en la Universidad de La Sorbona y uno de los actuales directores de la *Revue de Littérature Comparée*. Sus investigaciones comparatistas abarcan el ámbito de la hispanofonía, la lusofonía y la francofonía, publicadas en numerosos manuales, ensayos y artículos aparecidos en diversos idiomas. También se ha dedicado a la historia de la Literatura Comparada y al desarrollo de la Imagología literaria. Su larga relación con los ámbitos académicos argentinos ha marcado y enriquecido el desarrollo de la Disciplina a lo largo y ancho del país por medio de cursos, seminarios y conferencias, así como a través de sus contribuciones en actas de congresos y revistas especializadas.



Habitar entre lenguas: escritura, traducción y autotraducción. El caso de Eduardo Berti¹

Inhabiting Languages: Writing, Translation, and Self-Translation. The Case of Eduardo Berti



Lía Mallo

Universidad Nacional de Cuyo,
Argentina.

liamallodea@gmail.com

Resumen

Desde hace algunos años, el escritor argentino Eduardo Berti, residente en Bordeaux, escribe no solo en castellano sino también en francés, además de realizar destacadas traducciones de autores francófonos. En el marco de los estudios de literatura comparada resulta oportuno referirse a estos temas que son tanto lingüísticos como culturales y que atañen no solamente a la labor escrituraria, sino a la condición de exiliado del artista. En ocasión de una estancia académica en la *Université Bordeaux-Montaigne*, Francia, entrevisté a Eduardo Berti para esclarecer, con su propia ayuda, cuál es el lugar que ocupa la lengua francesa en su labor artística. El punto de partida para la reflexión ha sido su primera obra escrita en francés, *Une présence idéale* (2017). Su novela *Un padre extranjero* (2016) también fue motivo de diálogo.

Palabras clave: bilingüismo, escritura, traducción, autotraducción, exilio

¹ El presente trabajo se enmarca en las actividades llevadas a cabo durante febrero de 2025 en la Université Bordeaux-Montaigne (Francia) gracias al programa “Professeur invité” de dicha Universidad y a la gentil acogida del Prof. Jean-Paul Engélibert en su grupo de investigación “Plurielles”.

Abstract

Over the past several years, the Argentine writer Eduardo Berti—now based in Bordeaux—has been composing not only in Spanish but also in French, while at the same time producing distinguished translations of Francophone authors. Within the field of comparative literature, it proves timely to engage with these questions, which are at once linguistic and cultural, and which concern not merely the act of writing but also the artist's condition as an exile. During an academic residency at *Université Bordeaux-Montaigne in France*, I conducted an interview with Eduardo Berti to illuminate, with his own guidance, the place of the French language within his artistic practice. The point of departure for this reflection was his first work written in French, *Une présence idéale* (2017). His novel *Un padre extranjero* (2016) likewise also became a subject of dialogue.

Keywords: bilingualism, literary practice, translation, self-translation, exile

Dedicado a Eduardo Berti con admiración y gratitud

En el campo disciplinar de la literatura comparada, los estudios sobre e/in/migración y exilio constituyen una veta fecunda. Relacionados con controversias lingüísticas y culturales, tales fenómenos han dado origen a una abundante bibliografía sobre bilingüismo, traducción, autotraducción, nomadismo literario, entre otras problemáticas. Esta última, desarrollada por el romanista alemán Ottmar Ette (2008) en el marco de los *Trans Area Studies*, hace referencia a la “literatura en movimiento” practicada por escritores que se desplazan, cambian de territorio geográfico y de lengua y enriquecen su producción en la intersección de idiomas, culturas o tradiciones e ideas diversas, traspasando fronteras nacionales y lingüísticas.

Entre los autores nacidos en la Argentina, Héctor Bianciotti, Silvia Baron Supervielle o Laura Alcoba son, ciertamente, algunos de los casos más resonantes en relación con la adopción de la lengua francesa. Sin embargo, lejos están de ser los únicos. Los hay, además, quienes prefirieron el inglés (Borges en alguna ocasión, Hernán Díaz) o el italiano (Rodolfo

Wilcock). Desde el siglo XIX hasta el presente (desde Eduarda Mansilla o Enrique Larreta pasando por Victoria Ocampo, Julio Cortázar y Copi o, últimamente, Eduardo Berti), numerosos son los autores que publican obras producidas en otro idioma distinto de su castellano natal.

Una presencia ideal (2021) es un libro firmado por Eduardo Berti, escritor argentino radicado en Francia desde hace tres décadas. Se trata de un conjunto de relatos que conforman una suerte de panorama sobre la experiencia cotidiana en una unidad de cuidados paliativos de un hospital de Rouen; se cuentan las historias y el sentir de los pacientes, los profesionales y otras personas que dedican su tiempo a la tarea de acompañar y de aliviar el dolor, permitiendo entender cuál es el valor de la vida en un lugar así y qué tipo de presencia se requiere para tornar más llevaderos los últimos días de los enfermos terminales. Libro conmovedoramente humano, fue publicado originalmente en francés (*Une présence idéale*, 2017) y al respecto expresa su autor:

Me animé a escribir estos textos directamente en francés. Esto no significa un cambio de lengua de escritura. Sigo escribiendo en español y voy a seguir haciéndolo, sin ninguna duda, pero en este caso el francés se impuso por varias razones y una en particular: descubrí el universo que inspiró estos textos en francés, las primeras frases y los primeros borradores nacieron en francés, y cada vez que intentaba traducir, me sonaba falso, artificial. (Berti, 2021, p. 12)

La traducción del volumen publicado en Buenos Aires por Cía. Naviera Ilimitada estuvo a cargo de Claudia Ramón Schwartzman quien, al decir del escritor, hizo un trabajo “maravilloso”.² Llama la atención la explicación esbozada por el propio Berti en la “Nota del autor” de la edición argentina, pues

² “Ah, maravilloso. Yo no hubiese llegado ahí. Yo no hubiese llegado a eso. Yo no hubiese llegado [a encontrar palabras que ni sé que existen como *aide-soignante* que vendría a ser auxiliar de enfermería]. Yo no hubiese sabido ni cómo traducirlo”. Palabras de Eduardo Berti extraídas de la entrevista inédita concedida el 31/1/2025.

no solo es un escritor fecundo, sino también un reconocido gran traductor que, además, es miembro de OuLiPo:³ está, pues, acostumbrado a lidiar con el lenguaje y es perfectamente bilingüe. Resulta difícil, entonces, comprender que no haya querido traducir esta obra él mismo.⁴ ¿Qué significa no encontrar el modo de traducir lo propio sin que suene “falso, artificial”? ¿Hay grandes diferencias entre escribir, traducir y autotraducirse?

La autotraducción, según la definición de Anton Popovič en 1976, consiste en la traducción de un original a otra lengua realizada por su propio autor. Lila Bujaldón de Esteves (2019) retoma esta definición en principio “simple, clara y productiva” (p.1) para hacer notar que, en la práctica, constituye un fenómeno muy complejo. Entre los múltiples problemas que plantea deberíamos recordar, ante todo, la puesta en crisis de categorías como original y traducción. Un autor-traductor, recuerda Bujaldón de Esteves, “puede elaborar, editar y modificar ambas versiones en un intento bidireccional” (p.2), posibilidad que lleva a cuestionar las jerarquías entre original y traducción cuando no se verifica la existencia concreta de “dos originales” o “dos versiones o variantes” (p.2) que no establecerían relaciones de oposición y verticalidad, sino que responderían a lógicas de convivencia y continuidad. Otro de los puntos de examen es la práctica simultánea o bien consecutiva que invita a plantearse si los textos se intercalan o se suceden en el tiempo. Reflexiones sobre la eficacia creativa

³ Acrónimo de *Ouvroir de Littérature Potentielle*, es decir, “Taller de Escritura Potencial”. Se trata de un grupo de experimentación literaria fundado en 1960 por Raymond Queneau (escritor) y François Le Lyonnais (matemático). Con un espíritu lúdico y al mismo tiempo riguroso, se exploran las posibilidades literarias del lenguaje a partir de *contraintes*, es decir, restricciones. El grupo se reúne una vez por mes para leer y comentar los textos producidos. También ofrecen sesiones públicas de lectura tanto en Francia como alrededor del mundo. Para ingresar a OuLiPo se requiere invitación de sus miembros; actualmente, el argentino Eduardo Berti y el español Pablo Martín Sánchez son los únicos participantes de habla hispana.

⁴ Durante la entrevista acordada el día 31/1/2025, dice exactamente: “No quise traducir el libro (podría haberlo hecho, pero no quise) por tres motivos: no caer en los problemas con los que me encontré al principio (que el mundo aludido era francés; el lenguaje, muy oral, era francés); caer en la ‘tentación del estilo’ y hacer otro libro, o sea, ‘arruinar el libro’. No me interesaba: ya estaban en marcha otros proyectos, no quería volver atrás”.

y el valor estético de los procesos de traducción y autotraducción, como así también el descentramiento de los paradigmas relacionados con la lengua nacional o materna, forman parte de la variedad de problemáticas que la práctica implica.

Es posible plantearse estas especulaciones en relación con la citada obra *Una presencia ideal* de Eduardo Berti, así como con su producción más reciente. Con la intención de esclarecer estos puntos y conocer el pensar del escritor respecto de su labor, lo entrevisté en la ciudad de Bordeaux, donde reside, a principios de 2025. Tuve ocasión de encontrarme con él dos veces y lo que sigue está, principalmente, basado en las conversaciones que mantuvimos.⁵

Eduardo Berti es un escritor y traductor nacido en Buenos Aires en 1964, en la actualidad reconocido internacionalmente. Inició su carrera como periodista cultural y sus primeros trabajos se orientaron hacia la historia del rock nacional (*Spinetta: Crónica e iluminaciones*, 1988 y *Rockología: Documentos de los '80*, 1989). En 1994 publicó su primer volumen de ficciones, *Los pájaros*, con el que ganó el Premio-Beca de la Revista Cultura. Le siguieron varias novelas, entre ellas: *Agua* (1997), *La mujer de Wakefield* (1999), *Todos los Funes* (2004), finalista del Premio Herralde, *La sombra del púgil* (2008), *El país imaginado* (2011), galardonada con el Premio Emecé en 2011 y el Premio Las Américas de Novela en 2012. *Faster* (2019) acaba de recibir el Premio Roger Caillois.⁶ También ha escrito microficciones (*La vida imposible*, 2002), cuentos (*Lo inolvidable*, 2010) y otro tipo

⁵ Cabe destacar la amabilidad y la generosidad con que respondió a todas mis preguntas y la disposición con que atendió mis planteos. Que reciba en estas líneas mi más profundo reconocimiento.

⁶ El Premio Roger Caillois es un reconocimiento que se otorga en Francia a escritores latinoamericanos publicados en ese país. Se trata de un premio literario anual creado en 1991 por el PEN Club en Francia y la Casa de América Latina en París, entidades a la que se suma la Sociedad de los lectores y amigos de Roger Caillois. Se otorga cada año a un autor de América Latina y un autor de lengua francesa. Hasta el presente lo han recibido escritores de la talla de Adolfo Bioy Casares, José Donoso, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, César Aira, Roberto Bolano, Alberto Manguel, entre otros. El galardón del año 2025 le correspondió a Eduardo Berti.

de obras inclasificables como *Inventario de inventos* (*inventados* (2017) o *Círculo de lectores* (2020)), por nombrar apenas algunos títulos. Asimismo, ha recopilado y comentado antologías de su interés personal (*Historias encontradas*, 2009; *Vidas de hotel*, 2017). Entre sus autores traducidos recordemos a Gustave Flaubert (*Madame Bovary*, 2011), Georges Perec (*El viaje de invierno*, 2021)⁷ y Laura Alcoba (*A través del bosque*, 2023) teniendo en cuenta que estos autores y títulos no son los únicos.⁸ En los últimos diez años destacan sus obras *Un padre extranjero* (2016), *Un hijo extranjero* (2023) y *Una presencia ideal* (2017), entre cantidad de trabajos publicados⁹ en volúmenes individuales o colectivos, correspondientes, estos, a su participación en OuLiPo. La producción de Eduardo Berti es abundante y variada. Nació en castellano; su traductor al francés fue durante muchos años Jean-Marie Saint-Lu;¹⁰ pero a partir de *Une présence idéale* (y algunos ensayos previos), Berti también incursiona con éxito en la lengua francesa sin necesidad de mediación.¹¹

⁷ Durante 2025 debe ser publicada por Impedimenta la traducción de *Je me souviens* [Me acuerdo] de Perec. A cargo de E. Berti, tanto la traducción como las notas.

⁸ Sumadas a las obras mencionadas deben citarse, entre otras publicaciones: *Los exportados* de Sonia Devillers (Madrid: Impedimenta, 2023); *Vivir de risa* de Alphonse Allais (Santiago de Chile: LOM, 2014); *Cuadernos. Apuntes y reflexiones* de Gustave Flaubert (Madrid: Páginas de Espuma, 2015); *Tres crímenes rituales* de Marcel Jouhandeau (Madrid: Impedimenta, 2014); *Cuadernos de Guerra (1914-1918)* de Louis Barthas (Madrid: Páginas de Espuma, 2014); *Arab jazz* de Karim Miské (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014); *Cuentos glaciales* de Jacques Sternberg (Buenos Aires: La Compañía, 2010); *Lecturas del viento* Silvia Baron Supervielle (Barcelona: Reverso Ediciones, 2005).

⁹ Algunas obras, nacidas bajo *commande* o encargo y que no se consiguen en librerías, sino que circulan de modo limitado, conforman un reservorio interesantísimo. Un ejemplo sobresaliente es *Lorsqu'on boit du maté l'on devient argentin. ABC du maté* (2024, Les Mille Univers, en colaboración con la Villa Rabelais y el Instituto Europeo de la Historia y las Culturas de la Alimentación, Tours). Otro es *Un faussaire original* (2024, Atlantique & L'Escampette) patrocinado por el Museo de Bellas Artes de Agen. Los ejemplares que atesoro son un gentil obsequio del autor.

¹⁰ Profesor de español y de literatura hispanoamericana en las Universidades francesas de Paris X-Nanterre y de Toulouse II-Le Mirail; actualmente jubilado, hace más de veinte años que traduce autores españoles (Juan Marsé, Julián Marías) e hispanoamericanos (Eduardo Berti, Alfredo Bryce Echenique, Fernando Vallejo) sobrepasando el centenar de trabajos. Ha colaborado con Jean-Pierre Clément en la traducción de la monumental *Historia de las Indias* de Bartolomé de las Casas y de las *Obras completas* de Cristóbal Colón. En 2020, junto con Robert Amutio, recibió el premio Bernard Hoepffner por la traducción de las *Obras completas* de Roberto Bolaño.

¹¹ Él mismo es el traductor de su recientemente galardonada novela *Faster* (La Contre Allée, 2025)

Si bien Eduardo Berti es y se siente profundamente argentino, su patria es la literatura y la experiencia de escribir tanto en castellano como en francés resulta un hecho que no lo define como autor. Afirma:

Es pobre definir a un escritor sólo por la lengua y más cuando el escritor ha vivido mucho tiempo afuera, más cuando ha escrito en otro idioma. Yo creía que el idioma natal era la lengua, que la patria de un escritor era su lengua, lo creía, pero ya no lo creo más y hace mucho que no lo creo; es decir, yo cambié o amplié profundamente el concepto y hoy creo que -para mí, en todo caso- la idea de patria de un escritor se parece más a los libros que has leído y a los libros que te rodean y los libros con los que vivís. Entonces esa torre de Babel para mí es mi patria, y eso creo que no cambia con el hecho de haber empezado a escribir [en francés]. Yo no cambié de idioma, le agregué un idioma. (De la entrevista inédita).

Para quienes identifican lengua materna y literatura nacional, la posibilidad de escribir en más de un idioma resulta altamente problemática; en efecto, dificulta la costumbre de encasillar autores y obras y torna incómodas algunas categorías.¹² Al respecto dice Berti: “Yo desconfío de la idea de literatura nacional como única mirada”. Y cuenta que cuando va a cualquier librería no le sorprende encontrar sus obras ni en los estantes de literatura argentina o hispanoamericana o de lengua española traducida, ni en los estantes de literatura francesa, porque, según se entiende de lo que comenta, lo determinante no sería la lengua del escritor sino la del libro: si el libro nació en francés, pertenece al sistema francés.¹³ “El riesgo es ponernos en un limbo y crear una categoría que no

¹² Concluye Axel Gasquet (2007) en su libro sobre los escritores argentinos de París: “El estudio de la literatura argentina producida en el extranjero, en castellano u otra lengua de adopción, deberá ganar en el futuro la misma ascendencia vital que la voluminosa masa narrativa que dichos autores producen. Si para muchos escritores argentinos el exilio o la expatriación está de hecho inscripto en la historia que heredan, para otros está además inscripto en su destino” (p.404).

¹³ “Ese libro es un libro francés”, sintetiza Berti refiriéndose a *Une présence idéale*.

existe. Crear un escritor multilingüe no existe. Ahora, si a mí me ponen en dos lugares a la vez no me molesta”, aclara Berti.

Silvia Baron Supervielle (1998) sostiene que “la nacionalidad de un escritor es su propia obra” (p.84). En consonancia con la poeta, conferencista y ensayista, dice el narrador en el capítulo XI de *Un padre extranjero*:

Por entonces me agradaba la noción de que la ‘patria’ de un escritor es su idioma natal. Hoy, con más veteranía como extranjero, prefiero la idea de que el verdadero país de un escritor está en sus libros: los que ha leído o desea leer (su biblioteca), los que ha escrito o sueña escribir (algunos llaman a eso ‘obra’). (Berti, 2016, p.97).

Berti -autor- confirma esta convicción durante la entrevista: “No, yo no creo que necesariamente un autor plurilingüe tenga muchas patrias. Es anecdótico que hayamos pasado a otro idioma o no, porque la biblioteca sigue siendo la misma”.

Reconoce, sin embargo, que tal plurilingüismo, sin ser dramático o doloroso, es siempre conflictivo. Para Silvia Baron Supervielle (1998), “Todos [los emigrantes y exiliados] *viven el doloroso conflicto de la lengua*” (p.81. El subrayado es mío). Berti prefiere “desdramatizar la cosa” y enfatiza:

No siempre es doloroso. Puede ser trabajoso, tal vez, o estimulante. Puede ser súper interesante. Pero creo que no siempre es necesariamente doloroso, aunque sí hay un conflicto: hay el conflicto de la frontera entre los dos idiomas, hay una fricción, hay una tensión en la convivencia entre los dos idiomas y por momentos un idioma desplaza más al otro. (De la entrevista inédita).

“Hay cosas que se arman en un idioma y otras en otro”, explicita Berti cuando se refiere a su escritura. Su caso es muy interesante porque “vive en francés” pero escribe tanto en francés como en castellano (sin olvidar que también ha

traducido del inglés)¹⁴ y, sin embargo, los idiomas parecen imponérsele. La elaboración de *Une présence idéale* resultó decisiva. Dice Berti:

Yo no pude escribir ese libro en castellano, no fue una decisión, no pude. En todo momento creí que lo iba a escribir en castellano, intenté escribirlo en castellano y no funcionaba, o sea, no se escribía. Había unas voces y había un tono, una música, un fluir de texto que se cortaba. Cuando intentaba pasarlo sentía que perdía algo el libro. (De la entrevista inédita).

Ahora bien, *Une présence idéale* no fue la primera experiencia de Eduardo Berti con la escritura en francés: llegó a este punto tras algunas incursiones que resultaron la ejercitación perfecta. Lo relata él mismo:

¿Cómo nace lo del francés como idioma de escritura? Yo creo que nació, se fue dando en varias etapas. La primera fue una especie de juego de curiosidad, para divertirme, para ver qué daba, “textitos”, “jueguitos” presentes en *Todos los Funes*. Segunda etapa creo que se da cuando en el 2014 a mí me invitan a formar parte de OuLiPo que, evidentemente, para mí es un sacudón, en mi vida diaria y ni hablar en mi vida como escritor. Las reuniones de OuLiPo que se hacen una vez por mes son en francés. Entonces ahí, por necesidad y por practicidad, aparece esta segunda fase en la que yo hago traducciones rápidas. La tercera etapa fue la primera vez que yo exploré como muy intelectualmente [la posibilidad de escribir en francés], o sea, fue una decisión que para mí era un viaje de vuelta y punto. Tiene que ver con el acento y tiene que ver con que hay en OuLiPo la tradición del lipograma. Y a mí se me ocurrió un día escribir un texto en francés sin acento, lo cual era una broma, que pretendía ir más allá de la broma, que era decir yo hablo con acento pero puedo escribir sin acento. Escribir sin acento consistía en que eliminé todas las palabras que llevan un acento gráfico, y

¹⁴ Los *Cuentos completos* de Henry James, por ejemplo, publicados en Madrid por Páginas de Espuma entre 2017 y 2019. Algunos otros títulos son *Cuadernos norteamericanos* de Nathaniel Hawthorne (Bogotá: Norma) y *Lady Susan* de Jane Austen (Buenos Aires: La Compañía).

escribí un texto que habla de mi vínculo con el acento. Lo leí en una reunión de OuLiPo, fue muy interesante porque lo presenté en una reunión. Ese texto lo podría haber hecho en castellano, pero me pareció interesante escribir sin acento en un idioma extranjero y hacer el ejercicio en francés, y fue un gran desafío. Yo pensé que iba a ser eso y punto, la verdad. Llegamos a la cuarta fase que para mí es la determinante y la decisiva que es *Una presencia ideal*. Entonces ahí ocurrió algo, ese libro sí marcó una diferencia. Las otras experiencias de algún modo me prepararon para poder escribir [en francés]. No fueron conscientemente una preparación, no, yo realmente no lo tenía como objetivo, no lo tenía como objetivo en absoluto, pero sí, es eso.” (De la entrevista inédita).

“Lo que sí debe haber ayudado enormemente fue mi formación como lector en francés. Estando en Francia me convierto en un lector en lengua francesa. Yo fui primero un lector bilingüe, antes que un escritor bilingüe”, agrega Eduardo Berti.

Habría que recordar que su bilingüismo no sólo le ha permitido leer sino traducir. Si, como dice Reiner Schulte, “leer un texto desde el punto de vista del traductor constituye la forma más rigurosa de pensar una obra literaria” (Bradford, 1997, p.10) cabe suponer que en el ejercicio de la lectura y la traducción creció la escritura¹⁵ de Eduardo Berti quien, últimamente, frecuenta más de una lengua con mucho entusiasmo. Me hizo partícipe de su tentativa más reciente:

Estuve escribiendo un texto que todavía no lo terminé, que espero mostrarlo en una próxima reunión de OuLiPo, donde todos los sustantivos son masculinos; pero de ese texto que yo me puse a escribir en francés y donde todos los

¹⁵ *Il est probable qu'ils ne seraient jamais devenus les écrivains que l'on connaît s'ils ne s'étaient pas formés à l'école de la traduction*, afirma Damien Mollaret (2022, p.225) refiriéndose a Pessoa, Borges y Gary, observación acaso aplicable a Eduardo Berti también. *Le traducteur développe ses ressources expressives et s'entraîne à faire plier le langage sous sa volonté* (Mollaret, 2022, p.236), ejercicio igualmente aplicable a la autotraducción o a la escritura en lengua extranjera en tanto prácticas que exigen un enfrentamiento singular con el idioma. En todos estos casos, el trabajo con el lenguaje es arduo y desafiante e, indudablemente, implica un crecimiento profesional.

sustantivos son masculinos, la versión en castellano tiene todos los sustantivos femeninos. Me lo impuse como una *contrainte*. Por ahora es un juego, punto. Pero es una *contrainte*, es como una montaña de dos laderas. Uso la palabra ladera porque en francés es *le versant*; también uso orilla, que en francés es *le rivage*. Y hay algo de eso. Tiene algo del ambigrama, ¿viste? O del palíndromo. No podés inventar un palíndromo sin pensar en la vuelta. Entonces, ¿cuál es el texto que estás escribiendo? ¿El que se lee de ida o el que [se lee de vuelta]? Bueno, en el caso del palíndromo es el mismo. Pero en el caso del ambigrama, que es una palabra que si la das vuelta se lee de otro modo, ¿cuál es la palabra que estás escribiendo? ¿La que se lee de un lado o la que se lee del otro? (De la entrevista inédita).

Este ejercicio inspiró varias preguntas en el propio escritor, quien reflexiona:

Ahora, lo que me resulta interesante de esta experiencia, primero que es casi una interrogación no sólo sobre una lengua particular sino sobre dos lenguas al mismo tiempo. El hecho de estar escribiendo el mismo texto, pero que no es el mismo, a la vez en dos idiomas me parece una experiencia divertida. Pero sobre todo interesante porque viene a sacudir la idea de que la traducción es algo que ocurre después de escrito un texto que es el primero. Y acá la traducción es una herramienta de generación de texto. Eso es lo que me suena interesante de la experiencia. Me suena interesante porque pone la idea que tenemos de traducción en otro lugar. No para desmentir que la traducción es todo lo que ya sabemos, pero que puede ser otra cosa cuando estás escribiendo un texto que en realidad se genera. La traducción está generando también el texto. Los problemas de traducción están generando el texto. Ya casi no sabés cuál es la imagen y cuál es el reflejo, parece un cuadro de Escher. (De la entrevista inédita).

Esta experiencia hace pensar, tal como destaca Lila Bujaldón de Esteves, en el fenómeno de la autotraducción “no sólo como práctica de traducción, sino también como técnica y

herramienta central del proceso creativo en contextos multilingües” (2019, p.9). Consulté la opinión de Eduardo Berti para saber si pensaba que tal era su caso. Me respondió:

Me parece que el concepto de autotraducción me resulta insuficiente. Ahora, yo lo entiendo, pero lo que hace Nabokov ¿es autotraducción cuando él republica sus libros en inglés? Son otros libros. Los libros son muy distintos. A mí no me alcanza el concepto de autotraducción para esto. Por supuesto la autotraducción existe. Si fuese prohibido buscar otra palabra, si estuviese prohibido, sí, dejémosla. Pero no me alcanza. No me alcanza como concepto. (De la entrevista inédita).

Para aclarar su pensamiento, relata lo que significó para él escribir y traducir su *Mauvaises méthodes pour bonnes lectures*:¹⁶

Lo que ocurrió es que empecé a escribir métodos en castellano y en francés, y me pasó por primera vez que en un momento tenía una primera selección de textos donde tenía la mitad de los textos, o el 60% ya no recuerdo, un poco más en castellano, y había entre un 30 y un 30 y pico en francés. Eso me obligó a hacer cruces. Hubo una mitad del libro que yo volqué al castellano y hubo otra mitad del libro que volqué al francés. En esas idas y vueltas, en ese proceso, me traduje con mucha libertad. Entonces, cuando terminó, me pasó, y esto fue muy interesante, que este libro tiene dos “versiones originales”. Yo hice los dos originales. Yo ahí me autotraduje. Pero cuando me autotraduje, no fue una autotraducción. Hay libertades. ¿Qué me pasó? Me pasó que leyendo, haciendo yo la versión, es decir, tomando los textos en castellano y haciendo la versión en francés, le veía defectos al texto en castellano. Es decir, que cuando terminé la versión en francés, volví a la versión en castellano a corregir. Y cuando lo hice al revés también. (De la entrevista inédita).

¹⁶ En España, este libro fue publicado como *Maneras de leer* en enero de 2025 por la editorial Pepitas de Calabaza; en Argentina se lo conoce como *Método fácil y rápido para ser lector* (Fondo de Cultura, 2023).

“Esto me abrió una puerta y decidí escribir la novela siguiente así”, dice Berti refiriéndose a su hasta ahora última novela que es *La estrella y la memoria* (Impedimenta, 2025).¹⁷ “Yo la escribí yendo y viniendo, y eso sí que lo escribí a la vez”, especifica.

Si acaso existen métodos fáciles y rápidos para ser lector, con seguridad no resulta fácil ni rápido ser escritor (ni traductor o autotraductor). La relación que se establece con la(s) lengua(s) es tensa, quizás placentera y estimulante, pero ciertamente laboriosa. En términos de Eduardo Berti: “Al escritor le faltan las palabras. El escritor en general está dentro y fuera de la lengua. El escritor desconfía, porque desconfía de los lugares comunes, desconfía de los automatismos, desconfía de las soluciones fáciles, en general”. (De la entrevista inédita).

Es lo que le ocurre a Józef, personaje de la novela *Un padre extranjero* publicada por Eduardo Berti en 2016. En este libro se relatan tres historias. Por un lado, el caso de Józef, ex marino polaco radicado en Inglaterra, vuelto un célebre escritor anglófono, obsesionado por encontrar “la palabra justa”. Por otro lado, las vivencias de un narrador en primera persona, escritor que quiere redactar una novela sobre Józef (obvia referencia a Joseph Conrad), que viaja a Kent para sentirse más cerca y que -mientras investiga- relaciona la historia del autor de *El corazón de las tinieblas* con la de su propio padre, un rumano radicado en Buenos Aires poco antes de la Segunda Guerra Mundial, portador de secretos que el hijo va develando de a poco, tan de a poco como se le revelaron a él mismo. Simultáneamente, también se trata, entonces, de la vida del propio narrador desde que decide abandonar su ciudad natal, Buenos Aires, para radicarse en París, y de la relación con su padre. A todas luces, ese narrador resulta un alter ego del autor Eduardo Berti quien, en definitiva, escribe sobre Joseph Conrad, sobre su padre rumano y sobre sí mismo. No se trata de una novela lineal sino de un entramado complejo de historias y

¹⁷ Debería publicarse en Francia durante el mes de mayo de 2026.

reflexiones acerca de temas tales como los vínculos familiares, las raíces culturales, la extranjería, el lenguaje y la relación íntima entre vida y literatura. Con unos límites difusos entre ficción, ensayo y autobiografía, la figura que da título a esta obra le permite a Berti meditar sobre la problemática de la identidad y del oficio de escribir.

En *Un padre extranjero* se habla permanentemente de la elección de una lengua, de la apropiación de una segunda lengua al punto de abandonar la primera, materna o nacional, y optar por una segunda, extranjera. Así pues, íntimamente relacionada con la cuestión del lenguaje, la extranjería que Berti -autor emigrado- comparte con su padre y con Conrad, nos conduce naturalmente a abordar el misterioso problema de la lengua de un escritor, problema que se vuelve particularmente importante cuando éste es, también, traductor y, además, ha incorporado otro idioma a su labor creativa, como es el caso de Eduardo Berti. Al respecto, declara: “Ya no veo mi escritura del mismo modo”. Y se detiene a explicar:

Después de haber escrito *Une présence idéale* yo no volví del mismo modo a escribir en castellano. Yo lo siento. Yo me animo a escribir más simple, ahora en castellano, me animo a publicar más simple; quiero ser incluso más sincero. No tengo tanto el prejuicio, el prurito o el complejo o la inseguridad... Muchas veces hay una idea de que lo simple es fácil, y yo creo en lo simple después de mucho trabajo. Creo que a mí me liberó mucho [escribir *Une présence idéale* en francés], me tiró abajo un montón de inseguridades. Yo vengo del periodismo. Yo fui para mucha gente, públicamente, periodista. Cuando empecé a publicar libros de ficción, en el fondo, lo quiera o no, tenía que sacarme el sambenito de que yo era un periodista haciendo literatura. Entonces tal vez sin darme cuenta al principio, yo escribía contra el periodista, escribía contra el lector que iba a leerme para demostrar [que podía hacer literatura]. Quería demostrar. Los más grandes defectos de mis primeros libros están ahí: en la inseguridad, en querer demostrar. Creo que

escribir en otro idioma me ayudó mucho. (De la entrevista inédita).

Eduardo Berti emigró a Francia a fines de los años 90 y se radicó en Bordeaux (tras un breve paréntesis en España y otro en la Argentina) por decisión propia. Si hubo razones para cambiar el lugar de residencia fueron, sobre todo, personales y literarias: acaso la búsqueda de rastros de un padre que pasó por París en los años 30 del siglo XX o el sonido del idioma de grandes autores de su predilección. La necesidad de sobrevivir lo llevó a incursionar en la traducción¹⁸ y, mientras tanto, continuó una carrera literaria que ya había comenzado en Buenos Aires. El francés no es su lengua natal; no era, ni siquiera, su segunda lengua cuando atravesó el océano¹⁹. No obstante, se ha transformado en otra lengua de expresión y, a pesar de sentirse extranjero, se siente integrado en suelo francés:

Yo me siento extranjero, lo que no quiere decir que no me sienta integrado. No creo que la integración consista en olvidarse de que uno es extranjero, o consista en hacer olvidar a los otros que uno es extranjero. El tema es no ser maltratado como extranjero, y sobre todo el tema es no ser reducido a eso, no ser reducido a un color local. [El problema es] que no te vean a vos como individuo. A veces lo que se les pide a las literaturas del tercer mundo es eso, que den un color local, y entonces te reducen a eso, o te quieren reducir a eso, o te leen solamente desde esa mirada. (De la entrevista inédita).

Pero tal no es el caso de este argentino de envergadura universal que se ha labrado un alto reconocimiento en las letras internacionales²⁰. La crítica académica y editorial suele

¹⁸ Eduardo Berti se siente cómodo como traductor, pero puntualiza: “Yo no traduzco al francés, yo traduzco al español y traduzco cada vez más escritores franceses. Me siento mucho más capacitado y más a gusto y siento que tengo más para aportar traduciendo del francés, porque tengo una experiencia no sólo con la lengua, sino con todo el mundo que la rodea”. (De la entrevista inédita).

¹⁹ “El francés es un idioma que durante muchos años de mi vida ni siquiera era mi segundo idioma, era el tercero. Es un idioma que empecé a hablar de una manera cotidiana bastante grande, con más de 30 años, y en el idioma que empecé a escribir con más de 40”. (De la entrevista inédita).

²⁰ Sus obras han sido traducidas al francés, al inglés, al italiano, al portugués, al holandés, al búlgaro. Más allá de la Argentina -donde la bibliografía sobre el autor es abundante-, en Francia, España,

presentarlo como un autor genial, inigualable, sorprendente, prodigioso... Y se exalta su escritura simple pero profunda, su espíritu lúdico y su riqueza intertextual, su capacidad para experimentar e inscribirse, al mismo tiempo, en la más acreditada tradición literaria. No es el “color local” lo que define a Eduardo Berti (a pesar de que muchos de sus libros contienen elementos vivamente argentinos, como es el caso del galardonado *Faster* -donde hay referencias a Juan Manuel Fangio-, *Todos los Funes* -en diálogo con el Funes de Borges- o su última novela *La estrella y la memoria*, inspirada en la argentina pasión por el fútbol). Es su capacidad para crear historias ingeniosas y su dominio soberano del lenguaje lo que caracteriza a este autor para quien una sola patria resulta estrecha y una sola lengua, insuficiente.

Eduardo Berti escribe, traduce, se autotraduce: habita entre lenguas con destreza y encumbra el mundo sin límites de la Literatura.

Referencias

- Baron Supervielle, Silvia (1998). *El cambio de lengua para un escritor*. Buenos Aires: Corregidor.
- Berti, Eduardo (2016). *Un padre extranjero*. Buenos Aires: Tusquets.
- Berti, Eduardo (2021). *Una presencia ideal*. Trad. de Claudia Ramón Schwartzman. Buenos Aires: Cía. Naviera Ilimitada Editores.
- Bradford, Lisa (comp.) (1997). *Traducción como cultura*. Rosario: Viterbo.
- Bujaldón, Lila, Bistué Belén y Stocco, Melisa (2019). *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts. Europe and the Americas*. Palgrave Macmillan.
- Ette, Ottmar (2008). *Literatura en movimiento*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Gasquet, Axel (2007). *Los escritores argentinos de París*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Mollaret, Damien (2022). *Le détour par l'autre. Plurilinguisme et pseudonymie (Pessoa, Nabokov, Borges, Gary)*. Paris: Garnier.

Estados Unidos, Brasil se han publicado reseñas y estudios académicos sobre su labor, prueba del interés que suscita.

Lía Mallol es Profesora de Enseñanza Media y Superior en Letras y Licenciada en Letras, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo en 1993. Becada por la Alianza Francesa de París en 1989, por organismos de Ciencia y Técnica desde 1994 a 1998 y por la Secretaría de Políticas Universitarias (SPU) del Ministerio de Educación de la Nación en 2016. Actualmente es Profesora Titular Efectiva con dedicación Exclusiva de las Cátedras "Literatura de Lengua Francesa", "Historia Cultural y Literaria" y "Literatura Comparada" de la Carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Es miembro activo del Centro de Literatura Comparada (CLC) de la misma institución y de la AALFF (Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona). Ha participado en encuentros científicos sobre temas de su especialidad en calidad de expositora, coordinadora y co-organizadora. Fue Codirectora de proyectos aprobados por SeCTyP, UNCuyo, sobre literatura femenina francófona de África Subsahariana desde 2011 hasta 2018. Ha dictado cursos, seminarios y conferencias sobre temas de literatura francesa y francófona y sobre interrelaciones literarias entre Francia y la Argentina. En febrero de 2025 trabajó en la Université Bordeaux-Montaigne como profesora invitada. Ha publicado artículos, reseñas, capítulos de libro y traducciones en castellano y en francés.



La representación de la frontera del campo de concentración en los testimonios de Primo Levi y Mario Villani

*The Representation of the Concentration Camp
Boundary in the Testimonies of Primo Levi and
Mario Villani*



Mariano Carreras

Universidad de Buenos Aires,
Argentina.

marianocarreras77@gmail.com

Resumen

El propósito de este artículo es examinar las significaciones que se despliegan en torno a la representación de la frontera del campo de concentración en dos textos pertenecientes a la literatura testimonial concentracionaria: *Si esto es un hombre* (1947), de Primo Levi, y *Desaparecido, memorias de un cautiverio: Club Atlético, el Banco, el Olimpo, Pozo de Quilmes y ESMA* (2011), de Mario Villani y Fernando Reati. Mientras en el primero la frontera que separa el adentro del afuera del campo se materializa y adopta la forma icónica del alambre de púas, en el segundo se convierte en un motivo de reflexiones que cuestionan su materialidad y problematizan la existencia misma de un afuera.

Palabras clave: literatura concentracionaria, testimonio, Holocausto, terrorismo de Estado, estado de excepción

Abstract

The purpose of this article is to examine the meanings that emerge around the representation of the concentration camp's boundary in two texts that belong to the testimonial literature about concentration camps: *Si esto es un hombre* by Primo Levi and

Desaparecido, memorias de un cautiverio: Club Atlético, el Banco, el Olimpo, Pozo de Quilmes y ESMA by Mario Villani and Fernando Reati. While in the first text the boundary separating the inside from the outside of the camp is materialized and takes the iconic form of barbed wire, in the second it becomes a motif that prompts reflections questioning its materiality and problematizing the very existence of an outside.

Keywords: Concentrationarian Literature, Testimony, Holocaust, State Terrorism, State of Exception

El discurso académico suele delimitar las fronteras de la literatura testimonial concentracionaria según criterios enunciativos, temáticos, formales y pragmáticos. El género se configura alrededor de la reconstrucción narrativa de experiencias vividas dentro de uno o más campos de concentración, y de la autfiguración del “yo testimonial”, sobreviviente de dichas experiencias, como personaje central del relato (Simón, 2014). Otra característica destacable es que, incluso cuando los escritores ponen en evidencia sus estrategias de ficcionalización, los textos funcionan sustancialmente como instancias de elaboración de una memoria individual y colectiva respecto de los crímenes padecidos y presenciados. En este sentido, el testimonio asume un carácter de denuncia y, en última instancia, persigue el propósito de que los hechos narrados no vuelvan a ocurrir. (Sánchez Zapatero, 2019).

La frontera del campo es en la literatura concentracionaria un motivo recurrente. Sus articulaciones simbólicas e implicaciones políticas resultan productivas para pensar el desarrollo del género y los procesos históricos relacionados con el emplazamiento de los campos de concentración. Esto es así, en parte, porque se trata de una figura que no ha implicado siempre el mismo tipo, ni el mismo grado de problematicidad. Recordemos que, según Agamben (2001), la frontera no representa solo una delimitación espacial, sino que funciona como un elemento determinante del principio de inclusión

excluyente del campo de concentración. En lo que sigue, propongo analizar las representaciones de la frontera en dos textos que pertenecen a sistemas literarios distintos y que refieren a situaciones histórico-políticas diferentes: *Si esto es un hombre* de Primo Levi ([1947] 2018) y *Desaparecido, memorias de un cautiverio: Club Atlético, el Banco, el Olimpo, Pozo de Quilmes y ESMA* de Mario Villani y Fernando Reati (2011). Si en el testimonio de Primo Levi la frontera que separa el adentro del afuera del campo de concentración se materializa y adopta la figura icónica del alambre de púas, en el de Villani se convierte en un motivo de reflexiones que problematizan su materialidad y cuestionan la existencia misma de un afuera. De un texto a otro la figura de la frontera se vuelve más abstracta: pierde nitidez en cuanto a los problemas concretos que representa y gana densidad conceptual debido a la complejidad de lo que permite explicar.

En la introducción, Primo Levi dice que *Si esto es un hombre* es un libro escrito no “para formular nuevos cargos” (Levi, 2018, p. 7), sino como aporte documental para “un estudio sereno de algunos aspectos del alma humana” (p. 7). No obstante, dice también que responde a la necesidad de “hacer que ‘los demás’ supiesen”, necesidad que “había asumido (...) el carácter de un impulso inmediato y violento” (p. 8). Escrito entre la urgencia por decir y el deseo de serenidad para decir más, el libro tuvo en los primeros años posteriores a su publicación una recepción signada, en el mejor de los casos, por la indiferencia, y en el peor, por el desprecio (Peris Blanes, 2014). Sin duda una de las causas de este rechazo fue la tendencia negacionista en las sociedades europea y norteamericana respecto del sufrimiento padecido por las víctimas en los campos de exterminio nazi (Peris Blanes, 2014). Pero habría que considerar también el hecho de que, inmediatamente después de la guerra, la literatura concentracionaria no tenía todavía estatus de literatura, ya que aún no había condiciones de escucha que permitieran su legitimación. En este sentido, el libro de Primo

Levi forma parte de un conjunto de textos testimoniales que, al mismo tiempo que definían los rasgos de un género en formación, emprendían el arduo camino de hacerse un lugar en el horizonte de lectura de la posguerra.

Pues bien, tanto los rasgos del género como su legitimación en el canon, están ampliamente desarrollados cuando Villani y Reati publican *Desaparecido*, libro que, por su parte, se inscribe en una etapa particular de la literatura testimonial latinoamericana que se vincula con el paradigma humanitario. Como señala Teresa Basile (2024), si durante la década de 1970, al calor de la Revolución Cubana, el testimonio en América Latina se institucionalizó “bajo el dispositivo *revolucionario*” (p. 14), hacia la década de 1980 se produce un desplazamiento, una segunda institucionalización, esta vez “bajo el paradigma de los *derechos humanos*” (p. 14). *Desaparecido*, incluso cuando se trata del testimonio de un militante, responde a la lógica discursiva de esta segunda instancia, relacionada ya no con el horizonte revolucionario, sino con las luchas por la memoria, la verdad y la justicia.

Antes de emprender el análisis de las representaciones de la frontera en los textos de nuestro corpus, conviene profundizar en una definición de la noción de *campo de concentración*. En el contexto de una de las interpretaciones filosóficas más productivas precisamente del testimonio de Primo Levi, Giorgio Agamben ha propuesto una definición que pone en evidencia la tensión constitutiva de la frontera entendida como señalamiento territorial y como discontinuidad jurídica relativa. Para Agamben, el campo

es una porción del territorio que se sitúa fuera del orden jurídico normal, pero que no por eso es simplemente un espacio exterior. Lo que en él se excluye es (...) incluido por medio de su propia exclusión. Pero lo que de esta forma queda incorporado sobre todo en el orden jurídico es el estado de excepción mismo. (...) Sólo porque los campos constituyen (...) un espacio de excepción, en que la ley es

suspendida de forma integral, todo es verdaderamente posible en ellos. (2001, p. 39).

En diálogo con esta definición, el abordaje de los dos textos del corpus desde una perspectiva comparada permitirá ver que el campo no es una simple porción delimitada de territorio. Su lógica de funcionamiento alcanza porciones territoriales que se encuentran más allá de su frontera porque, de hecho, la normalización del “estado de excepción” en el que surge se produce precisamente allí donde la supuesta normalidad del orden jurídico debería regir y garantizar los derechos de los ciudadanos todavía no incluidos por medio de su exclusión. En otras palabras, los procesos concentracionarios implican un movimiento expansivo de las políticas de segregación social; con lo cual, todo es verdaderamente posible adentro –pero, de alguna manera, también afuera– del espacio de exclusión. Con todo, el campo es una porción del territorio que se sitúa afuera del orden jurídico, pero que además proyecta la excepcionalidad que lo constituye más allá de sus límites.

Los argumentos de Agamben se articulan a partir de la experiencia en los campos de concentración europeos durante la Segunda Guerra Mundial. Existen muchas semejanzas entre las distintas experiencias concentracionarias, pero la relación entre la sociedad y los centros clandestinos de detención que funcionaron durante la última dictadura cívico militar argentina fue significativamente diferente del fenómeno europeo. Según Pilar Calveiro, la última dictadura cívico militar argentina desplegó un plan sistemático de exterminio de adversarios políticos en el que “campo y sociedad [fueron] parte de una misma trama” (2019, p. 144). Los centros clandestinos, emplazados en los propios entramados urbanos, funcionarios como una realidad conocida y negada a la vez, admitida y deliberadamente ignorada:

el campo de concentración, por su cercanía física, por estar hecho en medio de la sociedad, “del otro lado de la pared”, sólo puede existir en medio de una sociedad que elige no ver, por su propia impotencia, una sociedad “desaparecida”, tan anonada como los secuestrados mismos. (p. 145).

El emplazamiento de los centros clandestinos en el entramado urbano permitió que el sistema represivo diseminara del terror en una ciudadanía que sostuvo durante años una posición de complicidad pasiva. Las atrocidades que se cometieron en el interior de los centros fueron ejecutadas como parte de un plan sistemático de aniquilación de opositores y a la vez como un dispositivo aterrador para el resto de la población. Sabido y negado a la vez, el campo no es solo un espacio delimitado para el secuestro, la tortura y el exterminio; es también, para quienes todavía no han sido encerrados, una amenaza ubicua y constante, el recordatorio de un estado de excepción dentro del cual en todo momento y lugar se puede correr el velo de una violencia sin límites. La “normalidad” que rige para quienes no están encerrados en el interior de los campos incluye una mezcla de impotencia y complicidad frente a la proximidad del cautiverio de los desaparecidos. En suma, el campo cumple una doble función: del lado de *allá*, la efectividad mortífera de la excepcionalidad radical; del lado de *acá*, la diseminación de un terror que anonada.

En *Si esto es un hombre*, el tema de la frontera aparece en los dos primeros capítulos, en el momento del ingreso en el campo de concentración. Es el principio de un prolongado y sostenido proceso deshumanizante. En el testimonio de Primo Levi el ingreso al Lager es una experiencia traumática compartida y, por lo tanto, se escribe en plural: “Bajamos, nos hacen entrar en una sala vasta y vacía, ligeramente templada. ¡Qué sed teníamos!” (2018, p. 21). Este uso del plural por momentos tiene un alcance masivo, incluye al grupo de todos los prisioneros entre los que se encuentra el yo testimonial; y por momentos, en cambio, se restringe a un yo con alguien más. Lo

decisivo, en todo caso, es que, “El viaje”, tal es el título del primer capítulo del libro, busca desestructurar la personalidad de los prisioneros, y para eso los arroja, para decirlo con las palabras del título del segundo capítulo, “En el fondo”. Además, en este pasaje a través de la frontera, que se puede leer como el relato de una caída, la desorientación cunde. La experiencia es, entre lo que el yo testimonial espera y lo que acontece, “desconcertante y desarmante” (p. 18). En este primer paso por la frontera aparece un “pelotón de extraños individuos” que prefiguran lo que los recién llegados, una vez caídos “en el fondo”, han de llegar a ser: “Todo era incomprensible y loco, pero habíamos comprendido algo. Esta era la metamorfosis que nos esperaba. Mañana mismo seríamos nosotros una cosa así” (p. 20). En la frontera, el sistema concentracionario les muestra a los recién llegados la metamorfosis que van a sufrir, cuya meta queda prefigurada en esa última frase de la cita: “(...) seríamos una cosa (...)”. Ni vivos -“Nos contamos entonces (...) cosas que entre vivientes no se dicen” (p. 18)- ni muertos -“No estamos muertos; la puerta se ha abierto y ha entrado un SS, está fumando” (p. 21)-: prisioneros frente a unos “fantasmas” en los que, tienen la certeza (y es por lo pronto la única certeza que pueden tener), se van a convertir, y en los que, una vez que este primer paso por la frontera queda atrás, se convierten: “(...) ya estamos transformados en los fantasmas que habíamos visualizado anoche” (p. 26).

Sánchez Zapatero ha explicado que los textos de la literatura concentracionaria se caracterizan por el despliegue de “un esquema narrativo que va desgranando el progresivo proceso de deshumanización sufrido en los campos, como si se tratara de una inversión del clásico modelo del *bildungsroman*” (2019, p. 434). Este proceso empieza en el viaje hacia el campo y pasa necesariamente por su frontera. Es allí, por otra parte, donde tiene lugar un evento que asume la dimensión de un tópico: la tachadura del nombre propio. Es, si se quiere, el núcleo narrativo del ritual macabro que se produce (y es resistido)

cuando los prisioneros son ingresados en el campo. En Primo Levi, el gesto de conservar el nombre propio funciona como un posicionamiento que tiene lugar primero en el fuero interno, pero que, después, en distintos momentos del relato, reaparece como autoexigencia respecto del sostenimiento de una línea de conducta, de una ética vital. Este posicionamiento es un gesto de resistencia que en cada circunstancia “desarmante” debe ser reactualizado. “Nos quitarán hasta el nombre: y si queremos conservarlo deberemos encontrar en nosotros la fuerza de obrar de tal manera que, detrás del nombre, algo nuestro, algo de lo que hemos sido, permanezca” (Levi, 2018, p. 26). El nombre propio se convierte así en una marca, más que borrada, tachada, más que perdida, puesta en tela de juicio ante un sí mismo que debe esforzarse, que debe encontrar la fuerza necesaria para obrar con dignidad. Si se quiere desarticular la tachadura, si no se quiere perder definitivamente el nombre, es preciso conservar bajo el peso de la excepcionalidad radical “algo de lo que hemos sido” con anterioridad. Ese “algo” es la ética del prisionero bajo el asedio de los agentes que ostentan algún tipo de autoridad en el Lager, y las dificultades que supone su sostenimiento es uno de los motivos de reflexión más productivos en la literatura testimonial concentracionaria. De hecho, es uno de los aspectos del texto de Primo Levi que Mario Villani y Fernando Reati recuperan y desarrollan más profusamente para pensar la experiencia del primero como desaparecido:

Desde mi retorno de las tinieblas creció en mí la necesidad de hacer públicas mis memorias y compartir las reflexiones que esa experiencia me suscitó, tanto durante mi permanencia en los campos como después de mi liberación. (Villani, 2011, p. 35).

Las reflexiones sobre la ética del yo testimonial en el campo de concentración, que en Primo Levi empiezan en el relato sobre el paso por la frontera y la tachadura del nombre propio, tiene lugar en reiteradas ocasiones mientras dura el encierro. Cada

acto de “colaboración” dentro del sistema concentracionario es objeto de meditaciones que insertan ese acto, antes de su realización, en una trama especulativa de causas y efectos. Una meditación que implica dos objetivos estrechamente relacionados: la búsqueda de la sobrevivencia y la necesidad de que la “colaboración” no destruya la ética del prisionero. Porque no se trata de sobrevivir sin más, se trata de *sobrevivir entero*. En efecto, para Villani, fueron reflexiones que lo “ayudaron a sobrevivir entero, no sólo allí adentro sino también en el arduo período que siguió a [su] liberación” (p. 35). En este punto, cabe recordar la distinción de Agamben (2001) entre las nociones de *nuda vida*, “que expresa el simple hecho de vivir común a todos los vivientes” (p. 13), y de *vida humana*, que implica “siempre y sobre todo *posibilidad* de vivir, siempre y sobre todo *potencia*” (p. 14). El prisionero busca con desesperación resguardar su *vida humana* entre las tácticas de sobrevivencia y los límites de su “colaboración” con el sistema del campo. Levi sostiene que “sobrevivir sin haber renunciado a nada del mundo moral propio (...) no ha sido concedido más que a poquísimos individuos superiores, de la madera de los mártires y de los santos” (2018, p. 101), pero a la vez le confiere especial importancia a la voluntad “de reconocer siempre, aún en los días más negros, tanto en [sus] camaradas como en [sí] mismo, a hombres y no a cosas” (p. 222): el humanismo como antídoto contra la cosificación. Por su parte, Villani conceptualiza estas escenas deliberativas del prisionero consigo mismo en términos dilemáticos: “La vida en los campos estuvo plagada de dilemas: qué es lo correcto o lo incorrecto, dónde están los límites entre lo normal y lo aberrante, qué distingue a un torturador de un prisionero obligado a denunciar a sus compañeros” (2011, p. 181). El campo se caracteriza por poner en contradicción el propósito de conservar la vida común a todos los vivientes y la necesidad vital de no perder la forma de vida humana, de no quedar atrapado en los mecanismos de la deshumanización. Esta contradicción es un efecto del

dispositivo concentracionario que en los textos vuelve una y otra vez, como una especie de *ritornelo*.

Si Levi escribe el paso por la frontera en el ingreso al campo en plural, Villani lo escribe en singular, porque en su caso el secuestro y el viaje hasta el centro clandestino que preceden ese pasaje son situaciones brutales que tuvo que sufrir en soledad. Y si para Levi ese periplo implicaba una desorientación relacionada con un no saber “desarmante”, con un desajuste insalvable entre lo esperable y lo factual, en Villani implica un conjunto de circunstancias (la sorpresa, la celeridad, la violencia del secuestro) y de detalles (la venda, el esparadrapo) que, más que desarmar, reducen y descolocan a la víctima. Como el militante sabe, como tiene información que le permite reducir la distancia entre lo esperable y lo factual, la patota *no ahorra* en recursos para neutralizar las potencialidades de ese saber, o en todo caso para minimizarlas.

En el texto de Levi, los prisioneros recién llegados se veían reflejados en los “fantasmas” que más tarde ellos mismos llegarían a ser, y esta escena especular era referida en una frase que permitía inferir el proceso de cosificación al que serían sometidos: “Mañana seríamos nosotros una cosa así” (Levi, 2018, p. 20). En Villani, al militante, en su paso por la frontera, en ese violento “ritual” que lo convierte en un “desaparecido”, también se lo intenta cosificar: “Atención Club Atlético, abran que venimos con el paquete” (Villani, 2011, p. 41), dice uno de los secuestradores por *walkie-talkie*. Villani confirma el propósito deshumanizante de la operación, pero desmiente su efectividad cuando la pone entre comillas: “El ‘paquete’ era yo, eso estaba claro” (p. 42). Lo que sigue, en el texto, es el relato de la tachadura del nombre: “Vos sos X-96”. Pero aquí el gesto de resistencia no empieza en el fuero interno de la víctima, como en Levi, sino que se narra como un combate entre dos fuerzas desiguales: “‘¿Cómo te llamás?’ ‘Mario Villani’, volví a contestar, y recibí una trompada tan fuerte que fui a parar al

suelo” (p. 42). En suma, la operación se podría pensar como una especie de anti-bautismo, cuyo desarrollo, en la frontera del campo, consta fundamentalmente de dos momentos: primero la tachadura del nombre (*vos no te llamás más...*), después la clasificación en el orden burocrático del campo (*desde ahora sos...*). Es llamativo que, inmediatamente después de narrar este episodio liminar, sobreviene un pasaje reflexivo en el que Villani recupera su experiencia en plural, pero no en primera sino en tercera persona: “ése era el primer paso en el proceso de desintegración de la personalidad a que eran sometidos los prisioneros” (p. 42). Coherente con la escena del combate por el nombre propio, el gesto de resistencia a la deshumanización se inscribe en la forma del relato con que la víctima recuerda y explica en el presente la naturaleza de los hechos del pasado, no como una simple negación (*a mí no me pasó*), sino como una objetivación que depende de la preservación de la integridad física y moral del yo testimonial (*doy cuenta de lo que pasó porque a mí no me deshumanizaron*).

En Levi, la frontera del Lager se convierte en sustancia, asume una extraordinaria nitidez. Lo que marca esa frontera es de hecho un sustantivo concreto: “el *alambre de púas* que nos segrega del consorcio humano” (Levi, 2018, p. 88, las cursivas son mías). Tan concreta es la evocación que, cuando en ella se abre una brecha, tiene el poder de materializar o de hacer parecer concreta la imagen de la libertad: “Libertad. La brecha del alambre de púas nos ofrecía su imagen concreta” (p. 184). Por supuesto que el carácter abstracto del concepto de *libertad* se hace evidente en función de un conjunto de eventualidades de enorme relevancia para los prisioneros. Levi lo dice con absoluta claridad: “[la brecha del alambre de púas] quería decir que ya no había alemanes, no había más selecciones, nada de trabajo, nada de golpes, nada de listas y, quizás dentro de poco, la vuelta” (p. 184). Pero, en todo caso, la enumeración de significados que Levi le adjudica a la brecha recupera, a través de la negación, todos los significados que se entrelazaban en el

alambre de púas cuando todavía estaba intacto. Ahora bien, si en el testimonio de Levi los límites del campo se delimitan con plena nitidez, en Villani esos límites se vuelven porosos, pierden sustancialidad, al punto tal que, por momentos, parecen pura brecha. No obstante, lejos de remitir a ninguna imagen de la libertad, esa pérdida de nitidez adquiere un sentido negativo porque implica una cancelación de la libertad como posibilidad. En efecto, para Villani, “el campo se extendía mucho más allá de las paredes del edificio donde estaba secuestrado: el país entero era una inmensa prisión y si me escapaba era solo para cambiar un lugar del campo por otro” (2011, p. 107).

Villani formula de otro modo el planteo de Calveiro acerca de los centros clandestinos como espacios en medio de la sociedad. El país entero es un gran campo donde lo que separa el adentro del afuera no es fundamentalmente una pared, no es en primer lugar una frontera concreta, más bien es un problema de conciencia: “La única diferencia entre el afuera y el adentro era que la gente que caminaba por la calle no tenía conciencia de estar presa y yo sí” (Villani, 2011, p. 107). Los que están del otro lado de la pared piensan que están afuera cuando en realidad forman parte de un mismo sistema represivo, cuyos límites coinciden, en última instancia, con las fronteras del territorio nacional. Afuera del espacio de encierro, está lleno de imágenes concretas de una falsa libertad. Quienes piensan que no están presos, viven prisioneros de una falsa conciencia que no les permite ver la naturaleza de una excepcionalidad que los incluye. Si para Calveiro la sociedad *no quiere* ver lo que pasa del otro lado de la pared, casi frente a sus ojos, para Villani más bien la sociedad *no puede* ver que la pared es el falso límite de un estado de excepción en el que no hay más que prisioneros.

La problematización del motivo de la frontera en el testimonio de Villani puede ser pensada en función de las singularidades del sistema concentracionario implementado y sostenido por el régimen represivo de la última dictadura cívico-militar

argentina, respecto de su forma organizativa y de su distribución espacial en los distintos entramados urbanos en los que funcionó. Pero también se puede entender como consecuencia del proceso de abstracción de un motivo recurrente de la literatura concentracionaria, que en el texto de Levi tiene una primera formulación, más bien relacionada con las atrocidades sufridas durante el encierro. Levi no desconoce el hecho de que la nitidez del alambre de púas no convierte la frontera en una muralla infranqueable; sabe que toda frontera contiene cierta porosidad. Así, por ejemplo, en “Más allá del bien y del mal”, el autor explica que cuando

ha llegado a faltar la distribución del tabaco a la población civil de Cracovia, el hecho, superando la barrera del alambre de púas que nos segrega del consorcio humano, ha tenido repercusión en el campo, provocando una clara alza de la cotización del Mahorca. (Levi, 2018, p. 88).

La porosidad de la frontera se vuelve evidente en este pasaje como un fenómeno estrictamente económico, en el marco de una reflexión que busca explicar el impacto de la experiencia en el Lager sobre los valores morales de los prisioneros. El yo testimonial solicita incluso cierta indulgencia respecto de algunas conductas especulativas (y no de todas, claro está) a las que dicha experiencia pudo haber dado lugar. En cambio, Calveiro y Villani recuperan y problematizan el motivo de la frontera para politizar la relación entre el adentro y el afuera. Para Calveiro, las fronteras son parte de la trama de una sociedad que puede ver y por eso mismo queda anonadada por el terror que le infunde lo evidente. Para Villani, la frontera implica una articulación entre percepción y conciencia: adentro del campo, es el prisionero el que puede ver que la verdadera frontera del sistema represivo no coincide con los límites espaciales del campo; del otro lado de la pared, cunde la falsa conciencia de quienes no saben que de algún modo también están presos. En un caso, la frontera deja ver y escuchar, encierra a los desaparecidos dentro del campo y al resto de la

población en su “normalidad” anonadada; en el otro, el desaparecido concibe los límites del campo como aquello que delimita un espacio de reclusión sin exterioridad.

Cuando Levi explica las razones por las que fueron tan poco frecuentes los casos de prisioneros que intentaron escapar de los campos, no piensa en el carácter infranqueable del alambre de púas, sino en la ferocidad de las represalias contra quienes lo intentaban, o contra los prisioneros amigos o familiares de quienes eventualmente lograsen escapar. No son muy diferentes los argumentos de Villani, cuando justifica el hecho de que cada vez que pudo haber escapado de los centros clandestinos por los que pasó desestimó esa posibilidad. Del testimonio de ambos se infiere que la frontera no es infranqueable *per se*, que las dificultades para evadirse del cautiverio tienen que ver con los dispositivos represivos que rodean al cautivo, adentro y afuera del campo de concentración. Pero, justamente, me interesa destacar que allí donde Levi decide no enfatizar el carácter poroso de la frontera, Villani subraya esa porosidad como un argumento para sostener la tesis de que los límites de los centros clandestinos de detención no representaban los límites de la excepcionalidad del régimen de la dictadura.

El señalamiento de la proximidad de los campos, propuesta por Calveiro para analizar el sistema concentracionario argentino, se puede articular sin contradicciones con los argumentos de Agamben centrados en el proceso europeo. El campo es “una porción del territorio que se sitúa fuera del orden jurídico normal, pero (...) no es simplemente un espacio exterior” (Agamben, 2001, p. 39): “es parte de una misma trama” dentro de la sociedad (Calveiro, 2019, p. 144), una trama que incluye estos espacios de exclusión y que incluye en el orden jurídico “el estado de excepción mismo” (Agamben, 2010, p. 39). Como se vio, tampoco para Villani el campo es un espacio simplemente exterior. Y no lo es porque su emplazamiento es

parte de una ruptura del orden jurídico que alcanza a todo el territorio nacional. Para Agamben, el espacio de exclusión incluye el estado de excepción en el orden jurídico; para Villani, la normalidad jurídica queda suspendida por el carácter extensivo del estado de excepción. El primero considera que el emplazamiento de los campos restringe la normalidad del orden jurídico; el segundo, que en definitiva desmantela todo rastro de normalidad.

En el testimonio de Levi, el fin de la reclusión, consecuencia de la derrota y huida de los alemanes, es un límite que también se presenta con absoluta nitidez, una frontera temporal que ubica la experiencia concentracionaria en el pasado (un pasado que sin embargo siempre puede repetirse), y por tanto en el espacio de la memoria del yo testimonial (una memoria cuyo ejercicio es necesario para que dicho pasado no se repita). En cierto modo, la brecha que se abre en el alambre de púas representa para Levi la evidencia de que ya no es una frontera. En cambio, para Villani, el fin de la reclusión es un proceso gradual y vigilado por los resortes de un sistema represivo que continúa vigente durante los últimos años de la dictadura, y que incluso no se desactiva completamente durante los dos primeros años después del retorno de la democracia. La frontera temporal que debería representar la salida del campo es en realidad un amplio interregno entre la búsqueda de “sobrevivir entero” y la difusa certeza de haber recuperado enteramente la libertad. El carácter incierto de la salida del campo se expresa en la significativo deslizamiento de sentido que se produce entre el título del capítulo en el que Villani narra las circunstancias en las que dicha salida tuvo lugar: “Libertad y después”, y la primera línea del capítulo, donde la palabra “libertad” (2011, p. 165) aparece entre comillas. Levi tiene la certeza de ya no estar en cautiverio cuando todavía no ha salido físicamente del campo. De hecho, ve la brecha en la frontera desde adentro. A Villani, una vez afuera, nada le garantiza la plenitud de sus derechos. Después de haber recuperado su “libertad”, entre

1981 y 1984 para ser exactos, todavía es alcanzado por el dispositivo de control del sistema de represión clandestina que lo mantuvo prisionero. Aunque el encierro terminó para el ex desaparecido, el régimen concentracionario demora su disolución.

La diferencia entre las representaciones de la frontera en *Si esto es un hombre* y *Desaparecido* permite observar que una misma figura narrativa adquiere sentidos distintos según la configuración histórica del sistema concentracionario y según el momento de desarrollo de la literatura testimonial. Materializada por la sustancialidad icónica del alambre de púas, la frontera es para Primo Levi un significante saturado de significados, todos ellos cargados de negatividad: los “alemanes”, las “selecciones”, el trabajo forzado, los golpes. La enorme cantidad de problemas concretos, urgentes, de vida o muerte, que implica esa materialidad, es más tarde reabsorbida en una reformulación del motivo de la frontera que tiende a la abstracción y que adquiere mayor espesor conceptual. Si Agamben vuelve a Levi para elaborar una definición de campo que complejiza la cuestión de los límites territoriales del estado de excepción, Calveiro reinscribe el problema de los límites del campo para formular una hipótesis política: el funcionamiento de los centros clandestinos fue posible porque la sociedad sabía, y sin embargo negaba, lo que pasaba del otro lado de la pared. Por último, en el testimonio de Villani, el motivo de la frontera permite interrogar la lógica de funcionamiento del estado de excepción en el contexto del terrorismo de Estado durante la última dictadura cívico-militar argentina. Los límites del centro clandestino se relativizan no porque los prisioneros puedan escapar del encierro, sino porque se trata de un encierro sin exterioridad.

Referencias

- Agamben, Giorgio (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pretextos.
- Basile, Teresa (2024). *De la Revolución a los Derechos Humanos. Vueltas y revueltas del testimonio en América Latina. De la Revolución a los Derechos Humanos*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 13-233.
- Calveiro, Pilar (2019). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Levi, Primo ([1947] 2018). *Si esto es un hombre*. Barcelona: Austral.
- Peris Blanes, Jaume (2014). Literatura y memoria. *Puentes de crítica literaria y cultural*, 1, 10-17.
- Sánchez Zapatero, Javier (2019). La literatura concentracionaria: universalidad, representación y memoria. *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 19, 431-455.
- Simón, Paula (2014). El testimonio, un texto en busca de definición. El caso de los testimonios sobre los campos de concentración y el exilio en España y Argentina. *Gramma*, 52, 61-74.
- Villani, Mario y Reati, Fernando (2011). *Desaparecido. Memorias de un cautiverio. Club Atlético, el Banco, el Olimpo, Pozo de Quilmes y ESMA*, Buenos Aires: Biblos.

Mariano Carreras es Licenciado y Profesor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente de Literatura y Prácticas del Lenguaje en escuelas secundarias de la Provincia de Buenos Aires. Actualmente cursa la Maestría en Literaturas Española y Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires, con un proyecto sobre los usos del cine en la literatura contemporánea argentina. Escribe crítica literaria y cinematográfica en distintos medios argentinos y extranjeros.



El personaje judío en el sainete criollo: representaciones, figuras y estereotipos en obras teatrales estrenadas entre 1919 y 1923

*The Jewish Character in the Sainete Criollo:
Representations, Figures and Stereotypes in
Theatrical Works Staged Between 1919 And 1923*



Paula Ansaldo

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET),
Universidad de Buenos Aires,
Argentina.
Dubnow Institute,
Alemania.
ansaldopaula@gmail.com

Resumen

Este artículo examina la representación del inmigrante judío en el sainete criollo a partir del estudio comparado de cuatro obras estrenadas entre 1919 y 1923: *El barrio de los judíos* y *El cambalache de Petroff* de Alberto Vacarezza, *Criollos, gringos y judíos* de Alberto y Mario Rada, y *El cambalache de la buena suerte* de Alberto Novión. Durante este período, el personaje judío pasó de ocupar roles secundarios a protagonizar sainetes escritos por dramaturgos consagrados, estrenados en los principales escenarios de Buenos Aires y producidos por compañías consolidadas que ocupaban una posición central en el campo teatral de la época. El análisis propone que, mientras otros grupos de inmigrantes eran representados mediante una combinación de rasgos estereotípicos positivos y negativos, los personajes judíos quedaban con frecuencia restringidos a un repertorio limitado de atributos negativos. En este sentido, el artículo sostiene que el sainete funcionó como dispositivo pedagógico que, al mismo tiempo que promovía el imaginario del crisol de razas,

establecía jerarquías identitarias y marcaba los límites de la argentinidad aceptable en el contexto de la primera posguerra.

Palabras clave: sainete criollo, personaje judío, 1919-1923, representaciones teatrales, teatro argentino

Abstract

This article examines the representation of the Jewish immigrant in the sainete criollo through a comparative study of four plays staged between 1919 and 1923: *El barrio de los judíos* and *El cambalache de Petroff* by Alberto Vacarezza, *Criollos, gringos y judíos* by Alberto and Mario Rada, and *El cambalache de la buena suerte* by Alberto Novión. During this period, the Jewish character moved from occupying secondary roles to starring in sainetes written by established playwrights, premiered in the main theaters of Buenos Aires, and produced by consolidated companies that held a central position in the theatrical scene of the time. The analysis shows that while other immigrant groups were represented through a combination of positive and negative stereotypical traits, Jewish characters were frequently restricted to a limited repertoire of negative attributes. In this sense, the article argues that the sainete functioned as a pedagogical device that, while promoting the imaginary of the melting pot, established identity hierarchies and marked the boundaries of what counted as acceptable Argentinianess in the context of the post-World War I period.

Keywords: sainete criollo, Jewish character, 1919-1923, theatrical Representations, Argentinian theatre

“Los judíos se están poniendo de moda en nuestro teatro” afirmaba un crítico en el diario *La Unión* en mayo de 1920.¹ Este comentario daba cuenta de un fenómeno creciente: aun cuando el inmigrante judío no aparecía en los escenarios argentinos con la misma frecuencia que el italiano o el gallego, durante el período de entreguerras, se produjo un incremento en las piezas que lo situaban como protagonista y que abordaban temáticas vinculadas con la vida judía. Estas obras fueron escritas por dramaturgos consagrados, estrenadas en los principales escenarios de Buenos Aires y producidas por compañías consolidadas que ocupaban una posición central en el campo teatral de la época. Entre los años 1919 y 1923, la

¹ Cfr. “En El Nacional, El cambalache de Petroff”, *La Unión*, jueves 6 de mayo de 1920.

compañía Arata-Simari-Franco, una de las más exitosas del momento, estrenó cinco sainetes centrados en personajes judíos: *El barrio de los judíos*, de Alberto Vacarezza y *El yacaré*, de Pedro B. Aquino, en 1919 en el Teatro Nacional; *El cambalache de Petroff*, de Alberto Novión, en 1920 en el Teatro Nacional; *Criollos, gringos y judíos*, de Alberto y Mario Rada, en 1921 en el Teatro San Martín; y en 1923, ya sin Luis Arata, *Ropa vieja*, de Carlos M. Pacheco en el Teatro Smart. También en 1923, la compañía de Pascual Carcavallo estrenó *El cambalache de la buena suerte*, de Alberto Vacarezza en el Teatro Nacional.

Tal como señalaba el crítico de *La Unión*, el surgimiento de obras dramáticas cuyos protagonistas eran judíos ciertamente constituía una novedad. Hasta entonces, los personajes judíos habían estado relegados a papeles secundarios y cómicos, integrados en el mosaico de inmigrantes del conventillo que caracterizaba al sainete criollo.² Este género buscaba representar la vida urbana de Buenos Aires y la creciente diversidad social en la época de la inmigración masiva a través de personajes tipo que ofrecían retratos humorísticos y caricaturescos de las distintas comunidades inmigrantes. El sainete formaba parte del género chico, también llamado “teatro por horas” o “por secciones”, una forma de teatro popular caracterizada por su brevedad: por lo general, se trataba de piezas de un solo acto, dividido en dos o tres escenas. El género adquirió una gran popularidad en la Argentina y prácticamente dominó la escena teatral porteña hasta los años 30, cuando comenzó a ser desplazado por nuevos medios de entretenimiento como la radio y el cine.³

A partir de un estudio comparado de cuatro obras estrenadas entre 1919 y 1923 –*El barrio de los judíos*, *El cambalache de*

² Cabe mencionar como excepción a esta tendencia los sainetes *Compra y venta*, de 1906, y *El patio de don Simón*, de 1908, ambos de Carlos M. Pacheco.

³ Para una historia del circuito teatral popular porteño del período, véase: González Velasco, Carolina (2012). *Gente de teatro: Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Petroff, Criollos, gringos y judíos, y El cambalache de la buena suerte—, este trabajo busca examinar la construcción del personaje del judío en el sainete criollo en el período, identificar los estereotipos que estructuran dichas representaciones en relación con otras figuras de inmigrantes, y situarlas en el marco de los debates sociales sobre la integración de los inmigrantes judíos en la sociedad argentina en el contexto de la primera posguerra.

Figuraciones del inmigrante judío en el sainete criollo

Como han señalado los historiadores teatrales Osvaldo Pellettieri (2002, 2008) y Jorge Dubatti (2013), la originalidad no era el principal objetivo de los saineteros. Por el contrario, el género se definía por la utilización de tramas, personajes y situaciones reiterativas que buscaban satisfacer la necesidad de entretenimiento de un público amplio y popular. Los autores escribían atendiendo a las preferencias de los espectadores, por lo cual tendían a repetir sistemáticamente las fórmulas que habían tenido éxito. Las obras se producían en serie y era habitual que los autores escribieran en colaboración “para favorecer el ritmo de producción que exige la demanda industrial” (Dubatti, 2013, p. 39). De esta forma, la repetición de las tramas contribuía a consolidar un molde narrativo que ofrecía personajes concebidos como figuras fácilmente reconocibles para el público porteño construidas a partir de distintos tipos “hipercodificados en su caracterización y desempeño de acuerdo con una práctica regularizada” (Dubatti, 2013, p. 47). De acuerdo con Pellettieri (2008), el recurso más habitual para dar forma a estos personajes era la maquieta, entendida como una representación paródica y exagerada de diversos tipos —el italiano, el español, el criollo o el judío— cada uno caracterizado por sus rasgos físicos y comportamientos distintivos. La maquieta apuntaba a producir un efecto cómico sin pretensión de profundizar en la psicología ni en las motivaciones de los personajes. No obstante, como ha

señalado Laura Mogliani, incluso con la exageración y la estilización de la realidad propias del sainete, el género incorporaba un componente costumbrista que funcionaba como el sustrato sobre el cual se apoyaba la caricaturización (2015, p. 75). Esta base costumbrista hacía posible la identificación del público, que se fundaba en el reconocimiento de elementos de su propia cotidianidad. En este sentido, los personajes del sainete eran tomados de la realidad inmediata pero reelaborados a partir de una combinación de procedimientos costumbristas y caricaturescos.

En este trabajo sostengo que en la construcción de los personajes judíos en las obras estrenadas entre 1919 y 1923 los elementos caricaturescos tendieron a imponerse considerablemente por sobre los realistas. Estos sainetes fueron escritos e interpretados por artistas no judíos, cuyo conocimiento de las costumbres y de la lengua judía era limitado, lo que dio lugar a representaciones que estaban principalmente construidas a partir de rasgos ficcionales y estereotipos negativos que circulaban en la época. Uno de los factores que contribuyó a difundir una imagen errónea de la comunidad judía en el teatro argentino fue la asociación entre inmigrantes judíos y rusos. A comienzos del siglo XX, la mayor parte de la inmigración judía que llegó al país provenía de la zona de residencia –las provincias occidentales del Imperio Ruso en las cuales la población judía estaba obligada a vivir– y, hasta la Primera Guerra Mundial, ingresaban con documentación emitida por las autoridades rusas.⁴ Debido a esto, en las primeras décadas del siglo XX, la sociedad local tendía a identificar a estos inmigrantes judíos de manera

⁴ Muchos de estos inmigrantes llegaron a la Argentina gracias a la intervención de la *Jewish Colonization Association* (JCA), una asociación filantrópica creada en 1891 con el objetivo de asistir a los judíos del Imperio Ruso para emigrar y escapar de la violencia y el hostigamiento del régimen zarista. Por intermedio de la JCA, una gran cantidad de judíos provenientes de Rusia se radicaron en asentamientos agrícolas establecidos en tierras financiadas por la Asociación, principalmente en las provincias de Santa Fe, Entre Ríos y Buenos Aires. Para más información sobre la JCA, véase: Cherjovsky, Iván (2017). *Recuerdos de Moisés Ville: la colonización agrícola en la memoria colectiva judeo-argentina 1910-2010*, Buenos Aires: Universidad Abierta Interamericana.

genérica como “rusos”, sin atender a sus lugares específicos de origen.⁵ Esta asociación puede observarse en el lenguaje hablado por los personajes del sainete criollo. En estas obras, algunos de los parlamentos de los personajes judíos contienen sonidos sin significado, cuya principal función es la de marcar su carácter de extranjeros y provocar la risa del público. Sin embargo, la cualidad fonética de este lenguaje inventado no evoca al idish, que era la lengua que efectivamente hablaban la mayoría de los inmigrantes judíos en ese momento en la Argentina, sino al ruso. En la obra *El barrio de los judíos* pueden encontrarse varios ejemplos de este lenguaje inventado:

DON SAMUEL: ¡Rancanosky! ¡Vitronasky! ¡Proxhy transky rudinosky!

MAURICIO: Prandernosky. Frukilangoff

DON SAMUEL: ¡Rudinasky! (Vacarezza, 1919, s/n).

En este caso, puede observarse un alejamiento del referente real, en tanto la forma de hablar de sus personajes no responde a la habitual exageración costumbrista, como en el caso del inmigrante italiano, sino que se trata de una manera de hablar íntegramente ficcional. Asimismo, estos diálogos ilustran cómo los dramaturgos solían equiparar a los inmigrantes judíos con los rusos. En las propias acotaciones de *El barrio de los judíos* se describe a los personajes como hablando con un “cierto dejo moscovita”, mientras que en la obra *El cambalache de Petroff* se afirma directamente que los personajes judíos “hablan en ruso”. Esta identificación probablemente propició el uso recurrente de referentes rusos en la representación de personajes judíos en el sainete, entre ellos la asignación de nombres marcadamente rusos, como Fedorowa, Petroff, Nicolás Patogroff, Sofía y Alejandro en *El cambalache de Petroff*, o Vania en *Criollos, gringos y judíos*. En esta última obra, el

⁵ Victor Mirelman afirma que, según el censo de 1936 de la ciudad de Buenos Aires, de un total de 31.368 rusos, 23.171 (el 75 por ciento) eran judíos. Sin embargo, 4.137 habían declarado no profesar ninguna religión o su religión era desconocida. La mayoría de estos últimos también eran judíos (1975, p. 64).

espacio es presentado como un “conventillo de dos pisos de cuyas ventanas cuelga el traperío colorinche de la rusada” (Rada, 1921, s/n) y los personajes judíos son descriptos como rubios de ojos claros que beben té frío, se emborrachan con vodka y hablan sin parar sobre Siberia, elementos que provienen del imaginario ruso y no son propios de la cultura judía. Estas representaciones, combinadas con el uso de un lenguaje completamente ficcional, permiten advertir hasta qué punto los autores se distanciaban de sus referentes reales al construir a los personajes judíos, en contraste con otros grupos de inmigrantes presentes en estas obras, cuyas lenguas y costumbres resultaban más familiares tanto para los dramaturgos como para el público.⁶

En efecto, la falta de observación y el uso de fórmulas “gastadas” en la construcción de los personajes judíos fueron críticas recurrentes en la prensa de la época. Si bien este tipo de comentarios eran habituales en las apreciaciones del sainete —considerado por la mayor parte de los críticos como un género vulgar y carente de valor artístico—, adquirían un especial énfasis cuando se trataba de la representación de lo judío en escena. Desde la perspectiva de la crítica, el ambiente judío que, a priori, podría haber resultado novedoso o “exótico” terminaba siendo desaprovechado por dramaturgos que preferían reproducir tipos convencionales y situaciones repetitivas.⁷ Las obras eran además criticadas por recurrir en exceso al grotesco para componer a sus personajes y situaciones, abusar del recurso cómico del supuesto “lenguaje disparatado e incomprensible”⁸ atribuido a los judíos, y apelar

⁶ Como sostiene Perla Zayas de Lima (2001), el tratamiento desigual que recibían los personajes judíos puede verse en el título de la obra *Criollos, gringos y judíos*, el cual revela cómo los porteños distinguían este grupo inmigratorio del resto de los extranjeros, probablemente motivados por las notables diferencias visibles que los caracterizaban: vestimenta, costumbres, lengua, ritos religiosos.

⁷ Una crítica a la obra *Criollos, gringos y judíos* en el diario *Última hora* del 22 de noviembre de 1921 afirmaba que la obra “no añade absolutamente nada a la labor de sus autores, quienes observan poco la realidad y recuerdan demasiado lo visto en nuestros escenarios de género chico”.

⁸ Crítica a *El cambalache de Petroff, La montaña*, 6 de mayo 1920.

a la caricatura ridiculizante del “ruso” como medio para provocar la risa fácil del público.⁹

En este sentido, resulta particularmente productivo comparar las dos obras de Alberto Vacarezza que se desarrollan en un contexto judío: *El barrio de los judíos*, de 1919, y *El cambalache de la buena suerte*, de 1923. Separadas por cuatro años, estas piezas permiten observar una evolución en el tratamiento del tema. Tras las numerosas críticas que recibió *El barrio de los judíos* por su falta de verosimilitud y de observación en la representación del supuesto barrio judío, Vacarezza intenta en 1923 profundizar el trabajo con la ambientación, incorporando con mayor detalle costumbres, expresiones lingüísticas, música y prácticas rituales de la población judía de Buenos Aires. A diferencia de los sainetes anteriores, donde predominaban los nombres rusos, en esta obra los personajes reciben nombres tradicionalmente judíos, como Rebeca, Isaac o Salomón. Además, los carteles del cambalache aparecen escritos en caracteres hebreos y, cuando los personajes recurren al lenguaje extranjero, la sonoridad no solo se aproxima al ídish sino que se utilizan palabras auténticas de ese idioma, aunque con errores, tales como “gute naj” (buenas noches), “io” (sí), “nei” (no), “shein” (lindo), o la expresión “mizíguina bobe”, pronunciada como insulto por uno de los personajes, que pretende combinar dos palabras populares provenientes del ídish: *mishiguene* (loca) y *bobe* (abuela). La incorporación de motivos costumbristas se advierte también en la escena de la boda judía que incluye elementos reales del rito judío, si bien en algunos casos se emplean fuera de contexto. Encontramos el palio ceremonial (*jupá*), el encendido de velas (que corresponde al ritual de *shabat* y no forma parte de la liturgia matrimonial), el beber de una copa de vino y la ruptura de la copa, acompañada aquí por el grito de “¡marel tofi!” (sic), en lugar de *mazel tov*. Las bendiciones aparecen también

⁹ Las críticas del período se encuentran en la colección de recortes periodísticos de la biblioteca de Argentores.

deformadas, pero mantienen una sonoridad cercana a las palabras originales, lo que contrasta con el lenguaje completamente ficcional y sin relación con el ídish ni el hebreo que había utilizado en su obra anterior:

RABINO: Beruj atá adonoi!

TODOS: Beruj uh beruj shemei

RABINO: Beire pri agujen.

TODOS: Amén. (Vacarezza, 1925, s/n)

Resulta difícil determinar si esta mayor presencia de elementos costumbristas se debía a una voluntad de Vacarezza de responder a la demanda de la crítica o, en cambio, a la necesidad de ajustarse a un público que, para 1923, ya comenzaba a familiarizarse más ampliamente con las prácticas culturales judías gracias a la creciente visibilidad de este grupo migratorio en la vida urbana porteña.¹⁰

Por otro lado, muchas de estas obras representaban a los personajes judíos a partir de prejuicios culturales y religiosos, recurriendo a tropos antisemitas, como la figura shakespeariana de Shylock o el estereotipo del “judío avaro”. En la mayoría de los sainetes analizados, los judíos eran representados como prestamistas o dueños de casas de compraventa. Estas ocupaciones servían para reforzar la imagen de los judíos como individuos preocupados únicamente por la acumulación de riqueza, a menudo mediante prácticas sospechosas que evidenciaban su supuesta falta de honradez. La repetición de estos estereotipos provenía de una larga tradición de representación de los personajes judíos asociados al dinero, presente en la literatura y el teatro europeos desde la Edad Media en adelante.¹¹ Como propone Erin Graff Zivin,

¹⁰ Para mayores datos sobre la inmigración judía a la Argentina, véase: Feierstein, R. (1993). *Historia de los judíos argentinos*. Buenos Aires: Planeta; Lewin, B. (1983). *Cómo fue la inmigración judía en la Argentina*. Plus Ultra.

¹¹ Estos estereotipos estaban también presentes en la literatura argentina de fines del siglo XIX. Un ejemplo claro es la novela *La bolsa* (1891) de Julián Martel, en la cual los judíos son caracterizados como especuladores que constituyen una amenaza para el orden económico y social, reforzando así la asociación entre “lo judío” y la transacción monetaria o financiera desleal. Para un análisis de

situar a los personajes judíos en escenas de transacción resultaba convincente en el plano retórico porque las metáforas de lo “judío”, el dinero y la prostitución funcionaban bien conjuntamente gracias a una extensa tradición histórica de asociación entre estos elementos simbólicos (2008, p. 76). En la obra *El cambalache de Petroff*, por ejemplo, el propietario judío es retratado como un estafador que busca engañar a sus clientes para pagarles menos de lo que valen sus objetos. Ya en las primeras escenas se nos muestra cómo todos los clientes abandonan la tienda enojados, mientras le gritan insultos como “judío amarrete” o “ruso usurero”. Esta construcción del personaje parte de la asociación entre judaísmo y avaricia, pero la obsesión por el dinero se vuelve especialmente cruel en el vínculo entre Petroff, su hija Sofía y Nicolás, un judío adinerado que quiere casarse con ella y ofrece a su padre dinero a cambio del matrimonio. La obra construye comicidad convirtiendo al casamiento en una negociación mercantil y, en esa clave, el diálogo entre Nicolás y Petroff imita deliberadamente el lenguaje comercial:

NICOLAS: Si tu consigues que Sofías si case conmigo, io ti regala otra cambalacha in la calle Jonín y ti rigala también un brillante para que ti pongas en la dedo más gordo que ti tengas...

PETROFF: (...) Ahora mismo la voy a lliamar y vas a ver que istá más linda qui un palangana di plata ricién lostrada! (Novión, 1921, s/n).

En esta escena, la hija es explícitamente comparada por su padre con un objeto del cambalache, es decir, reducida a mercancía, y su casamiento se presenta como un negocio ventajoso para las partes más que como un vínculo afectivo. Además, la obra introduce la problemática del choque generacional ya que, a diferencia de los personajes de los judíos inmigrantes que hablan español con acento, Sofía ha nacido en

esta novela, véase: Erin Graff Zivin, *The Wandering Signifier: Rhetoric of Jewishness in the Latin American Imaginary* (Durham, N.C., 2008).

Argentina, domina el idioma sin errores, está enamorada de un criollo y defiende el amor como fundamento del matrimonio. Su figura funciona como contrapunto a la lógica mercantil con la que su padre comprende el mundo. Cuando ella intenta afirmar la autonomía de sus sentimientos, la obra recurre nuevamente al lenguaje comercial para producir un efecto cómico y subrayar la distancia entre ambas posiciones:

SOFIA: Usted mandará en el cambalache, en el negocio, en sus cosas, pero en los sentimientos de mi corazón no manda nadie, nada más que yo, sabe?... Para eso soy mayor de edad!...

PETROFF: (...) Qui mi vienes con sentimientos, coando sabes qui in una cambalacha no si paga nada pir esa mircaderías.

(...)

SOFIA: Mi corazón ya está comprometido... Tengo mi palabra empeñada...

PETROFF: Qui tienes tu palabra impiñada?... A ver la papilotas...

SOFIA: La papeleta... la tiene mi novio...

PETROFF: Y coanto ti dió pir la empeño?...

SOFIA: Por mi palabra me ofreció su vida... como yo daría la mía si él me la pidiera...

NICOLAS: Y coanto vale so vida?... (Novión, 1921, s/n).

Este diálogo pone en escena la idea de que los personajes judíos son capaces de convertir hasta los sentimientos en objetos comercializables: “comprometer la palabra” se transforma en “empeñar” y “ofrecer la vida” en algo cuyo valor puede ser calculado o medido. Este procedimiento funciona como un recurso para producir un efecto cómico que busca ridiculizar la mentalidad atribuida a los inmigrantes judíos al presentarlos como incapaces de comprender cualquier dimensión afectiva que no pueda ser tasada o negociada como mercancía. Asimismo, la disposición por parte de Petroff y Nicolás a tratar a Sofía como si fuese una mercancía se vincula con los discursos de la época que asociaban a los inmigrantes judíos con el tráfico y la explotación sexual de mujeres. En Buenos Aires, donde el

trabajo sexual fue legal entre 1875 y 1936, existió una importante red de prostitución internacional –llamada primero Sociedad Israelita de Socorros Mutuos “Varsovia”, luego Zwi Migdal– que operó en la Argentina trayendo cientos de mujeres judías desde Europa del Este para trabajar en sus prostíbulos. La marcada visibilidad de los proxenetas judíos se combinó con estereotipos antisemitas preexistentes que los representaban como aprovechadores inescrupulosos en el ámbito económico, lo cual contribuyó a consolidar en la opinión pública la imagen de que los judíos explotaban a sus propias mujeres,¹² una representación que el sainete retoma y reproduce en numerosas oportunidades. Efectivamente, en varios momentos de la obra, los inmigrantes judíos son concretamente acusados por los personajes argentinos de “caftens”, término utilizado específicamente para designar a los proxenetas judíos. Y si bien este aspecto del drama no se desarrolla en este caso en particular, el tópico será retomado en la obra *El cambalache de la buena suerte* donde, como veremos en el siguiente apartado, el pretendiente judío adinerado de la hija del inmigrante será literalmente un proxeneta que pretende engañar a la familia y empujar a la joven judía a la prostitución.

La figura del comerciante judío deshonesto aparece nuevamente en la obra *Criollos, gringos y judíos*, donde el conflicto se centra en la rivalidad entre dos casas de empeño: una, propiedad de un inmigrante judío, Don Putifar, y la otra, de un inmigrante italiano, Don Humberto. Desde la primera escena, el personaje del judío es mostrado intentando aprovecharse de una mujer pobre, sin medios para alimentar a sus hijos y obligada a vender sus únicas pertenencias. En contraste, el comerciante italiano actúa con compasión, ofreciéndole dinero sin aceptar nada a cambio. El éxito del negocio del judío por sobre el del italiano es incluso

¹² Véase: Yarfitz, Mir (2019). *Impure Migration: Jews and Sex Work in Golden Age Argentina*, New Brunswick: Rutgers University Press; Glickman, Nora (1984). *La trata de blancas*, Buenos Aires: Pades.

interpretado por el personaje del criollo como consecuencia de sus naturalezas opuestas. La escena establece así una contraposición moral entre ambos inmigrantes que el personaje criollo Zorrilla sintetiza a través de un discurso cargado de prejuicios étnicos. Dirigiéndose al italiano, le dice: “Pasa que para este negocio no sirve usted, que es de bolsillo abierto y lágrima fácil... Esos sí, porque tienen el corazón más duro que un pan de quince días atrás...” (Rada, 1921, s/n). De este modo, la obra contribuye a reforzar la asociación del comerciante judío con la frialdad y la falta de empatía, rasgos que son presentados como inherentes a su naturaleza y que explican su éxito económico frente al inmigrante italiano.

En este sentido, mientras otros grupos de inmigrantes eran representados mediante una combinación de rasgos estereotípicos positivos y negativos, en el corpus analizado, los personajes judíos quedaban con frecuencia restringidos a un repertorio limitado de atributos negativos. En el sainete criollo, los españoles e italianos eran retratados como obstinados, ignorantes, testarudos o malhumorados, pero también como trabajadores, honrados y generosos;¹³ en cambio, los judíos aparecían mayormente caracterizados como avaros, tramposos, egoístas y aferrados a prácticas religiosas consideradas anticuadas. En los casos en los que los personajes judíos adquirían un matiz más positivo, solían ser miembros de la segunda generación de inmigrantes, presentados como más argentinos que judíos. Por lo general, se trataba de personajes femeninos que deseaban casarse con criollo por fuera de la comunidad judía o de personajes masculinos que habían adoptado costumbres locales y rechazado sus propias tradiciones religiosas o culturales. En suma, como se demostrará a partir del análisis de los argumentos de las obras,

¹³ Para un análisis de los estereotipos en la representación de los inmigrantes españoles, véase: Marina L. Guidotti, “El estereotipo del ‘gallego’ en el género chico criollo” *Olivar* 17.25 (2016): e003, María Rosa Lojo, dir., *Los gallegos en el imaginario argentino: Literatura, sainete y prensa* (A Coruña, 2008). Para el caso de los italianos: Osvaldo Pellettieri, dir., *Inmigración italiana y teatro argentino* (Buenos Aires, 1999).

cuanto más se distanciaban los personajes judíos de su identidad y su religión, más positivamente se los caracterizaba.

Estructura argumental y el tópico de los matrimonios mixtos

Ya hemos señalado cómo en el teatro popular del período era habitual que los autores recurrieran a fórmulas reconocibles para el público, de modo tal que los argumentos se repetían en los diferentes sainetes con leves variaciones. Por lo general, las obras protagonizadas por personajes judíos giraban en torno a un conflicto amoroso: la hija del inmigrante judío estaba usualmente enamorada de un personaje no-judío y, con ayuda de un criollo generoso o de un judío acriollado, lograba en el final de la obra fugarse con él. Los argumentos exploraban el tópico de los matrimonios mixtos y lo utilizaban como prisma para examinar el conflicto étnico y el choque generacional entre los inmigrantes y sus hijos, ya integrados en la sociedad argentina. Los sainetes que analizaremos a continuación mantienen esa misma estructura que varía ligeramente de una obra a otra. Estas piezas pueden definirse como sainetes cómicos, es decir, “aquellos que trabajan con situaciones puramente reideras y entrelazan en la trama un conflicto melodramático de problemática más leve, generalmente ligado a lo amoroso, y de resolución feliz” (Dubatti, 2013, p. 48). En la clasificación de Pellettieri (2008), corresponderían a la categoría de sainetes como pura fiesta, fase caracterizada por el predominio de lo sentimental tanto en la acción como en la intriga, y por el empleo de recursos del melodrama modulados a través del tono cómico-caricaturesco.

La primera de estas obras es *El barrio de los judíos* de Alberto Vacarezza, estrenada por la compañía Arata-Simari-Franco en 1919 y que funciona, en muchos sentidos, como la matriz de los sainetes posteriores de la época. En esta obra Olga, la hija del judío Don Samuel, es pretendida simultáneamente por el criollo

Juan Antonio y por Salomón (según las didascalias, un “tipo de judío adinerado”). Olga está enamorada de Juan Antonio, pero su padre desea casarla con Salomón, por lo que Mauricio (caracterizado como un “judío acriollado”), los ayuda a escaparse juntos. En el final, la pareja de enamorados logra casarse, Don Samuel se reconcilia con su hija y Salomón huye tras una golpiza por parte de Mauricio. En esta primera pieza ya se configura el sistema de personajes que se repetirá en prácticamente todos los sainetes de temática judía del período: el inmigrante judío comerciante y tradicionalista, su hija ya argentinizada y enamorada de un no-judío,¹⁴ el judío adinerado que pretende a la joven y ocupa el lugar de villano de la historia, y el aliado de la pareja imposible que, en algunos casos, está encarnado por un criollo generoso¹⁵ y, en otros, por un judío que reniega parcial o explícitamente de su judaísmo. En este sainete, el personaje del aliado, Mauricio, es presentado como un inmigrante judío acriollado que renuncia a su identidad judía para abrazar la cultura argentina: cita el *Martín Fierro*, le gusta el tango, afirma que sus ancestros lucharon junto a Güemes y se siente parte de la historia argentina. A pesar de hablar un español imperfecto con un fuerte acento ídish, Mauricio se niega a comunicarse en su lengua materna con el resto de los inmigrantes judíos. Cuando Don Samuel le habla en el supuesto idioma judío, él responde:

DON SAMUEL: Rudinaf qui poscra nosky.

MAURICIO: ¡No mi hablas in extrangero che ruso di porquería! Hablame in criollo derecho.

DON SAMUEL: ¿Y tú también no estás ruso?

¹⁴ Es interesante señalar la ausencia de la figura de la madre judía en estos sainetes y el énfasis en el binomio padre-hija, que reproduce el de Shylock-Jessica de *El mercader de Venecia* de William Shakespeare. Tal como analiza Efraim Sicher (2017), este tipo de configuración constituye un patrón relacional recurrente en la tradición literaria occidental. Para un análisis en profundidad de esta problemática, véase: Sicher (2017), *The Jew's Daughter: A Cultural History of a Conversion Narrative*. Lexington Books.

¹⁵ En *Criollos, gringos, y judíos*, el personaje que urde el engaño para que los hijos del italiano y del judío puedan casarse, en contra del deseo de sus padres, es el criollo Zorrilla.

MAURICIO: ¿Ruso yo? ¡Sujetá il genio Mauricio Migalatrosky y basta ya de aspavientos! (Vacarezza, 1919, s/n).

Tras la insistencia de Don Samuel, Mauricio finalmente responde en el idioma compartido por ambos, lo cual revela que, si bien es capaz de hablarlo, prefiere no hacerlo como forma de afirmar su voluntad de integrarse a la cultura argentina. El lenguaje es utilizado así para simbolizar dos actitudes contrapuestas con respecto a la forma de ser judíos en la Argentina. A diferencia de Don Samuel, quien se aferra a su idioma y a su identidad judía, Mauricio se reivindica como argentino y constantemente busca diferenciarse del resto de los personajes judíos a los cuales caracteriza como avaros y codiciosos: “¿Y usted cree compañero que a mí me va’ confundir con un extranjero de estos qui vos dominas con plata?” (Vacarezza, 1919, s/n), le dice a Salomón.

Esta misma estructura se repite en el siguiente sainete de Vacarezza con protagonistas judíos: *El cambalache de la buena suerte*. En esta obra, la trama gira en torno al matrimonio de la hija del comerciante judío Salomón, Rebeca, quien es obligada a casarse con Rodolfo, un supuesto judío pudiente, a pesar de que ella está enamorada de Valentín, el antiguo ayudante no judío de su padre. El sistema de personajes se completa con el aliado que interviene a favor de la pareja, en este caso Miguel, el hermano de Rebeca, quien, al igual que Mauricio, procura desde el comienzo de la obra distanciarse de su origen judío. En esta ocasión, el lenguaje vuelve a funcionar como marcador simbólico, ya que Miguel también se rehúsa a hablar en “iris” (sic) y exige que se dirijan a él solamente en español:

SALOMON: Brujen cope drai

MIGUEL: Vea, a mí me chamuya en criollo si quiere que le lleve la correspondencia. ¿O se cree que aquí estamos en Polonia, estamos?

SALOMON: ¿Y pir esto vas a olvidar qui istás hebreo?

MIGUEL: ¿Hebreo yo? ¿Pero quién le ha vendido esa corbata? (...)

ISAAC (Que lo oyó): ¡Qué cosa bárbara, hombre! ¿No ti da vergüenza contestar así a tu padre? (...) ¡Criollo di porquería!

MIGUEL: ¡Callate, ruso cambalachero!

(...)

ISAAC: ¿Pero estás oyendo, papá? ¿Qué lenguaje usa este milonguero, compadrito?...

MIGUEL: ¿Y en qué lenguaje quieren que les chamuye los circundantes? ¡Avisen si me van a venir a coartar la libertad de parola! Soy iris (sic), pero mi patria es esta: manyen como seré de criollo que hasta he nacido en la calle Ombú. (Vacarezza, 1925, s/n).

Como muestra este diálogo, Miguel rechaza identificarse como hebreo y busca marcar distancia respecto de las prácticas de su familia, a quienes acusa de “rusos cambalacheros”. Su negativa a hablar en ídish funciona como un gesto explícito de diferenciación, no solo exige que se le hable “en criollo”, sino que además reivindica su argentinidad mediante el uso del lunfardo y a través de referencias concretas como el haber nacido en la calle Ombú. Para reforzar su posición como judío asimilado, la obra apela al recurso de la oposición de caracteres, contraponiendo la actitud de Miguel a la de su hermano Isaac, quien sigue el mandato paterno al mantener el idioma y las costumbres judías. Su español con acento refuerza este recurso dramático ya que lo ubica en el extremo opuesto de Miguel dentro del espectro de integración de los inmigrantes judíos a la Argentina. De esta forma, mientras Salomón e Isaac desean que Rebeca acepte la decisión paterna y se case dentro de la comunidad judía, Miguel defiende el derecho de su hermana a elegir libremente ya que sostiene que “acá no estamos en Odesa. Habitamos en un país de espíritu puramente democrático” (Vacarezza, 1925, s/n). Desde la lógica dramática, las virtudes positivas atribuidas a Miguel se presentan entonces, como resultado de su incorporación a la argentinidad, la cual le permite encarnar valores que los demás personajes judíos no poseen.

Pero, mientras que en *El barrio de los judíos* el personaje de Don Samuel era persuadido por Mauricio y finalmente aceptaba el casamiento de su hija con el criollo Juan Antonio, en esta obra el padre se mantiene firme en su decisión de casar a su hija con un judío pudiente, aún en contra de su deseo. En el final, Rebeca únicamente se salva gracias a que, luego de concretada la boda, se revela que Rodolfo era en realidad una identidad falsa detrás del cual se escondía un proxeneta que engañaba mujeres judías para casarse con ellas y luego forzarlas a la prostitución. Vacarezza introduce así un elemento de la realidad de la comunidad judía de la Argentina –su vinculación con la trata de blancas– y lo utiliza para sostener la tesis de la obra, subrayando los peligros de insistir en la endogamia y aferrarse a principios religiosos presentados como arcaicos. Al no escuchar a su hijo Miguel, quien encarna la nueva cartografía de valores del país de acogida, la intransigencia de Salomón precipita a la familia en la desgracia y prácticamente convierte a su hija en víctima de trata de blancas. El desenlace sugiere entonces que, tanto Rebeca como Miguel, los personajes de los hijos ya integrados en la sociedad argentina, están en mejores condiciones para tomar decisiones criteriosas sobre su propia vida que su padre quien, al no ser capaz de cuestionar la ley judía, termina exponiendo a su hija a una tragedia mucho mayor que la de casarse con un no judío.¹⁶ Frente a esta revelación, Salomón recapacita y decide aceptar el casamiento de Rebeca con Valentín, dando lugar al tradicional final como pura fiesta, es decir, al retorno a la normalidad que produce en el espectador una sensación de alivio y seguridad en su mundo de ficción (Pellettieri, 2008). La transformación de conciencia de Salomón se articula en escena mediante su vínculo con la música. En un comienzo, Salomón prohíbe que se baile tango,

¹⁶ Esta misma idea aparece formulada previamente en *El cambalache de Petroff* en boca del personaje de Isaac, el aliado de la pareja imposible, quien, luego de la fuga de su hija con un criollo, consuela a Don Putifar diciéndole: “más vale que se haya ido con un compadrito y no con un caften, como este do qui tiene coatro mujeres” (Novión, 1921, s/n). La intervención refuerza así la idea de que, frente al riesgo representado por el *caften*, la elección de la hija aparece como la opción más sensata.

al cual considera indecente, y exige que en una boda judía se toquen mazurcas y “tijeras”, presentados como bailes tradicionales judíos. No obstante, luego de su cambio de perspectiva, revierte su posición respecto del tango, lo cual funciona como indicador del abandono de su rigidez inicial y de su voluntad de incorporarse a la cultura argentina, mimetizándose finalmente con los criollos:

JOVEN 1: ¡Qué siga la tijera entonces!

SALOMÓN: ¡No, senior! Nada de tijeras y navajas. ¡Desde hoy más adelante mí también quiere ser criollo! ¡Qui si toca un tango!

MIGUEL: ¡Eso es, un tango! (Vacarezza, 1925, s/n).

De este modo, el final feliz subraya la tesis dramática a favor de la asimilación cultural y refuerza “la convicción de que el extranjero debía argentinizarse” (Pellettieri, 2002, p. 204), ya que la armonía familiar solo se restituye cuando el padre renuncia al mandato de la tradición judía y se alinea con los valores argentinos encarnados por sus hijos. Sin embargo, es importante señalar que, si bien el motivo de la “pareja imposible” y el uso de elementos sentimentales para darle unidad a la trama eran recursos habituales en este tipo de sainetes, en el caso de los personajes judíos, estos adquirirían una capa de sentido adicional. En los tradicionales sainetes como pura fiesta, el final feliz muchas veces consistía en un matrimonio entre italianos o españoles y criollos en el que los personajes de la generación inmigrante finalmente aceptaban que la Argentina era una tierra de libertad en la que sus hijos podían casarse con quien quisieran. Pero para los inmigrantes judíos, este desenlace tenía una implicación particular ya que la aceptación del matrimonio no solo suponía flexibilizar las expectativas familiares, sino también renunciar a un aspecto fundamental de su identidad: su religión. Mientras que italianos y españoles podían integrarse al “crisol de razas” de la Argentina sin que ello implicara abandonar su fe, en el caso de los personajes judíos la integración era presentada como un

proceso que les exigía dejar de lado sus creencias religiosas, vistas como irracionales y primitivas. En este sentido, los personajes de los criollos y de los judíos acriollados funcionaban como portavoces de la tesis central de las obras a favor de la asimilación cultural, al mismo tiempo que expresaban una crítica directa a la religión, considerada como uno de los principales obstáculos para la integración. En *El barrio de los judíos*, por ejemplo, Mauricio le dice a Don Samuel: “...y dejarte de zonceras: ¡Qué religión ni pavadas! Aquí no hay más religión que el amor” (Vacarezza, 1919, s/n). Pese a esto, cuando finalmente la judía y el criollo se casan, lo hacen por iglesia, un detalle que revela que la asimilación propuesta muchas veces operaba en una sola dirección, ya que se esperaba que fueran los judíos quienes realizaran un sacrificio concreto para integrarse a la sociedad, matizando su diferencia para poder formar parte de la multiétnica nación argentina.

Una excepción a esta tendencia se encuentra en la obra *Criollos, gringos y judíos*, en la cual la crítica no se limita a la religión judía, sino que se extiende también a la católica, invocada por el inmigrante italiano como justificación para impedir que su hijo se case con una joven judía. Este sainete se distingue por presentar una doble estructura de “parejas imposibles” conformada por dos pares de hermanos: la muchacha judía enamorada de un no-judío (el italiano Máximo) y, al mismo tiempo, una muchacha italiana (Yolanda) enamorada de un judío (Donale). En ambos casos, son los padres —Don Humberto y Don Putifar— quienes buscan impedir que sus hijas se casen por fuera de su religión. En oposición a esta postura, tanto Máximo como Donale desestiman abiertamente las prescripciones religiosas que sus padres intentan imponerles. Máximo se queja de los “...ridículos prejuicios de religión y de casta” y sostiene que “el amor es por sí solo una religión” (Rada, 1921, s/n). Ante las críticas de sus familiares por tener una novia no judía y no respetar la religión, Donale responde: “Qué religión ni que niño muerto... me caso porque la quiero y nada

más...” (Rada, 1921, s/n). Esta nueva cartografía de valores que encarnan los jóvenes se formula de manera explícita en el discurso del criollo Zorilla, quien funciona como personaje delegado al enunciar la tesis central de la obra:

ZORILLA: En este país, amigo, no hay más religión que el amor...que es el más grande y puro de los cultos. Vengan a esta tierra de promisión, rusos, turcos, chinos, ingleses y alemanes... formen aquí un hogar de paz y de alegría, tengan muchos hijos y edúquenlos sin más consciencia, sin más religión y sin más culto que el de la patria, el amor y el trabajo que es en el que se educan los hombres que engrandecen su tierra. (Rada, 1921, s/n).

En línea con el imaginario integrador predominante en las primeras décadas del siglo XX, el personaje del criollo aparece como una figura orientadora, encargado de instruir a los inmigrantes en los valores que deben adoptar para incorporarse a la comunidad nacional.¹⁷ Este tipo de representaciones se articula con la concepción de la sociedad argentina como un espacio capaz de armonizar orígenes diversos bajo un repertorio común de valores patrióticos, morales y afectivos. La idea del crisol de razas aparece también en *El barrio de los judíos*, donde nuevamente es la voz autorizada del criollo, en este caso en boca del personaje de Doña Prudencia, la que funciona como vehículo de la tesis:

DOÑA PRUDENCIA: ¡Qué raza, ni niño envuelto! ¿Qué vamos a hacer cuestiones de razas, en estos tiempos? Y en nuestro país sobre todo donde criollos y gallegos, gringos, rusos y franchutes a cada vuelta nos vemos entreveraos como carne de chorizos. (Vacarezza, 1919, s/n).

Asimismo, las obras establecen la primacía del Estado argentino frente a la autoridad religiosa, como se evidencia en las

¹⁷ Para un análisis profundo sobre las políticas inmigratorias en el período y la configuración del imaginario nacional integrador, véase: Devoto, F. (2004). *Historia de la inmigración en la Argentina*, Buenos Aires: Sudamericana; Halperin Donghi, T. (1982). *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Sudamericana.

discusiones en torno a la validez de los matrimonios entre los personajes. En *Criollos, gringos y judíos*, las parejas mixtas escapan del control paterno y formalizan su unión en el registro civil. Cuando Don Humberto y Don Putifar intentan cuestionar el matrimonio, el criollo Zorrilla les recuerda que nada puede oponerse a la autoridad civil, presentada como garante de la libertad de sus hijos para decidir libremente con quién casarse: “Ahí los tiene usted, son libres... Nadie puede contra la ley que los ha unido!” (Rada, 1921, s/n). Esta jerarquización del orden estatal aparece también en *El cambalache de la buena suerte*, donde el matrimonio celebrado ante el registro civil se presenta como la única instancia con validez en la Argentina moderna. En la escena posterior al descubrimiento de que Rodolfo es en realidad un proxeneta, el personaje intenta sostener la legitimidad de su unión con Rebeca apelando a la legalidad de la ceremonia religiosa judía, pero Miguel lo refuta de inmediato al recordarle que, en el país, la única autoridad reconocida es la civil:

RODOLFO: ¿Te olvidas qui Israel acaba de concedérmela por esposa?

MIGUEL: Aquí no hay más Israel que el jefe del registro civil; por lo tanto, ese casorio no tiene valor legal. (Vacarezza, 1925, s/n).

En suma, estos sainetes reproducen un imaginario positivo de la nación argentina como un país de libertad y apertura. Al presentar a los criollos como sujetos tolerantes, progresistas y capaces de acoger a los inmigrantes en un plano de igualdad, los sainetes ofrecían al público una imagen en gran medida idealizada de sí mismos y del país, así como una representación de Buenos Aires como un espacio donde la convivencia armónica parecía alcanzable.

Palabras finales

El presente trabajo realizó un recorrido por los sainetes estrenados entre 1919 y 1923 centrados en personajes judíos con el objetivo de examinar el modo en que el teatro popular construyó la imagen del inmigrante judío. Como puede verse a partir del análisis del corpus de obras seleccionadas del período, el sainete criollo funcionó como un espacio de negociación simbólica en el que la identidad judía fue simultáneamente visibilizada y regulada. Al tiempo que el género reproducía un discurso optimista acerca del crisol de razas, en línea con el imaginario integrador de la época, la incorporación de los inmigrantes judíos parecía presentarse como un proceso condicional ya que, para ser aceptados, debían abandonar aquellos aspectos de su judaísmo que eran percibidos como incompatibles con los valores modernos de la sociedad argentina.

Estos sainetes delinearon una oposición clara entre personajes positivos y negativos. Los judíos tradicionalistas que se aferraban a su religión y costumbres eran presentados como personajes negativos, generalmente asociados a la avaricia, al engaño y a una racionalidad mercantil fría y calculadora. La resolución final de las obras, a través de la distribución de la justicia poética, tendía a reforzar esta caracterización. En contraposición, aquellos personajes que se distanciaban parcial o explícitamente de su judaísmo adoptaban el idioma, los códigos culturales y las formas de sociabilidad locales, y se identificaban como argentinos, eran contruidos como personajes positivos y ocupaban posiciones centrales en la resolución de los conflictos. La figura del judío acriollado se consolidó, así, como un modelo de integración deseable dentro del universo dramático, en el que la aceptación social aparecía ligada al acriollamiento y a la neutralización de la diferencia religiosa y cultural.

Desde esta perspectiva, el sainete criollo puede entenderse como un dispositivo pedagógico que contribuyó a la construcción de un determinado modelo de comunidad nacional. Más que un simple reflejo de las tensiones sociales del período, el teatro popular participó activamente en la producción de imaginarios que jerarquizaron identidades y promovieron la asimilación cultural de los inmigrantes en el marco del proyecto de construcción de la nación.

Referencias

- Cherjovsky, I. (2017). *Recuerdos de Moisés Ville: La colonización agrícola en la memoria colectiva judeo-argentina (1910–2010)*. Buenos Aires: Universidad Abierta Interamericana.
- Devoto, F. (2004). *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Dubatti, J. (2013). *Cien años de teatro argentino: Del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Feierstein, R. (1993). *Historia de los judíos argentinos*. Buenos Aires: Planeta.
- Glickman, N. (1984). *La trata de blancas*. Buenos Aires: Pades.
- González Velasco, C. (2012). *Gente de teatro: Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Graff Zivin, E. (2008). *The Wandering Signifier: Rhetoric of Jewishness in the Latin American Imaginary*. Durham: Duke University Press.
- Guidotti, M. L. (2016). "El estereotipo del 'gallego' en el género chico criollo". *Olivar*, 17(25), e003.
- Halperin Donghi, T. (1982). *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lewin, B. (1983). *Cómo fue la inmigración judía en la Argentina*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Lojo, M. R. (Dir.). (2008). *Los gallegos en el imaginario argentino: Literatura, sainete y prensa*. A Coruña: Universidade da Coruña.
- Mirelman, V. (1975). "The Semana Trágica of 1919 and the Jews in Argentina". *Jewish Social Studies*, 37(1), 61–73.
- Mogliani, L. (2015). *Nativismo y costumbrismo en el teatro argentino*. Buenos Aires: edición de autor.
- Novión, A. (1921). *El cambalache de Petroff. La Escena*, 4(36).
- Pellettieri, O. (Dir.). (1999). *Inmigración italiana y teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna.

- Pellettieri, O. (2002). "Microsistema del sainete y la revista criolla (1890–1930)". En O. Pellettieri (Dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La emancipación cultural (1884–1930)* (Vol. 2, pp. 201-218). Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: Del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna.
- Rada, A. y Rada, M. (1921). *Criollos, gringos y judíos. La Escena*, 4(180).
- Sicher, E. (2017). *The Jew's Daughter: A Cultural History of a Conversion Narrative*. Lanham: Lexington Books.
- Vacarezza, A. (1919). *El barrio de los judíos. Teatro Nacional. Revista semanal de teatro*.
- Vacarezza, A. (1925). *El cambalache de la buena suerte. La Escena*, 8(343).
- Yarfitz, M. (2019). *Impure Migration: Jews and Sex Work in Golden Age Argentina*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Zayas de Lima, P. (2001). *Cultura judía, teatro nacional*. Buenos Aires: Galerna.

Paula Nora Ansaldo es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con sede en el Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA y docente en la materia Historia del Teatro II de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. En 2023, publicó el libro "*Broyt mit teater*". *Historia del teatro judío en Argentina* (EUDEBA). Desde 2026 se encuentra en Alemania en el marco de una Humboldt Research Fellowship de la Alexander von Humboldt Foundation con sede en el Leibniz Institute for Jewish History and Culture Simon Dubnow.



El teatro de Vargas Llosa en Buenos Aires: el estreno mundial de *La señorita de Tacna*

Vargas Llosa's Theater in Buenos Aires: The World Premiere Of La Señorita De Tacna



Jorge Dubatti

Academia Argentina de Letras,
Argentina.

Universidad de Buenos Aires,
Argentina.

jadubatti@gmail.com

Resumen

El artículo analiza la estrecha relación entre el campo teatral de Buenos Aires y la trayectoria dramática de Mario Vargas Llosa, centrándose en el estreno mundial de *La señorita de Tacna* en 1981. Se reconstruyen las condiciones históricas, artísticas y políticas de la puesta en escena realizada en el Teatro Blanca Podestá bajo la dirección de Emilio Alfaro y protagonizada por Norma Aleandro. Se destaca el impacto internacional de la obra y el papel decisivo de Buenos Aires en la consolidación de Vargas Llosa como dramaturgo. Asimismo, el trabajo examina la continuidad de la relación de Aleandro con la pieza en posteriores versiones teatrales y recupera testimonios y críticas periodísticas de la época. El artículo sitúa el estreno en el contexto de la última dictadura argentina, marcado por el regreso del exilio de Aleandro y Alfaro, las amenazas políticas y el clima de censura. En este marco, la obra aparece vinculada tanto al proceso de apertura cultural como al fenómeno del “destape” teatral de comienzos de los años ochenta.

Palabras clave: Mario Vargas Llosa, Buenos Aires, teatro, Teatro Blanca Podestá, Norma Aleandro

Abstract

The article analyzes the close relationship between the theatrical field of Buenos Aires and Mario Vargas Llosa's dramaturgical career, focusing on the world premiere of *La señorita de Tacna* in 1981. It reconstructs the historical, artistic, and political conditions surrounding the staging at the Blanca Podestá Theatre, directed by Emilio Alfaro and starring Norma Aleandro. The article highlights the international impact of the play and the decisive role of Buenos Aires in consolidating Vargas Llosa's reputation as a playwright. It also examines the continuity of Aleandro's relationship with the play through later theatrical productions and revisits testimonies and journalistic reviews from the period. The article situates the premiere within the context of Argentina's last dictatorship, marked by the return from exile of Aleandro and Alfaro, political threats, and a climate of censorship. Within this framework, the play is linked both to the process of cultural reopening and to the phenomenon of theatrical "destape" at the beginning of the 1980s.

Keywords: Mario Vargas Llosa, Buenos Aires, theatre, Teatro Blanca Podestá, Norma Aleandro

El campo teatral de Buenos Aires está vinculado estrechamente a la historia de Mario Vargas Llosa dramaturgo. Una puesta en escena porteña marcó, al mismo tiempo, su debut (hasta entonces era conocido por su producción narrativa y el ensayo) y su consagración internacional como autor teatral.

El 26 de mayo de 1981, en el Teatro Blanca Podestá (hoy Multiteatro, en pleno centro de la ciudad, Avenida Corrientes 1283, a dos cuadras del Obelisco), se concretó el estreno mundial de *La señorita de Tacna*. Fue con producción de teatro comercial de arte, es decir, una apuesta empresarial del más alto nivel estético y excelencia profesional. El mismo Vargas Llosa, amante del teatro (no solo dramaturgo, también apasionado espectador e incluso, menos frecuentemente, actor), evocaría más tarde esta puesta en escena entre los recuerdos entrañables de su actividad dramática:

Se han hecho montajes de todas mis obras. Pero una por la que yo tengo un cariño muy especial es la que realizó en la Argentina Emilio Alfaro de *La señorita de Tacna*, con una gran actriz como Norma Aleandro. Fue una puesta en escena magnífica que tuvo mucho éxito [...]. El trabajo de Norma Aleandro fue excepcional. Ella hacía ese desdoblamiento del personaje femenino principal de la Mamaé de joven y de viejecita con una gran naturalidad, solo moviendo un pañuelo (Cruz, 2025)

En paralelo al estreno en Buenos Aires, Seix Barral publica el texto dramático en Barcelona, y pronto multiplica las reediciones (tres en 1981, una en 1982, ya la octava en 1989). La edición de 1981 circula en Buenos Aires, porque Castagnino hace referencia a ella en su crítica de *La Prensa* (29 de mayo de 1981) y cita un fragmento del prólogo «Las mentiras verdaderas» de Vargas Llosa (1981, pp. 5-6).

La dirección general de aquella puesta inaugural estuvo a cargo de Emilio Alfaro y contó con un equipo actoral notable, según se detalla en el programa de mano, por orden de aparición: Norma Aleandro (Mamaé), Tina Serrano (Amelia), Franklin Caicedo (Belisario), Patricio Contreras (Joaquín), Adriana Aizenberg (Carmen, la Abuela), Leal Rey (Pedro, el Abuelo), Camila Perissé (Sra. Carlota / la «india de Camaná»¹ personajes al poco tiempo asumidos por Katja Alemann en reemplazo de Perissé), Rubén Stella (Agustín) y Jesús Berenguer (César). La producción empresarial fue de Ana Blutrach y Asociados, presentados por Tamames - Zemborain - Cavallero S.R.L. En los principales rubros artísticos escénicos también destacados profesionales: escenografía, Jorge Sarudiansky; vestuario, María Julia Bertotto; iluminación: Jorge Ettedgui; asistencia de dirección: Oscar Ferrigno (hijo).²

¹ Vargas Llosa no ubica a este personaje en la tabla inicial (1981, p. 7) porque en la imaginación de Mamaé asume la forma de la Sra. Carlota. Optamos por nombrarla como lo hacen los personajes.

² En el programa de mano la ficha artístico-técnica se completa con prensa y promoción: Tito Rivié y Elsa Piccinini; fotografías: César Sonderegger; utilería: Tony Barreiros; peinados y pelucas: Nereo; representación del autor: Carmen Balcells; transpunte: Julio Denegri; operación de luces: Cacho

El espectáculo prolongó la temporada en 1982. Aleandro y Alfaro recibieron el prestigioso Premio Molière 1981. Pablo Gorlero recuerda que Aleandro, «luego de aquel estreno, en el teatro Blanca Podestá, de Buenos Aires, la representó en Perú, Uruguay, Venezuela, Israel, México, Puerto Rico, Costa Rica, Colombia y los Estados Unidos» y que, años después, la llevaron a la ciudad balnearia de Mar del Plata (Gorlero, 2004). Fue en la temporada de verano 1987/1988, en el teatro Alberdi, con cambios en el elenco: repiten Norma Aleandro y Adriana Aizenberg, y se incorporan Patricia Echegoyen (Sra. Carlota / la «india de Camaná»), Noemí Morelli (Amelia), Orlando Carrió (Joaquín), Jorge Petraglia (Pedro, el Abuelo), Tony Lestingi (Agustín), Emilio Alfaro (Belisario) y Oscar Ferrigno (hijo) (César). *La Nación* (9 de enero de 1988) y *Clarín* (30 de enero de 1988) publican comentarios críticos de sus corresponsales en Mar del Plata. También la revista *Gente*: «Muy buena. La puesta es prácticamemnte la misma que se estrenó en Buenos Aires en 1981. Es de Emilio Alfaro, quien esta vez también actúa» (7 de enero de 1988).³

La relación de Aleandro con *La señorita de Tacna* no terminó allí: basada en aquella puesta en escena concebida por Alfaro, se concretó una nueva versión en 2004-2005, en el Teatro Maipo (otra sala emblemática del circuito de producción comercial de arte), nuevamente con Aleandro en el rol protagónico, ahora bajo la dirección de Oscar Ferrigno (hijo) y nuevo elenco.⁴ Esta segunda escenificación estuvo dedicada a Alfaro, ya fallecido.

Fare; maquinismo de sala: Félix Capul; maniquinismo de compañía: Cirilo Burgos; vestidora: Naty; realización de vestuario: Alfredo Bologna; administración de sala: Julio Filipelli; administración de compañía: Gustavo Bertot.

³ Agradecemos al investigador Mario Gallina por los datos sobre la temporada marplatense.

⁴ Junto a Aleandro, también por orden de aparición: Marzenka Nowak (Amelia), Ernesto Claudio (Belisario), Iván Espeche (Joaquín), Beatriz Spelzini (Abuela), Julio López (Abuelo), Carolina Peleritti (Sra. Carlota), Marcos Montes (Agustín) y Carlos Portaluppi (César). Se respetaron el vestuario de Bertotto y la escenografía de Sarudiansky, pero la iluminación correspondió ahora a Roberto Traferri, y la producción a Lino Patalano. Sobre algunos aspectos de esta segunda versión, véase Hilda Cabrera (2004).

Es importante destacar que Vargas Llosa asistió como espectador tanto al estreno de 1981, como a la versión de 2004. Las crónicas periodísticas de las funciones en las que estuvo presente el dramaturgo apuntan que fue ovacionado y se lo hizo subir al escenario a recibir los aplausos. Tanto en las notas de Ernesto Schoo (1981), Raúl H. Castagnino (1981) y Rómulo Berruti (1981) se hace referencia a la presencia de artistas, intelectuales e incluso militares en la función del estreno del 26 de mayo. Raúl H. Castagnino (1981) lamenta que no se le dio la palabra al autor. Entrevistado por *La Prensa* en su visita de 1981, Vargas Llosa declaró que era su segunda estadía en Buenos Aires; la primera había acontecido en 1966, como jurado de un concurso organizado por *Primera Plana* (*La Prensa*, 23 de mayo de 1981).

En Buenos Aires hubo posteriormente otras versiones teatrales de textos de Vargas Llosa. Destaquemos la puesta de *La Chunga*, con dirección de Jorge Hacker, en el Teatro Municipal San Martín (1996), y dos años antes una adaptación de la novela *Pantaleón y las visitadoras*, escrita por Juan Carlos Cernadas Lamadrid, con puesta en escena y dirección general de Hugo Urquijo, en el Teatro Presidente Alvear (1994). Ambas producciones de la escena oficial pública.

Detengámonos en el estreno mundial de *La señorita de Tacna*. El contexto argentino en 1981 no era favorable: todavía vigente la dictadura, Aleandro y Alfaro acababan de llegar de su exilio tras cinco años en España. En ocasión de la puesta de 2004 la actriz recordó que decidió salir del país en 1976 para salvar su vida y la de su familia, frente a los atentados sufridos en el teatro donde trabajaba y en su propia casa. Había recibido, además, amenazas de muerte por teléfono. Fue otra actriz exiliada, Marilina Ross (con quien Aleandro había integrado el Clan Stivel), quien le pasó en Madrid el texto dramático de Vargas Llosa. El enorme éxito de público de *La señorita de Tacna* en el Blanca Podestá compensó, de alguna manera, las

tribulaciones de Aleandro y el equipo mientras hacían la obra, como ella misma recuerda en 2004:

Fue un regreso sin saber qué iba a pasar conmigo. (...) Pánico. Pero, al mismo tiempo, ganas de quedarme. Nadie sabía qué podía pasar. Mi marido tampoco quería que volviera, pero finalmente se dio cuenta de que moriría de tristeza fuera del país. No fue fácil. Al principio hubo algunas marchas atrás con el teatro porque yo había tenido una bomba y los empresarios tenían miedo de que pudiera suceder lo mismo. Finalmente, Tita Tamames y Rosita Zemborain la pusieron en el Blanca Podestá. Así fue como debutamos con las tres líneas telefónicas cortadas porque todo el día llamaban para decir que iban a poner bombas. (...) Les pedí a mis compañeros que no se acercaran demasiado a mí en el saludo final por si me pegaban un tiro. (Gorlero, 2004)

En 1981 la compañía sumaba otra preocupación que hacía temer por la posible censura y prohibición del espectáculo: el resonante desnudo de Camila Perissé en el personaje de Sra. Carlota / la “india de Camaná”. Para colmo Perissé sería poco tiempo después del estreno reemplazada por Katja Alemann, quien tenía parentesco (medio hermana) con el ministro de Economía del gobierno *de facto*. Sin embargo, no hubo reacción represiva y el escandaloso desnudo de *La señorita de Tacna* fue promocionado masivamente por los medios periodísticos del momento, lo que fomentó la asistencia de público. *La señorita de Tacna* se transformó en puntal del “destape” que se multiplicó en la cartelera porteña en los finales de la dictadura. Ese mismo año de 1981 se afirmaba Teatro Abierto como movimiento teatral de resistencia crítica y reclamo de democratización.

Examinemos tres críticas teatrales relevantes dedicadas a la puesta. Rómulo Berruti, crítico de *Clarín*, publica en nota y recuadro del 28 de mayo de 1981 un comentario en el que define a *La señorita de Tacna* como un «reencuentro atrapante» con el mundo de Vargas Llosa, pero le retacea

valores teatrales. La pieza le parece “un excelente, delicioso cuento ambientado en el Perú de antaño”, “muy rica en posibilidades de atmósfera, pero carece de una auténtica estructura y progresión teatral”. Destaca la puesta en escena y los aportes del equipo artístico, pero a su juicio lo sobresaliente radica en el trabajo de la actriz protagonista: “Triunfal fue el regreso a las tablas de Norma Aleandro, acaso nuestra actriz más completa”. La apología de Aleandro expresa, velada, indirectamente el entusiasmo político del crítico frente al regreso de la intérprete a la Argentina, y también su voluntad de protegerla de posibles agresiones mientras atravesaba la transición del desexilio.

En la nota de Raúl H. Castagnino, titulada “Una pieza teatral a mitad de camino” (*La Prensa*, 29 de mayo de 1981), también se cuestiona el texto dramático de Vargas por sus relativos alcances dramáticos. Se describe la estructura de la historia de *La señorita de Tacna* como «fragmentos aparentemente inconexos, que se enhebran y cobran sentido coherente en la cabeza del espectador, quien reconstruye la historia total simultáneamente con Belisario, el escritor». Castagnino pone el acento en la dimensión de “metarrelato corporificado escénicamente” de la pieza. Sugiere que “la presumible intención creadora de Vargas Llosa –más que incorporar un género diferente a sus conocidos ejercicios literarios– haya sido el diseño de este híbrido que resulta este metarrelato como sobreestructura de un diálogo teatral”. Avala su afirmación citando un fragmento del prólogo de Vargas Llosa a la edición de Seix Barral, donde el dramaturgo señala “la columna vertebral de esta obra: cómo y por qué nacen las historias”. Castagnino caracteriza *La señorita de Tacna* como un “cuento escenificado”, una “narración escenificada”, y la vincula en su construcción procedimental con el teatro épico brechtiano y su distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) a favor de la reflexión. “Fría racionalidad estructural carente de tensiones; apelación, sí, a la activa participación imaginativa del público, sin

sacudirlo”. Ve racionalidad épica, no emocionalidad dramática aristotélica. La llama también “obra abierta a la discusión y a los desacuerdos”, que no busca imponer una interpretación unívoca. Celebra la actuación de Aleandro y especialmente del elenco femenino, y en cuanto a la puesta la encuentra adecuada al análisis comprensivo del texto dramático, aunque “no quede justificada la inútil inclusión del desnudo de la reptante Carlota”.

El crítico Ernesto Schoo publica un valioso comentario crítico, “*La señorita de Tacna*, un espectáculo de rara calidad”, en el diario *Convicción* (30 de mayo de 1981). Encuentra afinidades entre la obra peruana, la argentina *Así es la vida*, de Arnaldo Malfatti y Nicolás De las Llanderas, y la española *Doña Rosita la soltera*, de Federico García Lorca. Destaca a Belisario como “transparente retrato del autor”. Para Schoo Vargas Llosa formula preguntas sobre la causalidad/responsabilidad de los acontecimientos que atraviesa Mamaé: “¿Víctima de los prejuicios de su tiempo, de la religión mal entendida, de sus propios fantasmas?”, y “no juzga”, deja librada(s) la(s) respuesta(s) al espectador. Busca la identificación no con los temas, sino con “un enfoque inusual en esta época, el del sentimiento” (en el polo opuesto a la lectura de Castagnino). Plantea algunos reparos a la construcción de la pieza:

Es obvio que en escena se habla más de lo que se muestra: hay reiteraciones (varias veces se cuenta qué posición ocupa Mamaé en la familia y cuáles son sus grados de parentesco con los personajes), escenas innecesarias (la evocación del baile de máscaras donde Elvira baila, sin saberlo, con un negro) y *se cuenta* la decadencia de la fortuna familiar, no se la *siente* decaer. (Schoo, 1981, subrayados en el original)

Aplauda la puesta de Alfaro (que ha volcado imaginación donde hacía falta) y muy especialmente la bellísima escenografía de Sarudiansky,

cuyas transparencias sugieren, a la vez, los mosquiteros de las siestas sudamericanas, con su sol imposible y sus víboras al acecho, la morada espectral de los fantasmas familiares, el misterio de la naturaleza excesiva y avasalladora contra la cual poco puede el avance civilizador. (Schoo, 1981)

Schoo destaca el trabajo actoral de Aleandro y sintetiza en su balance crítico: “El regreso de la Aleandro es el acontecimiento teatral de 1981”. Como en la crítica de Berruti, dicho “acontecimiento” posee peso político. Considera “acaso innecesario” el “desnudo integral” de Perissé. Para Schoo, finalmente,

La señorita de Tacna no es tan solo un bello espectáculo, de rara calidad. Es también reencontrar, en la voz de un autor peruano, los acentos de aquellas voces argentinas, tan remotas, que prevenían de los peligros de las siestas bajo el sol, relataban la crónica de la familia, desgranaban letanías y rosarios, se entristecían al comparar la escualidez presente con la opulencia pasada. ¿Qué burgués latinoamericano que bordee el medio siglo no ha tenido su Mamaé y no ha contemplado, a través de su mirada, el abismo insondable del tiempo que todo lo muda? (Schoo, 1981)

Es llamativo que ninguno de los experimentados críticos pone el acento en el componente expresionista de la pieza (la objetivación escénica de los contenidos de la subjetividad de los personajes), en diferentes planos, sea la imaginación creadora de Belisario o las construcciones entre la memoria, el deseo y la imaginación que realiza Mamaé, que a veces sugieren o se tensionan con la actualización escénica del pasado en el *flashback*. Belisario es al mismo tiempo creador y espectador de su teatro.

En suma, el estreno de *La señorita de Tacna* en Buenos Aires significó un hito relevante en la trayectoria dramatúrgica de Vargas Llosa, con proyección internacional, y a la vez un paso importante en el proceso político-cultural para la clausura de la dictadura y la reapertura de la Argentina a la vida democrática.

Referencias

- Berruti, Rómulo. (1981). «Los ecos de una gran noche» y «Estreno mundial de Vargas Llosa». *Clarín*, Sección Espectáculos, 28 de mayo.
- Cabrera, Hilda. (2004). «El amor frente al paso del tiempo». *Página/12*, Sección Espectáculos, 23 de mayo. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-35696-2004-05-23.html>
- Castagnino, Raúl H. (1981). «Una pieza teatral a mitad de camino». *La Prensa*, 29 de mayo.
- Cruz, Alejandro. (2025). «La obra de Vargas Llosa que marcó un hito artístico y personal en la vida de Norma Aleandro». *La Nación*, Sección Espectáculos, 15 de abril. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/la-obra-de-vargas-llosa-que-marco-un-hito-artistico-y-personal-en-la-vida-de-norma-aleandro-nid15042025/>
- Gorlero, Pablo. (2004). «El regreso de la dama», *La Nación*, Sección Espectáculos, 8 de mayo. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/el-regreso-de-la-dama-nid599150/>
- «*La señorita de Tacna*». (1988). Revista *Gente*, 7 de enero.
- «*La señorita de Tacna* y Mario Vargas Llosa. (1981). *La Prensa*, 23 de mayo.
- «Norma, con el premio de los aplausos». (1988). *Clarín*, 30 de enero.
- «Norma Aleandro, una señorita de 90 años que no deja de soñar» (1988). *La Nación*, 9 de enero.
- Schoo, Ernesto. (1981). «*La señorita de Tacna*, un espectáculo de rara calidad» y «Todo Buenos Aires en la sala». *Convicción*, 30 de mayo.
- Vargas Llosa, Mario. (1981). *La señorita de Tacna*. Barcelona-Caracas-México: Editorial Seix Barral, Col. Biblioteca Breve.

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).



RESEÑAS



El Jaber, Loreley. *Motines y traición en el Río de la Plata. Un ensayo sobre la voz de la plebe*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Tinta Limón Ediciones, 2025. 256 pp. ISBN: 978-6316507-31-0

 **María Belén Landini**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET),
Universidad de Buenos Aires,
Facultad de Filosofía y Letras,
Instituto de Artes del Espectáculo "Raúl H. Castagnino",
Argentina.
belulandini@hotmail.com



Motines y traición en el Río de la Plata. Un ensayo sobre la voz de la plebe, de Loreley El Jaber, rescata las voces mediadas de la plebe europea durante la conquista, analizando cuatro casos judiciales que revelan traiciones y la fragilidad del poder colonial. A través de una investigación rigurosa con matices poéticos, la obra reconstruye las experiencias de marineros y soldados en los expedientes de

Sebastián Caboto, Juan Osorio, Álgvar Núñez Cabeza de Vaca y Jaime Rasquin.

Darle voz a quien no la tuvo es el *leitmotiv* que guía el devenir de esta obra a la que la categoría de ensayo le queda chica. Publicado en 2025 por Tinta Limón Ediciones, este texto saca a la luz los testimonios de la plebe en cuatro casos judiciales vinculados a la conquista española de los territorios

sudamericanos. Estas voces, mediadas por la escritura de los letrados, son decisivas para la determinación de las condenas y veredictos en cada uno de los litigios en cuestión.

La historia se presenta entonces desde otras aristas: aquella que pone en relevancia las voces ocultas o desconocidas y aquella que saca a relucir una historia que hasta ahora no nos habían contado en relación con la conquista:

La plebe, aquella que todavía no posee una diversidad étnica que la distinga, aquella que es mayoritariamente masculina, blanca, europea (en especial española), aquella que, por eso mismo (...) es olvidada, esa plebe existe y habla. Es ella la que me interesa y en la que voy a reparar. (El Jaber, 2025, p. 23)

Hurgar en archivos es parte del desafío de esta investigadora que se dedica a la reconstrucción de tiempos de conquista y es en esos archivos donde los expedientes reposan sosteniendo esas voces que han sido escuchadas y mediadas por la escritura para que hoy puedan ser analizadas o estudiadas a la luz de los procesos de conquista y colonización y sus posibles revisiones. Nos enteramos entonces, por ejemplo, de que las relaciones de poder intentaban reproducirse en altamar o incluso en el nuevo continente, pero que a pesar de eso los adelantados también se morían de hambre o de sed.

El libro consta de cuatro capítulos, una introducción, un postfacio y un apéndice con la cronología completa de los casos trabajados. Cada capítulo concierne a un caso judicial diferente. La aventura empieza con Sebastián Caboto demandado por haber desterrado a tres de sus tripulantes en una isla de caníbales de la que solo uno salió vivo y pudo regresar a España. Es este uno de los demandantes, junto a los familiares de los fallecidos. Este caso generó numerosos pleitos cuyo análisis resulta en un estudio minucioso sobre la importancia de la voz de los demandantes y de las traiciones que se pusieron en juego.

La historia de la muerte de Juan Osorio es el segundo capítulo, que ha sido la semilla de varios textos literarios. Este caso nos pone frente a un asesinato en cuyo pleito participan plebeyos y mujeres y pone en jaque a Pedro de Mendoza como el autor intelectual de este acto.

El tercer conflicto se refiere a un hombre que muere desnudo y engrillado en alta mar, un caso impresionante porque todo sucede desde una embarcación en correspondencia con la metrópoli:

Un hombre viaja de regreso a España. Se trata de un prisionero. Se trata del cuerpo de un traidor. Con apenas una capa y unos firmes grilletes, el hombre, desnudo, que ahora es más cuerpo que poderoso hidalgo, se lamenta de su suerte. Pero, en medio de los lamentos, escucha el viento, siente el mar, su movimiento constante, el ritmo que escanden las olas, entonces el aturdimiento de la prisión se debilita, y la voz, la escritura, surgen como acción, como salvamento a lo que vive como un injusto oprobio. Ese hombre habla. (El Jaber, 2025, p. 123)

Ese hombre es Álgar Núñez Cabeza de Vaca, acusado de traición por establecer leyes a favor de los naturales cuando llega al Río de la Plata a reemplazar a Domingo Martínez de Irala, nombrado gobernador. No es excesivo señalar, como lo demuestra el fragmento citado, que el libro de El Jaber atrae por su asunto, pero en igual medida por su prosa, que deja al descubierto su faceta poética.

El último caso que se estudia en este volumen es el de Jaime Rasquin, a quien la corona española encarga un vasto territorio sudamericano para estructurar una gobernación, pero el hombre no llega a destino, apremiado por el hambre y la sed de sus tripulantes, a quienes no abastece, a pesar de detenerse en Cabo Verde para reponer provisiones. El futuro gobernador termina encarcelado y endeudado.

Lo riguroso del estudio y al mismo tiempo la necesidad de “despegarse de las fronteras disciplinares” (El Jaber, 2025, p. 187) le dan a este volumen un interés teórico e histórico al mismo tiempo que permite disfrutar de un texto camaleónico, como si por momentos ese plebeyo apareciera con sus sensaciones y miradas entre los huecos de una voz letrada.

María Belén Landini es Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Desarrolla actividades de investigación en Historia del Teatro en el Área de Investigación en Ciencias del Arte (Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini) y en el Instituto de Artes del Espectáculo (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires), donde coordina el Área de Artes Escénicas en Iberoamérica (siglos XVI-XIX). Es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. El título de su tesis es "El teatro de Luis Ambrosio Morante (1780-1837): configuración de territorialidades rioplatenses en torno al proceso independentista." Actualmente es Becaria Postdoctoral de CONICET. Participa en calidad de miembro en la Red de Estudios Interdisciplinarios sobre Romanticismo en América Latina (REIRAL) y en el Grupo de Estudios Teatrales del Cono Sur del siglo XIX (GETELAM19).



De Cabo, Mariana. *Del otro lado del charco. Baudelaire, Mansilla y la celebridad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2025. 208 pp. ISBN 978-950-44-0122-3

 **Annick Louis**

Universidad Marie et Louis Pasteur,
Francia.

annick.louis@ehess.fr



En el 2014, el Museo de Orsay adquirió un retrato fotográfico de Mr. Arnauld, bibliotecario de la *Bibliothèque Nationale de France*, descubierto por el anticuario Serge Plantureux, en el cual puede verse la borronada figura de Charles Baudelaire en el fondo, detrás de una cortina. Tomando esta fascinante y errada imagen realizada por Étienne Carjat en 1861 como punto de partida, en *Del otro lado del charco. Baudelaire, Mansilla y la celebridad*, Mariana de Cabo, becaria postdoctoral UCA-CONICET y profesora de la Universidad Católica Argentina, propone estudiar el lugar de la fotografía en el proyecto editorial de Charles Baudelaire y de Lucio V. Mansilla, y el uso que hicieron ambos de la fotografía para construir sus figuras autorales.

El siglo XIX inaugura una nueva pulsión por lo visual, que lleva a los escritores a explorar diferentes maneras de exhibirse para

interesar al público, contribuyendo a la generación de un nuevo régimen de celebridad; el escritor deja entonces de constituir un símbolo de la creación y de la autoridad para convertirse en un objeto del espectáculo (Lilti 2014). En este marco, el retrato fotográfico encarna un espacio en el cual los escritores se piensan, reflexionan acerca de su concepción de lo real y moldean su relación al público. Entre los artistas que percibieron las potencialidades de los nuevos dispositivos visuales y los exploraron, dejando numerosos rastros de ello, se encuentran Baudelaire y Mansilla, quienes establecieron una relación intensa con la fotografía. Estudiarla implica establecer un diálogo entre dos formas de arte, literatura y fotografía, y, por lo tanto, también entre disciplinas. Frente a este objeto Mariana de Cabo adopta una aproximación doblemente comparatista, puesto que articula las artes visuales y las Letras, así como la literatura francesa y la argentina, conformando un corpus de escritos, fotografías y caricaturas, que permite aprehender el modo en que Baudelaire y Mansilla se construyen en tanto espectáculo a partir del acto de “decirse a sí mismos”. *Del otro lado del charco. Baudelaire, Mansilla y la celebridad* construye así un objeto novedoso, mediante una operación que renueva y, simultáneamente, cuestiona la construcción de los corpus dentro de las literaturas comparadas, cruzando análisis de textos, imágenes, historia cultural, historia de las ciencias; su método permite abordar la función de la fotografía en la historia, sus usos ideológicos y políticos, y también su importancia para la historia literaria, sacándola definitivamente de la función de “ilustración”.

Del otro lado del charco. Baudelaire, Mansilla y la celebridad se estructura en una introducción, cuatro capítulos y una conclusión de notable proyección teórica. Contiene además reproducciones de fotografías, de caricaturas y de diferentes aparatos fotográficos y otros dispositivos vinculados a la reproducción de las imágenes característicos del siglo XIX, que ponen en evidencia una expansiva presencia de lo visual en la

cultura occidental. El primer capítulo, “Baudelaire: sus excentricidades”, estudia la recepción de las obras de Baudelaire y Mansilla y la imagen de estos autores en la época; en el segundo, “Manual de celebridad”, De Cabo analiza el modo en que Mansilla utiliza el mito baudelaireano para pensar y construir su propia figura de autor, en vista de expandir su fama; se detiene en este momento en el teatro de la prensa y la dimensión teatral de la celebridad. El tercer capítulo, “La idea de la fotografía”, propone un apasionante rastreo de las concepciones que tenían Baudelaire y Mansilla de la fotografía, problematizándolas a partir de una aproximación crítica basada en una contextualización con relación a la obra y la vida, en una época en que la fotografía lucha por imponerse en tanto forma de arte. “Me muestro escritor y soy escritor”, el cuarto y último capítulo, postula la hipótesis del retrato fotográfico como un espacio ficcional donde los escritores problematizan su figura autoral y su obra, así como la recepción de ambas.

Esta estructura pone en evidencia las dos tesis principales desarrolladas por Mariana de Cabo. Por un lado, la postulación de la fotografía como espacio ficcional, explorada de modo riguroso y original, que proporciona la posibilidad de pensar la concepción que Baudelaire y Mansilla tienen de lo real, el modo en que conciben la ubicación del sujeto y de volver sobre la relación entre fotografía e imitación. Particularmente original resulta, en este punto, la reflexión acerca de los conceptos de copia y original en Mansilla, que encarnan el desconocimiento del propio yo: el “yo” se presenta como un enigma acerca del que escribe todo el tiempo y que se hace fotografiar constantemente. Se pone así en evidencia el movimiento dinámico entre el modo en que el régimen de celebridad crea a los escritores y la manera en que los escritores alimentan el régimen de celebridad. La segunda hipótesis importante que aporta la investigadora es la idea que esta figura autoral en tanto espacio de ficción se constituye en un equivalente de la obra, que lleva a poner en evidencia las variadas funciones de

la fotografía y, en este sentido, constituye una contribución importante a la historia de esta forma artística. El escritor construye su exterioridad mediante la fotografía, por lo cual es cocreador, junto al fotógrafo, de un discurso sobre lo fotográfico. Esta inmediatez entre autor y público sería, según de Cabo, propia del escritor moderno, puesto que la fotografía provocó un cambio en la relación con el público: el texto adopta un cuerpo, una biografía. Si se demuestra así que la recepción de las obras de Baudelaire y Mansilla no hubiera sido la misma sin la iconografía, y en especial sin la construcción de la figura del escritor provocador que mira desafiante la cámara, más allá de la pose específica, la recepción de la obra es transformada por la iconografía; porque se trata de escritores que planean cuidadosamente la formación de su figura mítica. De este modo, el análisis del retrato fotográfico como puesta en escena de la figura autoral y de la producción escrita permite un acercamiento renovado de lo literario, que pone en evidencia la necesidad contemporánea de una aproximación interdisciplinaria para abordar las obras literarias.

Las sólidas bases de esta investigación se asientan, por una parte, en el rastreo en el nivel editorial y por otra, en un importante trabajo de archivo. Examinando minuciosamente las ediciones de las obras de Baudelaire, en francés y en español, de Cabo se pregunta cuáles tuvo Mansilla en su biblioteca, cuáles pudo leer, y reflexiona acerca del modo en que las leyó, planteando la cuestión de la traducción de la literatura francesa en Argentina; en este sentido señala, en la tradición de Magdalena Cámpora (2020), la diferencia entre difusión y traducción, aportando elementos originales acerca de la historia editorial argentina. El exhaustivo trabajo para establecer un archivo fotográfico, y proponer una descripción de calidad de éste, tanto en el caso de Baudelaire como en el de Mansilla resulta particularmente importante; aunque, en razón de la cronología, es evidente que contamos con un número menor de imágenes de Mansilla que de Baudelaire, los

dos escritores exploran y explotan las posibilidades que les ofrecen la técnica fotográfica y la prensa. En este punto, la disparidad entre ambos se hace notar de un modo particular, puesto que el archivo fotográfico de Mansilla no está aún establecido con certeza, por lo cual el rastreo de De Cabo resulta de la mayor importancia. El mérito no consiste, no obstante, exclusivamente en la construcción de este archivo sino también en el uso que la investigadora hace de éste, que pone en evidencia la productividad del trabajo archivístico para los estudios literarios en el terreno de la interpretación. Por ellos resulta de la mayor importancia el modo en que la relación de Baudelaire y Mansilla con la fotografía es resituada en la historia del dispositivo, y éste puesto en relación con otras técnicas de captación de lo visual del siglo XIX, como la estereoscopia, el fenaquistiscopio, el diorama, el daguerrotipo, el panorama. En Francia, la intervención de Arago viene a completar los aportes técnicos y artísticos de Niépce y Daguerre; en el Río de la Plata, De Cabo vuelve sobre el uso político de la fotografía: su dimensión republicana, y el hecho de que sirvió para documentar el establecimiento del estado liberal, jugando un papel determinante en el surgimiento del estado nación.

Para llevar adelante la demostración, De Cabo resitúa la historia de la fotografía, discute su naturaleza, e historiza las concepciones de esta forma artística —¿copia, deformación, arte...?—, que pone en paralelo con la literatura, mostrando el modo en que ambas propusieron un nuevo cuestionamiento de la relación con lo real. Gracias a la fotografía, los escritores pueden pensar su concepción de lo real: dónde se ubica el sujeto y de qué forma la escritura imita los objetos. Baudelaire y Mansilla comparten la idea de la transparencia fotográfica, pero mientras Baudelaire confinaría a la fotografía a servir al arte, es decir, a un papel secundario y limitado, Mansilla encontraría en la disciplina una clave para superar las falencias del arte tradicional como la pintura y la escritura. En este

sentido, afirma de Cabo, Mansilla, que es prorrealista, comparte con Baudelaire, que es antirrealista, la idea de lo fotográfico como reproducción exacta de la real. De este modo, la hipótesis según la cual para los modernos, la fotografía responde a lo real y la escritura a lo imaginario lleva a postular que, si ni la escritura ni la pintura logran proveer al lector una reproducción exacta de lo experimentado, Mansilla considera que la fotografía, en calidad de lenguaje objetivo por excelencia, provee un medio para reproducir lo indescriptible: la solución ante una tradición literaria argentina que niega la tierra argentina radica en practicar una escritura de características fotográficas.

La reconstrucción de los matices que caracterizaron el diálogo entre Baudelaire y Mansilla, incluye la negación, por Mansilla, de la figura autoral de Baudelaire, lo cual no le impide practicar sus estrategias; examinando tanto las diferencias entre ambos como los vasos comunicantes, la investigadora se detiene, por un lado, en la dimensión mítica de la figura autoral, alimentada en parte por los propios escritores; por otro, señala un uso específico de la mala fama y la adopción del imaginario autoral de la excentricidad, que se presenta como un gesto propio del dandismo baudelairiano, y se construye sobre el rechazo violento de la vulgaridad, para configurar una singularidad que se entrega al espectador masivo. Sin embargo, como lo muestra claramente de Cabo, lo que Mansilla establece con Baudelaire no es exactamente un diálogo, porque no retoma una concepción de la fotografía sino un uso, una articulación del dispositivo, el descubrimiento de sus posibilidades y de sus potencialidades para situar la obra y el modo en que puede hacer posible la construcción de una figura autoral específica y modelar la relación al público. En este sentido, una de las conclusiones de la investigadora es que en la modernidad la relación autor/público está marcada por una propuesta concebida y moldeada por el autor: se establecen relaciones complejas, y no siempre coherentes, entre la obra y la figura

pública, a través tanto de los escritos como de la fotografía. Esta inteligente atención prestada por De Cabo al carácter unilateral de las relaciones entre los dos escritores, fenómeno a menudo pensado en términos de circulaciones temáticas o de desigualdad cultural, interroga los significados e inscripciones de un modo particularmente pertinente tratándose de las relaciones entre la cultura francesa y la argentina.

Acerca de la historia de los talleres y su importancia en el desarrollo de la fotografía y la difusión de esta forma de arte también *Del otro lado del charco. Baudelaire, Mansilla y la celebridad* aporta elementos importantes, en particular respecto de la *carte-de-visite* inventada por Eugène Disdéri (1819-1889), y respecto de las repercusiones de la pose fotográfica como espacio de negociación entre el autor, su obra, el fotógrafo y el público. La pose fotográfica aporta una temporalidad específica en un mundo moderno fascinado por la velocidad, que abre un espacio a la ficción, que Baudelaire y Mansilla usan para crear su figura autoral y localizar su reflexión teórica sobre el arte. Cuando deciden posar frente a la cámara y poner en escena una simulación reflexionan sobre qué es lo fotográfico, y participan de la generación de retratos que crean una ilusión de verdad, pero también recurren a trucos ópticos para crear una historia, como lo muestra la famosa imagen múltiple de Mansilla. Mansilla se encarga de presentar continuamente al lector su propia intimidad y juega con la confusión entre el Mansilla real y el Mansilla autor. El yo de Mansilla se pierde en estas eternas digresiones del yo. El escritor plantea al lector la imposibilidad de definir el límite entre lo real y lo ficcional.

Siguiendo estas líneas, De Cabo postula que el enigma y el interés apasionado que siguen provocando las figuras de Baudelaire y Mansilla, sus retratos, así como de los debates sobre su atribución y reconocimiento lleva a examinar la relación entre retrato, obra y chisme, y afirma que la fotografía

se sitúa en un espacio entre lo público y lo privado que acrecienta el mito generado alrededor de los escritores: Baudelaire y Mansilla emplean la nueva tecnología de la fotografía para crear su mistificación, lo que lleva a los lectores a asociar la imagen fijada por la cámara y la leyenda de los escritores. Es más, si el mito Baudelaire resulta clave para que Mansilla aprenda a ser célebre, es en parte porque los discursos en torno a la vida del poeta que se difunden oralmente y en la prensa escrita, así como por medio de sus amigos y detractores, producen un gran rechazo y, simultáneamente, aumentan su atractivo ante el público. Una de las especificidades de Mansilla es que, en sus desplazamientos entre Europa y Argentina, usa la prensa para seguir presente en el imaginario porteño, y sostener la curiosidad de su público. Se hace así evidente el modo en que la distinción entre público y privado se resignifica en el siglo XIX gracias a la prensa y sus nuevos usos.

Otro aspecto de *Del otro lado del charco. Baudelaire, Mansilla y la celebridad* que constituye un aporte capital viene de la atención prestada a los aspectos técnicos, de la fotografía como de la prensa, que pone en evidencia el modo en que las técnicas crean poéticas y significados, desarrollado en particular en el segundo capítulo. Se postula allí una funcionalidad poco estudiada del retrato fotográfico, en tanto espacio, que permite a los escritores problematizar su figura autoral y su obra, subrayando sus potencialidades y su proyección en lo social. Por otra parte, el recorrido propuesto por de Cabo hecha una luz nueva sobre la función, el papel, y el uso de la novela en los años 1880-1900, no solamente porque, en la línea de críticos como Schvartzman (1996), De Mendonça (2015), Laera (2004), reivindica y otorga todo su sentido a la escritura fragmentaria de Mansilla, sino también porque permite pensar precisamente la solución que aporta ante una tradición literaria argentina que niega la tierra argentina, gracias a la práctica de una escritura de características fotográficas.

Entre las preguntas con las que De Cabo inicia su recorrido se encuentra una particularmente fascinante: ¿cómo es posible que todavía hoy se sigan descubriendo fotografías desconocidas de los autores famosos? Volviendo sobre los problemas que plantea la identificación de las personas fotografiadas, resalta la importancia de las fotos erradas y la necesidad de conservarlas. Leerlas como un relato permite subrayar sus potenciales aportes a la reflexión acerca de las relaciones entre literatura y fotografía.

Referencias

- Cámpora, M. (2020). "El verdugo de sí mismo: Baudelaire después del juicio". En Romero, W y Vogelgang, L. *Violencia y parodia. Estudios de literatura Francesa y Francófona*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Leviatán, pp. 92-99.
- De Mendonça, I. (2015). *Escribir como se habla: Mansilla y Fray Mocho. Voces oídas y voces escritas en textos de la literatura argentina de fin de siglo XIX*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Laera, A. (2004). *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eugenio Cambaceres y Eduardo Gutiérrez*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lilti, A. (2014). *Figures publiques : L'invention de la célébrité (1750-1850)*. París: Librairie Arthème Fayard.
- Schvartzman, J. (1996). *Microcrítica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos.

Anick Louis es Profesora en la Universidad Marie et Louis Pasteur (Francia); miembro del equipo pedagógico de la EHESS-París y miembro del *Institut Universitaire de France*. Fue *Visiting Professor* en la Universidad de Yale (1999-2000), y becaria de la Fundación Alexander von Humboldt (2000-2002, 2010). Especialista de la obra de Jorge Luis Borges, de literatura argentina e hispanoamericana y de teoría literaria, su trabajo actual se orienta hacia la epistemología de la literatura. Sobre Borges ha publicado: *Jorge Luis Borges. Obra y maniobras* (2014), y *Borges ante el fascismo* (2007). Sus últimos libros son *L'invention de Troie. Les vies rêvées de Heinrich Schliemann* (2020), *Sin objeto. Por una epistemología de la disciplina literaria*, Buenos Aires, Colihue, 2022, *Homo explorator. La escritura 'no literaria' de Arthur Rimbaud, Lucio V. Mansilla y Heinrich Schliemann* (UNAM, 2026).