ISSN 1850-0153 (Impresa)
ISSN 1850-0161 (En línea)

Gramma

Año XXVII, Número 56, 2016

Revista de la Esculea de Letras
Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales
Universidad del Salvador
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Gramma
Semestral

Fundadora-Directora
Alicia Lidia Sisca

Editora
Marcela Crespo Buiturón

Secretaria de Redacción
Marina Guidotti

Asistente de Redacción
Enzo Cárcano

La **revista** *Gramma* es un espacio de publicación de artículos, ensayos, narraciones, poesía, entrevistas, reseñas y noticias pertenecientes al campo de la Literatura y la Lingüística, en particular, y a los dominios culturales, en general, con anclaje en el ámbito académico. La periodicidad de la revista es de dos números por año. Se publica en papel y de manera virtual simultáneamente. Su objeto es proveer un espacio para la promoción y difusión de la investigación literaria y lingüística, la escritura creativa y otras actividades vinculadas con el mundo de las letras.

La **correspondencia editorial** debe dirigirse a la Editora, Marcela Crespo Buiturón. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Tel. 54-11-4372-4261. **Correo electrónico:** marcela.crespo@usal.edu.ar

La **correspondencia sobre canje y los pedidos de suscripción** deben dirigirse a *Gramma*. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. **Correo electrónico:** revista.gramma@usal.edu.ar **Cláusula de Garantía:** Las opiniones vertidas en los artículos de esta revista son exclusiva responsabilidad de los autores y no representan necesariamente el pensamiento del Consejo Editor. © 2014 Universidad del Salvador. ISSN 1850-0153. Todos los derechos reservados.

La reproducción está autorizada siempre que se cite la fuente. El nombre *Gramma* está registrado como marca. Inscripción en la Dirección Nacional de Derecho de Autor en trámite. Está acogida a la protección de las conven-ciones Internacional y Panamericana sobre los derechos de Autor. **Realización Gráfica:** Ediciones Universidad del Salvador EUS. Rodríguez Peña 714, 4º Piso, Tel. 54-11-4812-9344. Dirección de impresión: Maura Ooms.

Consejo Editorial
Graciela Aletta de Sylvas - Universidad Nacional de Rosario
Ana Benda - Universidad del Salvador
Jorge Alejandro Bracamonte - Universidad Nacional de Córdoba / CONICET
Elisa Calabrese - Universidad Nacional de Mar del Plata
Beatriz Curia - Universidad del Salvador / CONICET
Juan José Delaney - Universidad del Salvador
María Rosa Lojo - Universidad del Salvador / CONICET
Rodolfo Modern - Academia Argentina de Letras
Hebe Beatriz Molina - Universidad Nacional de Cuyo / CONICET
Antonio Requeni - Academia Argentina de Letras
Eduardo Sinnott - Universidad del Salvador
Enrique Solinas - Universidad Católica Argentina
Ana María Zubieta - Universidad de Buenos Aires

Comité de Referato Internacional
Manuel Aznar Soler - Universitat Autònoma de Barcelona (España)
Lisana Bertussi - Universidad de Caxias do Sul (Brasil)
Camilla Cattarulla - Università degli Studi Roma Tre (Italia)
Gregory Dawes - North Carolina State University (Estados Unidos)
Malva Filer - Brooklyn College (Estados Unidos)
David William Foster - Arizona State University (Estados Unidos)
Rosa María Grillo - Universidad de Salerno (Italia)
Karl Kohut - Universidad de Eichstätt (Alemania)
Javier de Navascués - Universidad de Navarra (España)
Silvia Sauter - Kansas State University (Estados Unidos)
Cynthia Tompkins - Arizona State University (Estados Unidos)
Arnaldo Toledo Chuchundegui - Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas (Cuba)

Consejo de Redacción
Haydée Isabel Nieto - Directora de Publicaciones Científicas
Maura Ooms - Jefa del Departamento Editorial
Liliana Laura Rega - Directora de la RedBUS

Gramma está incluida en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal, Latindex (Nivel I); en la Lista de Información Global sobre Lingüística Hispánica, Infoling; en la Hemeroteca de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en la biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín y en el Portal del Hispanismo.

Puede consultarse el formato en línea en el Portal de Publicaciones Periódicas de la Universidad del Salvador (P3-USAL): http://p3.usal.edu.ar/index.php

Gramma

Año XXVII, Número 56, 2016

Colección Estudios Críticos de Literatura Argentina

Monográfico N.º 4: Las Damas del Mar. Viajeras, Emigrantes, Literatas y Artistas desde y hacia el Cono Sur en los Siglos XIX y XX

ÍNDICE

María Rosa Lojo (Argentina)
Prólogo 7
María Rosa Lojo (Argentina)
Lucía Miranda *(1860) de Eduarda Mansilla y sus genealogías italianas* 13
Marina L. Guidotti (Argentina)
La impronta italiana en las crónicas periodísticas de Eduarda Mansilla 38
Patricia V. Corsani (Argentina)
Desde el taller. Lola Mora y Roma: acerca de maestros, proyectos y visitas reales 60
Claudia Teresa Pelossi (Argentina)
Victoria Ocampo: una dama del mar sulle sponde italiane 76
María Laura Pérez Gras (Argentina)
Una peregrina sin meca, en Roma. Sara Gallardo y su selección de crónicas romanas 95
Fernanda Bravo Herrera (Argentina)
Espacios autobiográficos y de la memoria en Syria Poletti 118
Laura Scarabelli (Italia)
El mar que nos trajo *de Griselda Gambaro: una lectura transgeneracional* 133
Emilia Perassi (Italia)
Migrar: la «libertad de los pobres». La escritora sarda Mariangela Sedda 147

Autores 166

Normas Editoriales 170

Prólogo

María Rosa Lojo

Este número monográfico reúne los resultados de un proyecto conjunto llevado a cabo bajo mi coordinación, entre 2013 y 2015, por investigadoras de la Universidad de Milán (Italia), y por investigadoras del CONICET-Universidad de Buenos Aires y de la Universidad del Salvador, en la Argentina.

Aunque, dentro del campo literario, los estudios migratorios y los estudios comparatísticos entre ambas naciones y culturas han florecido a uno y otro lado del Atlántico, siempre es posible no solo seguir aportando al estudio de obras y nombres ya transitados, sino introducir nuevos autores y enfocar, desde el punto de vista del diálogo ítalo-argentino, figuras que habían sido vinculadas de manera preferente o exclusiva a otros paradigmas culturales.

También este proyecto se propone como contribución a los estudios de género, ya que se trata, en todos los casos, de mujeres: escritoras y artistas de los siglos XIX y XX, de sendas nacionalidades.

El eje de las *viajeras* es el que concentra el mayor número de artículos, y también el que depara el mayor número de sorpresas, particularmente, en lo que hace a las escritoras: Eduarda Mansilla, Victoria Ocampo, Sara Gallardo, todas ellas pertenecientes a las familias más tradicionales, instaladas en el país desde la época de los conquistadores o al menos, desde la época colonial, aunque no necesariamente esos nombres ilustres fueran solo de cuño hispano-criollo. No está de más recordar que el mismísimo Bartolomé Mitre, fundador del diario *La Nación* y Presidente de la Argentina, de quien era tataranieta Sara Gallardo, acreditaba lejanos orígenes napolitanos[1]. Pero, ciertamente, el meridiano cultural de la llamada Generación del 37, constructora y gestora del proyecto nacional triunfante luego de la caía de Juan Manuel de Rosas, no pasaba por España y menos aún por Italia, sino por Francia (Lojo, 2011). Hay matices diferenciadores, no obstante, en esta voluntaria y predominante afiliación; las obras de estas escritoras muestran algunos de ellos, insospechados o poco atendidos, en los que se detienen los presentes ensayos.

1. En la biografía de Miguel Ángel Di Marco (1998, p. 16), se fortalece esta hipótesis. El primero del linaje llegado a las Indias, fue el soldado Demetrio Bentura, también conocido como «Ventura di Metre, Bentura di Metre, Bentura di Mitre y Bentura di Mittro», que habría nacido en el Reino de Nápoles, entonces parte de los «Reinos de España». Se sabe que arribó a Buenos Aires en 1690.

Eduarda Mansilla (1834-1892) y Victoria Ocampo (1890-1979), cabales representantes de la llamada «clase patricia», que, desde diferentes banderías políticas (federales y unitarios), cimentó en el siglo XIX las bases de la Argentina moderna, fueron también escritoras francófonas, aunque con alguna diferencia importante. Si Victoria vivió relativamente atormentada (sobre todo en sus comienzos juveniles) por complejos de género y complejos geopolíticos (Lojo 2010), Eduarda carecía de ellos. Sobrina de Juan Manuel de Rosas, descendiente de una suerte de «matriarcado criollo»[2] que hacía sentir todavía su autoridad, cosmopolita, pero orgullosa representante de una nación joven que se abría al mundo, utilizó el francés para hacer comprender a los europeos su país austral e incluso echarles en cara sus fragilidades y miserias. Victoria, en cambio, ya había sido educada en una clase dirigente que giraba, en lo económico, sobre la órbita británica, y en lo cultural, sobre el eje de Francia. Una élite que desdeñaba sus raíces hispánicas (sin hablar de las aborígenes) y cuyas mujeres quedaron relegadas a un vigilado gineceo (Gálvez, 2001; Mansilla, E., 2007), que las circunscribía al ámbito doméstico, donde solían recibir una instrucción exquisita, según los modelos anglo-franceses dominantes, pero se las apartaba de la arena política, la vida profesional, la opinión y la exposición públicas.

Victoria, pues, se vio compelida a utilizar tardíamente el castellano como lengua literaria y solo luego de un largo proceso de maduración se fortaleció lo suficiente como para asumir y defender su «diferencia» femenina y sudamericana (Lojo, 2013).

Cabe señalar, no obstante, que también Italia está presente como un paradigma cultural excelso en la obra de ambas, y en particular, en aquellos textos liminares que las lanzan a la escena literaria. Dos artículos de este monográfico se le dedican, en primer lugar, a Mansilla, viajera y nómade (al decir de Bonnie Frederick, 1994[3]) que inició el derrotero continuado por otras mujeres argentinas en la literatura y en las artes.

«*Lucía Miranda* (1860) de Eduarda Mansilla y sus genealogías italianas» (María Rosa Lojo) indaga en la presencia de Nápoles (como ciudad real, escenario de parte de la narración, y como quintaesencia simbólica del arte itálico) en la primera novela escrita por la autora, fundante en tantos sentidos, que retoma este «mito de origen» proto-nacional inaugurado por el cronista Ruy Díaz de Guzmán (1612) y reelaborado en la literatura de varios siglos. ¿Por qué Italia y por qué Nápoles?, cabe preguntarse;

2. «…al cortarse los lazos que unían al Río de la Plata con la metrópoli, los clanes familiares ocuparon el sitio que dejaba libre el monarca y sus altos funcionarios, y […] dentro del nuevo esquema de poder había un espacio importante para las mujeres. Ese lugar derivaba, además, del que tuvieron las mujeres españolas de linaje en las sociedades provenientes de la Conquista» (Sáenz Quesada, 2012, p. 14).

3. Eduarda no solo viajó, sino que fue «nómade». Migró de continente en continente, estableciendo en cada destino hogares transitorios, como «diplomática consorte». Y fue trasladando a cada uno el menaje de una casa y seis hijos. Su mirada, por lo tanto, excede los alcances de una turista.

ninguna otra obra de esta larga cadena de versiones que nos remonta a los orígenes de la Argentina establece una conexión semejante. Dos nombres clave, empero, parecen ofrecernos explicaciones verosímiles: el gran escritor Alessandro Manzoni (reconocido por la escritora como su inspirador y «padre literario») y el erudito napolitano don Pedro de Angelis (primer editor de la crónica de Guzmán, y, en tanto funcionario de Juan Manuel de Rosas, tío de Mansilla, parte de su entorno relacional desde su primera infancia).

Por su parte, Marina Guidotti, compiladora, por primera vez, de los *Escritos periodísticos completos (1860-1892)* de Mansilla, y autora de su edición crítica, espiga y analiza aquellos artículos directamente relacionados con su admiración por las letras y, en particular, por la música de Italia («La impronta italiana en las crónicas periodísticas de Eduarda Mansilla»). Artista integral, Eduarda también fue una compositora pionera, y una intérprete destacada de canto lírico, que no solo escribió para la prensa sagaces críticas musicales, sino que además dejó invalorables testimonios de su trato personal con grandes figuras de la composición y el *bel canto*, desde el célebre Giacomo Rossini a la contralto Marietta Alboni.

Victoria Ocampo, como señala Claudia Pelossi («Victoria Ocampo: una dama del mar *sulle sponde italiane*»), comienza su carrera literaria con un ensayo sobre Dante: *De Francesca a Beatrice* (1924), que representa para ella mucho más que un ejercicio intelectual. En los amantes adúlteros, Paolo y Francesca, ve proyectado su propio romance prohibido con Julián Martínez, primo de su marido. Retoma este vínculo en el tomo III de su *Autobiografía*, donde el prestigio literario del Dante y de las heroínas del *Dolce stil novo* le permite iluminar con una luz ennoblecedora y embellecedora su propia vida. La relación de Ocampo con Italia será constante a lo largo de su existencia, desde un primer viaje en la infancia (1896) junto a su familia. Otros viajes, en diversas oportunidades, la acercaron de manera particular a esta tierra donde tendría experiencias fundamentales. En Roma (1913) conoció a Martínez, el futuro gran amor de su vida, y allí entrevistaría nada menos que al *Duce*. A pesar de que nunca comulgó con el ideario fascista, le abriría generosamente las puertas de la revista *Sur* a la exiliada Margherita Sarfatti, notable intelectual judeo-italiana, ex amante de Mussolini, que había quedado en una posición por demás controvertida luego de la derrota del Eje. En 1953, un número completo de *Sur*, de más de ochocientas páginas, se dedicó a las Letras de Italia en la posguerra. También su cine neorrealista fue apreciado y difundido por esta mecenas y escritora, mucho más comprometida con la cultura italiana de lo que habitualmente se cree.

Dolores (Lola) Mora (1867-1936), primera escultora argentina, descendiente de catalanes y criollos, le debió a Italia (donde vivió durante dieciocho años) tanto su formación como su proyección internacional. Miembro de la alta sociedad del interior

(era oriunda de Tucumán), contó con el aval de su comprovinciano Julio Argentino Roca, por dos veces Presidente de la República, que impulsó su crecimiento profesional con becas y encargos institucionales. La historiadora del arte Patricia Corsani («Lola Mora y Roma: acerca de maestros, proyectos y visitas reales») examina su largo (y poco estudiado) período en Italia, donde halló un ámbito privilegiado de trabajo y de reconocimiento, a tal punto que las Reinas Elena y Margherita de Saboya fueron a visitarla a su estudio. No ocurrió lo mismo en la época de su retorno definitivo a la Argentina (motivado por el estallido de la Gran Guerra y por su separación matrimonial). Ya unos años antes, en nuestro país, su estrella había comenzado a declinar, paradójicamente al mismo tiempo que culminaba su ascenso en la Península Itálica. Su femineidad transgresora, los prejuicios que imperaban, los cambios políticos que le restaron apoyos, se conjugaron para apartarla del centro de la escena: «1906 se constituye en un momento de inflexión, en tanto en Roma las reinas la visitaban, y las fotos del elegante encuentro se sucedían en las páginas de las revistas, en su país se profundizaban los conflictos en relación a su producción», apunta Corsani.

Con Sara Gallardo (1931-1988) dejamos la serie de escritoras y artistas nacidas en el siglo XIX para ubicarnos, ya íntegramente, en el siglo XX. Al igual que Mora, Gallardo reside en Roma durante una época de su vida, entre 1982 y 1988. Como corresponsal del diario fundado por su tatarabuelo, envía a la Argentina una serie de «crónicas urbanas» que María Laura Pérez Gras estudia desde una perspectiva imagológica («Una peregrina sin meca, en Roma. Sara Gallardo y su selección de crónicas romanas»). Como bien señala Pérez Gras, Gallardo le asignó a su obra como cronista no menor importancia que a la de ficción, y ciertamente no es menos reveladora. La identidad personal y la identidad colectiva (así como la identidad de género y la geopolítica) se ponen en juego en un cruce de miradas donde el Yo emerge desde su diferencia y/o afinidad con el Otro. La ironía (e incluso la irreverencia) propician una visión no convencional de la Ciudad Eterna.

Mansilla, Mora, Ocampo, Gallardo, *viajan* por la literatura y la geografía desde una posición en la sociedad que les ha permitido usufructuar un capital monetario y simbólico. No siempre el capital pecuniario es propio o es sobreabundante, pero sí les resulta disponible como apoyatura para desplegar sus talentos. En todos los casos se trata, también, de mujeres educadas a las que les es accesible el conocimiento de la alta cultura italiana, y que por diversos motivos se trasladan de manera temporal a la Península.

Muy distinto es el horizonte de las *emigrantes*. Con ellas abandonamos el «mirador de clase» desde el que inevitablemente hablan las viajeras argentinas e ingresamos en una zona de incertidumbre y desamparo. El traslado se hace ahora desde Italia, impulsado por la pauperización y la guerra, e implica la separación desgarradora y a menudo

permanente de la tierra natal. Como apunta Fernanda Bravo Herrera, estamos ante los héroes (y heroínas) de «una épica deshilachada y pobre» que deben superar las más duras pruebas para sobrevivir y (re)construir su identidad. En su trabajo «Espacios autobiográficos y de la memoria en Syria Poletti», la especialista aborda sus diferentes modalidades de representación en la obra para adultos de Poletti (Italia, 1917-Buenos Aires, 1991), una «extraterritorial» descentrada con respecto a los dos países: su *locus* de nacimiento, y su patria de adopción. El texto de Bravo Herrera llena un vacío en la crítica argentina actual, que olvidó a la autora en las últimas décadas, pese a haber optado Poletti por el castellano como lengua literaria, y a los reconocimientos obtenidos en el Plata durante su vida. Su compleja narrativa autoficcional, dice Bravo Herrera, se plantea, desde la condición femenina (sujeto activo y víctima, voz e intérprete) «como un posible «archivo» de una comunidad, una memoria apócrifa, su signo y su clave entre la historia y el mito, ya no desde el poder sino desde la miseria».

Por su parte, Emilia Perassi («Migrar: la "libertad de los pobres". La escritora sarda Mariangela Sedda») traza un completo mapa de la narrativa italiana de la emigración escrita a partir de los años 90 del siglo XX y se detiene en las obras de Sedda: *Oltremare* (2004) y *Vincendo l'ombra* (2009), especialmente representativas de la región de Cerdeña. Ya no tenemos aquí a una escritora emigrante ella misma, como Poletti, sino a una autora contemporánea, de la generación intermedia, que escribe sobre una experiencia indirecta, pero que ha modificado profundamente la vida y el imaginario de su comunidad insular. La singularidad de Sedda, señala Perassi, consiste, sobre todo, en la novedosa incorporación de otra perspectiva: no ya solo la de los que se van, sino la de los que se quedan. En particular: *las* que se quedan, como se desarrolla en el diálogo epistolar de dos hermanas: la que emigra a la Argentina ubérrima y promisoria a principios del siglo XX y la que, impedida por una enfermedad, permanece en Cerdeña.

Laura Scarabelli («*El mar que nos trajo* de Griselda Gambaro: una lectura transgeneracional») se concentra en esta novela paradigmática de Gambaro (Buenos Aires, 1928), reconocida escritora argentina descendiente de italianos, que asume una intrincada historia migratoria iniciada a fines del siglo XIX y representativa de muchas: la «doble familia», a uno y otro lado del océano, que deja por ambas partes traumas, pérdidas y huellas. Solo mediante un «giro transgeneracional», impreso por los hermanos separados (hermana y hermano) que se reconocen en el mismo padre, se llega a una instancia de reparación simbólica y síntesis de las memorias, reintegradas, con un sesgo autoficcional, en la escritura de la nieta de Agostino, el *paterfamilias* que funda el doble linaje transoceánico.

Anudando, en círculo, los relatos de las *viajeras* y las *emigrantes*, podríamos apuntar que la historia de la «proto-inmigrante» Lucía Miranda narrada por la escritora pionera Eduarda Mansilla se enlaza, en más de un punto, con la de estos últimos fundadores y

fundadoras que reescriben el relato de la patria. Lo que cuenta, en definitiva, la novela de Mansilla, no es la épica gloriosa de la Conquista sino la de las pruebas, el desgarramiento y también la del mestizaje cultural perdurable que sobrepasará la tragedia y la muerte de la heroína, y que será, de algún modo, su legado. Tarde o temprano, la intemperie se convertirá en refugio, tanto para los descendientes de Alejo (español) y Anté (ahijada guaraní de Lucía), como para los de Agostino y Luisa (italianos ambos). Después de la catástrofe y del duelo, la llanura abre para sus descendencias un espacio, no solo de libertad, sino de protección: «¿A dónde irán? ¿dónde hallarán un abrigo para su amor?. ¡La Pampa entera les brinda su inmensidad!» (Mansilla, E. 2007, p. 359).

Referencias Bibliográficas

De Marco, M. A. (1998). *Bartolomé Mitre. Biografía*. Buenos Aires: Planeta.

Frederick, B. (1994). El viajero y la nómada: los recuerdos de viaje de Eduarda y Lucio Mansilla. En L. Fletcher (Ed.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX* (pp. 246-252). Buenos Aires: Feminaria.

Gálvez, L. (2001). *Las mujeres y la patria*. Buenos Aires: Norma.

Lojo, M. R. (2010). Género, nación y cosmopolitismo en Eduarda Mansilla y Victoria Ocampo. *Alba de América*, *29* (55-56), 137-149.

Lojo, M. R. (2011). Los intelectuales argentinos y España: de la Generación del 37 a Ricardo Rojas. *Literatura de la emancipación y la formación de las nacionalidades: la idea de España* [número especial]. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (40), 91-108.

Lojo, M. R. (2013). Victoria Ocampo ante el malentendido y los desafíos de la traducción cultural. *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos,* (22), 44-54.

Mansilla, E., (2007). *Lucía Miranda (1860).* Edición, introducción y notas de Lojo, M. R. & equipo. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. Colección teci.

Sáenz Quesada, M. (2012). *Mujeres de Rosas*. Buenos Aires: Sudamericana.

Lucía Miranda (1860) de Eduarda Mansilla y sus Genealogías Italianas

María Rosa Lojo*

Resumen: *Lucía Miranda* (1860), primera novela escrita por Eduarda Mansilla de García (1834-1992), guarda algunos secretos genealógicos y genéticos bien escondidos. La presencia de una subtrama situada en Italia (Nápoles en particular), es única en todas las reelaboraciones del episodio de Lucía Miranda realizadas durante varios siglos, a partir de la crónica (*circa* 1612) de Ruy Díaz de Guzmán. Existen justificaciones estéticas intratextuales: Nápoles, donde se presenta la quintaesencia de la alta cultura italiana, tiene un fuerte valor simbólico en el juego Naturaleza/Cultura, Barbarie/Civilización, América/Europa, Intemperie/Ciudad, así como la genealogía femenina (María de las Rosas-Nina Barberini) que «pone en abismo», la historia de la heroína principal, Lucía Miranda.

Pero existen también justificaciones intertextuales para apelar a un escenario italiano: la reconocida y recién descubierta deuda de la autora con Alessandro Manzoni y su *capolavoro I promessi sposi*, al que atribuye el despertar de su vocación literaria. Por fin, el hecho de que el escenario elegido sea Nápoles, nos remite a la misma biografía de Eduarda Mansilla, a su relación familiar con don Pedro de Angelis: el gran erudito napolitano, primer editor de la crónica de Ruy Díaz de Guzmán. Ciertamente De Angelis puso sus mejores talentos al servicio del Gobernador Juan Manuel de Rosas, tío de la autora. Pero sobre todo los colocó al servicio del futuro patrimonio histórico argentino.
Palabras clave: Lucía Miranda, Eduarda Mansilla, Genealogías, Nápoles, Manzoni, De Angelis.

Abstract: *Lucía Miranda (1860), the first novel by the Argentinian writer Eduarda Mansilla de García (1834-1992) keeps several genetic and genealogical secrets well hidden. The*

* Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con sede en la Universidad de Buenos Aires. Profesora del Doctorado y miembro de la Comisión de Doctorado en la Universidad del Salvador. Miembro correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Correo electrónico: mrlojo@gmail.com.
Fecha de recepción: 22-02-2016. Fecha de aceptación: 24-03-2016.
Gramma, XXVII, 56 (2016), pp. 13-37.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

presence of a secondary plot that takes place in Naples (Italy) is a unique fact along all the remakes of the so called «Lucía Miranda's episode» during centuries, from the chronicle by Ruy Díaz de Guzmán finished around 1612. There are «intratextual» reasons: Naples, presenting the quintessence of high Italian culture, has a strong symbolic value in the interaction Nature/Culture, Barbarism/ Civilization, America/Europe, Wilderness/City, as well as the feminine genealogy (María de las Rosas-Nina Barberini) that «places into abyss» the story of the main feminine character, Lucía Miranda.

But there are also «intertextual» motivations for appealing to an Italian scene: the acknowledged, and recently found out debt of the author, Eduarda Mansilla, towards Alessandro Manzoni and his masterpiece: The Betrothed (I promessi sposi), to which she attributes the upheaval of her literary vocation. Finally, the fact of Naples being the chosen scenario, refers us to Eduarda Mansilla's familiar relationship with don Pedro de Angelis: the great Neapolitan scholar, first editor and publisher of Ruy Díaz de Guzmán's chronicle. Indeed, he put his best talents to serve her uncle, the Governor Juan Manuel de Rosas, but first of all, he used them at the service of the future historical Argentinian legacy.
Key words: *Lucía Miranda, Eduarda Mansilla, Genealogies, Naples, Manzoni, De Angelis.*

Eduarda Mansilla de García (1834-1892) nació en la ciudad de Buenos Aires un jueves 11 de diciembre[1]. Cultivó el cuento y la novela, el relato de viaje, el ensayo (que volcó en el periodismo) y el teatro. Fue pionera indiscutida en el campo del relato para niños y jóvenes, con sus *Cuentos* (1880) y también se halla en los comienzos del gótico-fantástico rioplatense con su libro *Creaciones* (1883) [2]. Su novela *Pablo, ou la vie dans les Pampas* (1869) la convirtió en la primera de las *précieuses* argentinas: escritoras que adoptan el francés como lengua literaria (Alvarado-Larroucau, 2009) y escriben en este idioma por lo menos parte de su obra.

Su familia de origen no podía ser más conspicua. Eduarda fue el segundo vástago de Lucio Norberto Mansilla y Bravo de Oliva (1792-1871), guerrero de la Independencia y héroe de la batalla de Vuelta de Obligado, y de Agustina Ortiz de Rozas y López de Osornio (1816-1898), hermana menor de Juan Manuel de Rosas, Gobernador de Buenos Aires[3] y representante, ante el exterior, de la Confederación Argentina.

1. Diversos historiadores e investigadores han consignado otras fechas de nacimiento. Sin embargo no existe duda alguna sobre el día, mes y año en que nació. Documentos de bautismo, matrimonio y defunción, numerosos escritos de sus contemporáneos, fotos escritas al dorso y un sinnúmero de papeles familiares corroboran la fecha indicada. (Dato aportado por su tataranieto, señor Manuel García-Mansilla).

2. Ver en este mismo número de *Gramma* el artículo de la Dra. Marina Guidotti sobre Eduarda Mansilla.

3. Juan Manuel de Rosas (1793-1877), fue Gobernador de la provincia de Buenos Aires entre 1829-1831 y 1835-1852, con «facultades extraordinarias», que le daban la suma del poder público. Había decidido

Ella y su hermano Lucio Victorio (1831-1913), el futuro autor de *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) disfrutarían de una infancia privilegiada, como miembros de la antigua clase señorial o «patricia» terrateniente y militar, y como familiares directos del poderoso Gobernador, que contaba entonces con un vasto apoyo popular, así como con el de los dirigentes y los gobernadores aliados del Partido Federal.

Educada junto con su hermano Lucio, primero en la escuela de párvulos y luego en la casa familiar, con maestros particulares, sobresale en la música (será una pionera de la composición en la Argentina) y también en los idiomas. Los hermanos comparten lecturas y traducen textos del inglés y del francés. Pero Eduarda no ignora ni el latín ni la lengua de Dante, como lo prueban los epígrafes de su primera novela escrita: *Lucía Miranda*, publicada durante su vida en 1860 y en 1882, donde muestra su versación en la cultura italiana del *Cinquecento y Seicento.*

Eduarda viviría hasta sus dieciséis años cumplidos dentro del microclima del poder, habituada al trato con las personalidades más destacadas, no solo de la Argentina, sino del extranjero, tanto en el famoso salón de recibo de su propia madre, la influyente y bella doña Agustina (Mansilla, L. V., 1954, p. 145; Sáenz Quesada, 2012, p. 296), como en la mansión de Palermo, donde hacía los honores de Primera Dama su prima Manuelita, hija del Gobernador. Una anécdota difundida por el escritor colombiano Rafael Pombo[4] fija una imagen que será emblemática y también profética de la Eduarda futura: *précieuse* argentina, dama de sociedad y mujer letrada de dotes excepcionales. Según Pombo, durante el encuentro entre el Gobernador Juan Manuel de Rosas y el embajador de Francia: Alejandro Colonna, conde Walewski, Rosas llamó a su sobrina para que oficiase como intérprete. Eran tiempos difíciles: los del segundo bloqueo impuesto a la Confederación Argentina por las potencias imperiales de la época: Inglaterra y Francia. Eduarda comenzaría allí una de las grandes tareas de su vida: «explicar» su país y defender su crédito ante los ojos extranjeros, pero en la lengua del otro. La realizará como esposa del diplomático Manuel Rafael García Aguirre (1826-1887), y sobre todo, como escritora, en su ya mencionada novela de madurez: *Pablo, ou la vie dans les Pampas* (1869).

cambiar su apellido de familia a «Rosas» como un acto de independencia personal, aparentemente luego de una disputa con su madre (Mansilla, L. V., 1964, pp. 31-32).

4. Marina Guidotti (Mansilla E., 2015) realiza un cotejo crítico de las versiones del artículo de Pombo, donde se halla esta anécdota, tal cual fue citado o reproducido en distintas publicaciones de la época: *El Plata Ilustrado*, *La Ondina del Plata*, *La Biblioteca Popular de Buenos Aires* y *La Gaceta Musical*. Reproducimos la primera versión, en *El Plata Ilustrado* (Segundo Semestre, n.° 48, 8 de setiembre de 1872): «La hija heredó, á par de sus gracias, la predileccion del autócrata argentino por aquella sinosura de su corte: Eduarda era su sobrina favorita; y cuando el Conde Walewski fué enviado por Luis Felipe á Buenos Aires, ella, con más inteligencia que años, pues apénas los once bailaban en su travieso palmito, servia de intérprete entre el Presidente y el Embajador. Espectáculo curioso, y temible recurso diplomático: la voz de semejante criatura sirviendo de conductor á un orgullo pátrio sin límites y á una voluntad de hierro: la sonrisa de una niña fulminando el rayo» (Mansilla, E., 2015, p. 250).

Después de la caída de Rosas, derrotado en Caseros por Justo José de Urquiza el 11 de febrero de 1852, aunque el General Lucio Norberto marcha un tiempo al exilio y la familia pierde su preeminencia política, los Mansilla siguen perteneciendo al estrato más alto de la sociedad. Los jóvenes Eduarda Mansilla y Manuel Rafael García (casados en 1855), se destacarán, por lo demás, en la construcción de la Argentina post rosista, desde el plano cultural y el jurídico-político, respectivamente.

Luego de una estadía en los Estados Unidos de Norteamérica, donde Manuel se desempeña como Secretario de la Legación Argentina, el matrimonio se dirige a Europa en diciembre de 1861. Sabemos que se instalan en Florencia entre fines de octubre de 1862 y junio de 1863[5]. En setiembre de 1864, establecidos en París y, designado ya Manuel García en un nuevo cargo diplomático, los esposos vuelven a sus «cuarteles de invierno» florentinos[6] para presentar credenciales ante el rey de Piamonte y Cerdeña, Víctor Manuel, futuro rey de Italia unificada[7].

Eduarda tornará a vivir allí mucho después, en 1886, dado que su cuarto hijo, Daniel García-Mansilla, que sigue los pasos de su padre en la diplomacia, recibe en octubre de ese año el nombramiento de agregado de la Legación en Italia. Hallamos rastros en la prensa de la presencia de Eduarda en Génova. Y una carta de su mano, dirigida a Miguel Juárez Celman, entonces presidente de la Argentina, fechada en Florencia[8].

Pero no solamente dentro del territorio italiano se vincula Eduarda Mansilla con su cultura. Intérprete musical sobresaliente (aunque no profesional), frecuentó en París a Giacomo Rossini y a la contralto Marietta Alboni. Fue amante en especial del *bel canto* y en su labor como crítica la ópera italiana y sus grandes divos y divas, ocupan un lugar destacado[9]. Así como lo hacen literatos y figuras políticas de Italia en sus ensayos y ficciones.

5. Aguirre, M., 1862, Carta de Manuel Aguirre a M.R. García, 1862, diciembre 27: «Por tu último de Florencia fechada el 29 de octubre veo que ya estabas establecido en un lugar fijo» [Carta localizada y transcripta por el Mag. Walter Derbiz, miembro del PIP 0286 del CONICET («Eduarda Mansilla: la biografía. Redes familiares y amicales. Los epistolarios. Los escritos dispersos. Hacia un estudio crítico integral»), del que fui investigadora responsable].

6. Aguirre, M., 1864, Carta de Manuel Aguirre a M. R. García, 1864, enero 26: «Tengo a la vista tú última del 7 de diciembre. Por ella veo que vas confiándote mucho en las conveniencias de tu empleo empezando a echar la vista a tus cuarteles de invierno, Florencia». [Carta localizada y transcripta por el Mag. Walter Derbiz, miembro del PIP 0286 del CONICET].

7. Manuel Rafael García es nombrado Secretario de la Legación en Europa, cuyo titular es Mariano Balcarce, yerno del General José de San Martín, por la Resolución del 18 de mayo de 1863: «5891 Nombrando Ministro Plenipotenciario cerca de los Gobiernos de Francia, Inglaterra, España, é Italia á D. Mariano Balcarce […]. Art. 2º Nómbrase Secretario de la Legacion, al Dr. D. Manuel R. Garcia, y Oficial de la misma á D. Ernesto R. Landivar» (*Rejistro Nacional*, 1884, Vol. 4, p. 28).

8. La noticia sobre Eduarda en Génova figura en *El Nacional* (Buenos Aires, 20 de octubre de 1886) (Mansilla, E., 2015, p. 666). La carta a Juárez Celman consta en el Fondo Juárez Celman, Archivo General de la Nación.

9. *La Gaceta Musical* de Buenos Aires publica por entregas su folletín «Recuerdos», donde se refiere

Lucía Miranda, de Ruy Díaz de Guzmán a Eduarda Mansilla

Con su *Lucía Miranda* (1860), Eduarda Mansilla se sitúa en una tradición fundadora de la narrativa argentina: la novela histórica. En la primera edición de su obra, publicada como folletín bajo el seudónimo de «Daniel» en el diario *La Tribuna*, se enfatiza esta característica: *Lucía. Novela sacada de la Historia Argentina*[10].

Según señaló oportunamente Hebe B. Molina (2006), la novela tiene en nuestro país un nacimiento acomplejado. Se desconfía de la «ficción pura» y se busca en los relatos de la Historia un sustrato legitimador para los relatos novelescos, con un impacto pedagógico en la formación de las nuevas repúblicas. Dentro de la Argentina posterior al régimen rosista (que acababa de darse a sí misma una Constitución en un contexto altamente conflictivo), el papel de los pueblos originarios y de las mujeres[11] sería, para las escritoras que eligen el tema de Lucía Miranda, una cuestión esencial a debatir. No es casual que en el mismo año: 1860, aparezcan dos novelas: una, la de Eduarda Mansilla, otra, de Rosa Guerra, con este episodio como eje. Era un buen momento para mirar atrás, para pensar el pasado a partir de los orígenes (o de los «mitos de origen») que debían ser reinterpretados en función de las necesidades del inestable presente[12].

Este verdadero «mito de origen protonacional» nace en una vieja crónica de Indias: los *Anales del descubrimiento, población y conquista de las Provincias del Río de la Plata*[13], obra que se conoció luego durante siglos —por su modo de circulación— como «La Argentina manuscrita». Su autor, Ruy Díaz de Guzmán, nacido en Asunción, la había

---

precisamente a estas personalidades y su relación con ellas (empieza el año VII, número 1; Mansilla, E., 2015, pp. 366 y ss.). Ver el trabajo de la Dra. Guidotti en este número de *Gramma*.

10. El diario *La Tribuna* en su edición del 12 de mayo de 1860, número 1932, página 3, columna 2, expresa: «Empieza a despertar interés la publicación de la novela que ofrecemos en estos momentos a nuestras bellas en el folletín». El texto será editado en formato libro, por primera vez, por la imprenta *La Tribuna*, calle de la Victoria n.º 31, Buenos Aires, durante el mismo año. En su edición definitiva en vida de la autora (1882) la novela tiene el título de *Lucía Miranda*, que hemos mantenido en la edición crítica de 2007.

11. Esta vinculación particular entre escritoras y aborígenes se sostendrá en buena parte de la literatura argentina escrita por mujeres (Lojo, 2005).

12. La mitología pre o protonacional (Lojo, 2000 y 2007), como es el episodio del que nos ocupamos, se reelabora en los nuevos tiempos de la República, para convertirla en lo que Shumway llama «ficción conductora u orientadora» (Shumway, 2002, pp. 21-23).

13. Uno de los títulos con que se conoce esta obra. Pedro de Angelis (Díaz de Guzmán, 1969), la publica con otro, aunque, como señala Gandía, el cronista se refiere a su obra en el Prólogo, como «anales del descubrimiento, población y conquista de las Provincias del Río de la Plata» (Díaz de Guzmán, 1974, 81). Este es el título que elige (suprimiendo «las Provincias»), la edición de Comuneros (1980) con grafía modernizada y precedida de tres estudios críticos, publicada en Paraguay y accesible en el Portal Guaraní (http://www.portalguarani.com/396_ruy_diaz_de_guzman/6762_anales_del_descubrimiento_poblacion_y_conquista_del_rio_de_la_plata.html). La edición crítica reciente (2012), de Silvia Tieffemberg, vuelve a aproximarse al título de Pedro de Angelis.

concluido hacia 1612, pero sobrevivió largamente, aceptada *in toto* como fuente histórica, hasta que eruditos y estudiosos como Paul Groussac y Eduardo Madero se dedicaron a señalar los errores de la crónica (revalorizada hoy por historiadores y estudiosos, dado su carácter testimonial, cercano a los hechos, y representativo del imaginario de los españoles sobre su propia Conquista).

El episodio que cuenta Ruy Díaz se inserta en los Capítulos VI y VII del Libro I de *La Argentina manuscrita*, dentro de la expedición del marino veneciano Sebastián Caboto[14]. La expedición de Caboto, sucesor de Juan Díaz de Solís en el puesto de piloto mayor de la Casa de Contratación, tenía como propósito oficial llegar a las islas Malucas, y a las otras halladas por Fernando de Magallanes, con el objeto fundamental de conseguir especias. El veneciano salió de España el 3 de abril de 1526 (no en 1530, como afirma Ruy Díaz). Hizo escalas en Pernambuco y en la isla que bautizó «Santa Catalina», donde encontraron sobrevivientes de la fallida incursión intentada por Solís en 1516. Estos les hablaron de las incontables riquezas avizoradas por los expedicionarios de Alejo García (también del grupo de Solís), que había convencido a un importante contingente de guaraníes para seguirlo hacia las tierras del Rey Blanco. Si bien García no volvió vivo, algunos aborígenes que lo acompañaban dieron testimonio de la aventura y trajeron muestras de oro y de plata.

Caboto decidió entonces abandonar la ruta de Magallanes y torcer el rumbo hacia el origen de esos tesoros. Fondearon en la Ensenada de San Lázaro y al cabo de un mes hallaron al grumete Francisco del Puerto, otro miembro de la anterior expedición, que confirmó sus esperanzas y ofició como intérprete. El piloto mayor siguió la ruta del «Mar Dulce» (así bautizado por Solís) que iba a llamarse de aquí en más «Río de la Plata», hasta llegar al río Carcarañá, en cuya confluencia con el río Coronda fundó el Fuerte de Sancti Spiritus (en la actual Provincia de Santa Fe), el 9 de junio de 1527.

Realizó desde allí diversas avanzadas, pero Ruy Díaz solo menciona dos salidas: una desde Sancti Spiritus hacia tierras interiores, en la que el Fuerte habría quedado a cargo de «Diego de Bracamonte»; otra, la de Caboto hacia España, «a dar cuenta a S.M. de lo que había visto y descubierto en aquellas provincias» (Díaz de Guzmán, 1974, p. 78),

14. Según Enrique de Gandía (Díaz de Guzmán, 1974, p. 73, nota 95) el apellido verdadero, de origen genovés, es Caboto. En el siglo XVII se difundió la forma «Gaboto» que es errónea. Caboto (c. 1476-1557) nació probablemente en Venecia. Se desempeñó como cartógrafo para el rey Enrique VIII de Inglaterra y para su entonces aliado contra los franceses, el rey católico Fernando II de Aragón. A partir de 1512 decidió prestar servicios para España, donde fue designado en 1518 como piloto mayor, y comisionado por el rey Carlos I como capitán general de la Armada, según la Real Cédula del 24 de noviembre de 1525, para realizar una expedición que fuera derechamente hacia las Malucas y se reuniese con el comendador Loaisa, que había partido de La Coruña en esa dirección, y lo favoreciese y ayudase «en lo que ambos viéredes que conviene á nuestro servicio y á la seguridad de las dichas nuestras armadas y contratación; y después que aquélla quede bien y en orden, demás de que, como sabéis, en las dichas islas podréis cargar de especiería y de cosas ricas y de valor». Real Cédula del 24 de noviembre de 1525 (Medina, 1908, pp. 87-93).

mientras el Fuerte restaba en manos del capitán Don Nuño de Lara, junto al alférez Mendo Rodríguez de Oviedo, el sargento Luis Pérez de Vargas, el capitán Rui García Mosquera y Francisco de Rivera. Ninguno de estos nombres —sostiene Gandía— están documentados, ni tampoco se fue Caboto a España dejando subordinados en el Fuerte. En realidad —afirma—, cuando Caboto parte hacia Europa, el Fuerte ya ha sido destruido, y ningún español permanece en tierras del Carcarañá. Tampoco Lucía de Miranda ni su marido Sebastián Hurtado figuran en los documentos de esa expedición que tenía prohibido llevar mujeres, según la orden expresa del emperador Carlos V[15]. Faltan, asimismo, registros correspondientes a Mangoré[16] y Siripó.

La destrucción y abandono de Sancti Spiritus ocurrieron en 1529, sin que ningún europeo del contingente se mantuviera en tierras argentinas. Las causas de esa destrucción, por lo demás, nada habrían tenido que ver con la mítica historia de amor pergeñada por Ruy Díaz de Guzmán. La relajación de la disciplina entre los españoles, y el deseo de represalia de los indios ante las crueles matanzas perpetradas por Caboto y sus hombres seguramente determinaron la catástrofe: «no fue el amor sino la venganza —dice Eduardo Madero (1902, pp. 110-113)— que armó el brazo de los imaginados Mangoré y Siripó»[17].

El episodio de Lucía Miranda propiamente dicho se halla en el Capítulo VII del Libro I de los *Anales*, cuando la guarnición permanece en el fuerte, tras la supuesta partida de Caboto a España. Los timbúes, «jente labradora», proveen a los españoles de comida, sin que se especifique lo que los españoles dan a cambio, salvo el «amoroso tratamiento»[18] brindado por «Lucía de Miranda» al cacique, lo que provoca en él «un desordenado[19]

15. Así lo hace constar Eduardo Madero (1902, p. 113). Lo mismo señala Medina (1908, p. 90): «que bajo ningún pretexto permitiese que se embarcase mujer alguna, "por evitar los daños é inconvenientes que se siguen é cada día acaecen de ir mujeres en semejantes armadas"», citando la Real Cédula del 20 de septiembre de 1525.

16. Cabe señalar, empero, la persistente creencia en la historicidad de algunas de estas figuras, no ya solo en el imaginario, sino en la bibliografía científica corriente. En la conocida *EUIEA* (1929, Vol. 3, p. 826), aparece la figura de Mangoré como de existencia real: «Mangoré. Cacique argentino, de raza indígena, que en 1529 atacó a la guarnición española del fuerte de Santi Spiritus, compuesta de 170 hombres, matando a la mayor parte y llevándose a las mujeres y niños. Lo hizo impulsado por la pasión que sentía hacia Lucía Miranda, esposa de Sebastián Hurtado, mujer de singular hermosura. Solo pudieron escapar con vida 40 españoles y se trasladaron al Brasil. La fechoría de Mangoré ha servido de tema a varias obras de la literatura argentina».

17. Lo mismo apunta Medina (1908, pp. 191-203).

18. «amoroso tratamiento» y «desordenado amor» coinciden con la versión de la edición de De Angelis, que presenta algunas variantes con respecto a la de Gandía, ya que se basan en diferentes códices.

19. El «desorden» (Barrán, p. 1991, Vol. II, p. 23) que es la esencia del pecado para los católicos, en tanto desobediencia al Padre, será leído como «barbarie» (desobediencia a la civilización) por el proyecto liberal burgués que, en la segunda mitad del siglo XIX, se propone «ordenar» la caótica sociedad rioplatense, tanto en el Uruguay, al que se refiere específicamente Barrán, como en la otra orilla argentina. Sus descripciones y

amor». Para la óptica cristiana, Mangoré[20] malinterpreta el amor casto de Lucía y cae en el «exceso» típico del «bárbaro», que sobrepasa los límites[21] del pudor y la conveniencia. Persuade a su hermano Siripó para invadir el fuerte, aunque no invoca su deseo por Lucía, sino que aduce la necesidad de defenderse contra un previsible abuso de poder por parte de los españoles. Siripó, después de poner algunos reparos, accede, y el ataque a traición se realiza durante la noche. Mangoré es muerto por don Nuño de Lara, protagonista titánico del combate. Siripó vence finalmente, y se queda con Lucía y unos pocos prisioneros (mujeres y niños). Primero la toma como esclava, pero luego se enamora de ella, y le ofrece matrimonio con las más galantes razones, las cuales, sin embargo, «aflijieron sumamente a la triste cautiva» (Díaz de Guzmán, 1974, pp. 84), que no quería verse «poseída de un bárbaro» (p. 83)[22]. La situación empeora cuando reaparece Sebastián, que había salido del fuerte en busca de víveres. Siripó pretende matarlo, pero al interceder Lucía, le perdona la vida, le da otra mujer —timbú— y lo acepta dentro de la comunidad como súbdito libre. La única condición es que los antiguos esposos no pueden volver a tener trato conyugal. Sin embargo, «para los amantes no hay leyes que los obliguen a dejar de seguir el rumbo donde los lleva la violencia del amor» (Díaz de Guzmán, 1974, p. 84)[23]. La traición al nuevo marido es delatada, sin embargo, por una antigua esposa de Siripó. Este, a pesar de su furia, aguarda a constatar por sí mismo el engaño. Pero cuando ello ocurre, el castigo es implacable: Lucía es quemada, y Sebastián asaeteado.

Este esquema argumental básico y su final desdichado, se mantendrá en las reelaboraciones subsiguientes del mito (en las crónicas jesuíticas, en poemas épicos, en obras de teatro y en novelas, hasta entrado el siglo XX, con la *Lucía Miranda* [1929] de Hugo Wast). Pero las tramas, así como la psicología y motivaciones de los personajes y su condición de héroes, víctimas o villanos, varían tanto como los autores y contextos de época (Mansilla, E., 2007 y Lojo, 2007 y 2011).

Una de las reelaboraciones más complejas y más singulares es la emprendida por Eduarda Mansilla en esta, su primera novela escrita, que amplifica notoriamente el argumento de base. Nada nos dice Ruy Díaz de la vida anterior de Sebastián y Lucía

evaluaciones generales resultan válidas para ambos países.

20. En los diversos relatos del episodio los nombres de los caciques sufren variantes: «Mangoré», «Mangora», «Marangoré»; «Siripo», «Siripó», «Siripa», «Siripus», «Siripio», sin que existan motivos específicos, fuera de la preferencia de cada autor, para determinarlas.

21. Así se define a la «barbarie» en tanto forma de la sensibilidad de los 'excesos', que luego la nueva sensibilidad «civilizada» se encargará de reprimir (Barrán, 1990, Vol. I, p. 15).

22. Las mismas expresiones en la edición de De Angelis.

23. En De Angelis (1969, p. 97): «Mas como quiera que el amor no se puede ocultar ni guardar ley, olvidados de la que el bárbaro les puso, y perdido el temor, siempre que se les ofrecía ocasión no la perdían, teniendo siempre los ojos clavados el uno en el otro, como quienes tanto se amaban…».

en España, salvo señalar que ambos son «naturales de Ecija». La primera en expandir enormemente el pasado ignoto de Lucía, dotándola de una historia y una genealogía, así como de una notable densidad psicológica es, sin duda, Mansilla. Será también la única en ubicar un considerable tramo del relato fuera de la Península Ibérica, en tierras de Nápoles.

La extensión de la Primera Parte (que precede a la acción desarrollada en las Indias) supera incluso a la Segunda, que sí se sitúa en el Río de la Plata. Una breve «Exposición», colocada al inicio de toda la novela, sirve a los fines de orientar a los lectores, ya que narra, muy brevemente, la partida de Caboto del Fuerte Sancti Spiritus, y su despedida de españoles e indígenas. De aquí en más, y hasta el Capítulo XIV de la Segunda Parte (casi hasta el final de la obra, que concluye con el Capítulo XX), todo será una vasta retrospectiva.

Amor y muerte en Nápoles: genealogías femeninas intratextuales

Nápoles es el eje de otra intriga amorosa y trágica que precede a la que luego se desarrollará en las Indias:

> … la coqueta Nápoles, ciudad de palacios y jardines, de cielo azul y trasparente, cuna de amor y poesía, centro de dichas y contento, donde la lujosa y opulenta luz del sol, que tan mal se aviene con los que sufren, parece, con su influencia de vida, alejar para siempre el infortunio de su bello suelo (Mansilla, E., 2007, p. 201).

Esta subtrama tiene como héroe a un personaje secundario en el episodio original de la crónica, aunque muy relevante en la obra de Mansilla: don Nuño de Lara, futuro padre adoptivo de la Lucía novelesca.

En un amplio *flashback*, la novela se remonta primero hasta el cerco de Granada, en 1491, bautismo de fuego del joven Nuño, que, como segundón de una familia noble, ha tenido que optar por la carrera de las armas. Su actuación destacada llama la atención de Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, que lo distingue y lo lleva luego consigo a la campaña de Fernando el Católico para enseñorearse del Reino de Nápoles. Se mencionan batallas históricas, una de ellas la de Cerignola (1503), donde se conocen y traban estrecha amistad don Nuño y Alfonso de Miranda, hidalgo sin fortuna y padre de Lucía. Este, que morirá en acción, sin volver a España, le encomienda a Nuño la guarda de su hija, fruto de un amor prohibido con una joven morisca. Fallecida la madre, la niña está al cuidado de un matrimonio de honestos campesinos. Nuño, cumpliendo su deber con el amigo, los visitará y les dejará dinero para la pequeña, a la que aman como a hija propia, mientras él continúa en Nápoles su carrera militar, en un alto puesto (gentil hombre de cámara, y jefe de la guardia de Palacio) al

lado del ahora Virrey Gonzalo de Córdoba.

Don Nuño no solo es estimado por el Virrey, sino que suscita la envidia de sus camaradas por otros motivos. La hermosa viuda Nina Barberini se ha enamorado de este español introvertido y serio después de haberlo visto en la famosa festividad napolitana de San Genaro. Y es ella (en una interesante ruptura de estereotipos) quien toma la iniciativa, lo invita y lo corteja, hasta que don Nuño cae rendido a sus pies. Pronto se comprometen para casarse.

El cortejo tiene como escenario algunos espacios privilegiados que en realidad remiten a otras ciudades de Italia. Uno de ellos es el Palacio Barberini, morada de Nina, y otro es la Villa Aldobrandini, heredada de su padre, que la novela sitúa en Capri. Ninguna de estas dos conocidas familias era oriunda de Nápoles.

Los Barberini, originarios del Valle del Elsa, se establecieron primero en Florencia y luego en Roma, donde alcanzaron fortuna y poder, pero en años posteriores a la acción de la novela de Mansilla. Maffeo Vicente Barberini fue Papa, Urbano VII. Su sobrino Francesco (Florencia, 1597-Roma, 1679), fue distinguido con el nombramiento de cardenal en 1645. Amigo de las artes y de las letras, organizó para sí una biblioteca notabilísima que contenía manuscritos importantes y valiosos códices, que fue adquirida posteriormente por el Papa León XIII para el Vaticano en 1902. Su palacio, situado en Castelgandolfo, Roma, era realmente una academia y Barberini un preeminente helenista (*ERC,* 1950, p. 1279). Fue construido entre 1617-1624 por Carlo Maderno (1556-1629), representante del primer grupo de arquitectos barrocos italianos.

El valor simbólico evocativo, la apuesta por una síntesis ampliamente significativa, predominan aquí sobre la voluntad estrictamente documental. No podemos atribuir a falta de información bibliográfica[24] la utilización literaria de familias y entornos arquitectónicos que no son napolitanos. Entendemos que se trata de un procedimiento deliberado, similar al que E. Mansilla emplea también en la geografía americana. Las palabras de proveniencia indígena que aparecen en el texto: sustantivos comunes o nombres propios, no corresponden exactamente a los aborígenes de esa zona puntual donde los hechos ocurren. Son en su mayor parte de origen mapuche y ranquel (las etnias que por su conflictividad bélica preocupaban más en la Argentina de 1860), así como también de origen guaraní. Una síntesis, podría decirse, de los núcleos étnicos más importantes del centro, del noreste y del sur argentinos.

24. A lo largo de toda su obra Eduarda Mansilla (nacida en una familia ilustrada, con una buena biblioteca, esposa de un intelectual), se muestra como una autora marcadamente erudita (es en ella un rasgo estilístico) incluso en narraciones dedicadas a los niños (los *Cuentos*, de 1880). Es notable en *Lucía Miranda* la variedad y riqueza de los epígrafes de cada capítulo y el conocimiento que ellos demuestran de la obra y los autores a los que pertenecen.

A nuestro juicio, la novela pretende concentrar simbólicamente en Nápoles la quintaesencia del gran arte italiano, en todo su refinamiento y esplendor, aun a costa de desplazamientos geográficos y de anacronismos (el célebre Palacio Barberini de Roma es considerado una cumbre arquitectónica y artística del Barroco). Aunque a la autora no puede escapársele esto, lo coloca en una época anterior, en otra ciudad, pero confiriéndole verosimilitud dentro de la novela al ubicarlo en una de las calles más importantes de Nápoles: la Via Toledo. Grandes pintores mencionados en la decoración interna, sí estaban vivos en el tiempo representado en el relato, como el Tiziano, o Giulio Romano, aunque hacia 1505 (momento del romance entre Nina y Nuño) o eran niños (Romano), o se hallaban en sus primeros años productivos (Tiziano). Pero ciertamente hay obras de ambos en el Palacio Barberini. También se alude, como protagonista de una lectura poética en el salón de Nina, a Luigi Alamanni (1495-1556), el poeta florentino introductor del epigrama en la poesía italiana moderna, a quien se presenta como recién llegado a la ciudad (si bien solo podía tener diez años para ese entonces).

«Bello», «belleza», se repiten en el texto, referidos tanto a Nina como a su tierra, fundiendo ambas en el mismo paradigma: «la más hermosa figura de mujer que en aquella tierra clásica de la belleza podía verse»: «Inconstante, variable como el bello cielo de su patria» (Mansilla, E., 2007, p. 166). El palacio de Nina en Nápoles conjuga armónicamente las bellezas naturales con las más elaboradas obras de arte: «Nada más bello y armónico que aquel conjunto formado por la naturaleza y las más hermosas creaciones del hombre», se dice de sus jardines (Mansilla, E., 2007, p, 170). Diana Cazadora, para cuya estatua Nina ha servido de modelo, fusiona, con una perfección que luego mostrará su atroz ironía, arte y naturaleza.

En cuanto a la Villa Aldobrandini, se la ubica en Capri, aunque fue construida más tarde, en Frascatti, por el cardenal Pedro Aldobrandini (1571-1621). La ambientación local está dada, sobre todo, por el trayecto hacia ella, que implica el cruce del Golfo en barca:

> El dia era uno de los más bellos de Nápoles. El cielo azul, ese cielo que rivaliza en color y tersura con las límpidas aguas del Golfo; el sol que baña con su luz rojiza los objetos que acaricia, en ese suelo bendito de su predileccion, que jamas abandona, se reflejaba centelleante en el mar, que se estremecia de placer, al sentir el amoroso contacto del astro rey. La tibieza de la atmósfera, el perfume de los miles de naranjos y acacias, el suave movimiento de la barca, que impelida dulcemente por los remos, parecia tocar apénas con su quilla la superficie de las aguas, el silencio apénas interrumpido, por una *canzonetta* napolitana, que cantaba á media voz el *barcajuolo*, todo, todo habla en favor de aquel amor naciente, en el corazon de don Nuño y que amenaza ya hacerse su exclusivo dueño (Mansilla, E, 2007, pp. 178-179).

La atmósfera idílica que envuelve a los enamorados contrasta, no obstante, con la crueldad de las historias humanas que han transcurrido en ese paisaje y que Nina (en apariencia una mujer extrovertida, coqueta y alegre) revela finalmente a Nuño, en un relato enmarcado que la retrotrae a sus propios orígenes.

La violencia de la Naturaleza, que muestra su lado siniestro, y el mal ínsito en la condición humana, confluyen en la tragedia que marcará la breve vida de María de las Rosas o María Rosa, madre de Nina. Lejos de los esplendores palaciegos, María Rosa ha nacido en un hogar humildísimo: una casucha de pescadores que tienen con los Aldobrandini el contrato (feudal) de proveer a la Villa con frutos de mar, para tener derecho a seguir ocupando su modesto alojamiento. La futura madre de Nina es la hija hipersensible de Marta, una mujer madura que ha sido estéril durante largo tiempo. Marta atribuye su nacimiento a la milagrosa intercesión de la Madonna de las Rosas, de quien se ha hecho devota, y a la que ofrenda ramilletes de rosas blancas. A la niña, que ha sido consagrada a la Virgen ya en el vientre materno, se la llama en consecuencia María de las Rosas. La noche anterior al parto se desencadena un temporal. Marta pide a su marido, el pescador Matteo, la última rosa que se ha abierto en la huerta antes de que el viento y la lluvia la deshagan. Matteo desiste, dada la magnitud de la tormenta. Al día siguiente, Marta no alumbra el hijo varón que Matteo aguarda, sino una niña cuyo futuro parece ser el deshojarse bruscamente, como la flor: «es una niña, en lugar del niño que pedimos; bien lo sentía yo anoche, al ver la pobre rosa deshojada» (p. 183).

Otra tormenta privará a María de las Rosas de su padre, que muere en una expedición de pesca. A pesar de que la niña ha vivido siempre en un entorno campestre, una extremada inocencia la ha resguardado del enfrentamiento con un hecho «natural» por excelencia de la vida: su fin. María cree que su padre está sólo dormido, y espera que despierte, pero una visita al cementerio, donde ve huesos y cráneos desenterrados, la coloca brutalmente ante «el misterio de la muerte que tan de improviso se revelaba a su temprana razón» (Mansilla, E., 2007, p. 188). Esa razón aún no madura se quiebra ante el choque. De allí en más, siempre vestida de blanco, solo vivirá para el culto de la Madonna de las Rosas, dedicada a cantar himnos y cortar para ella rosas también blancas; a ella misma la llaman «la *verginella*». Si la primera quebradura llega con el hecho natural de la muerte, la segunda adviene con otro hecho no menos natural: el sexo, aunque pervertido aquí por el pecado. María Rosa es violada por el joven heredero de la Villa Aldobrandini y se cumple así el presagio de la rosa blanca de la cual ella es «imagen fiel» (Mansilla, E., 2007, p. 190). Imposibilitada de comprender lo que le ha ocurrido, cría maquinalmente a su hija Nina, fruto de la violación, hasta que cumple un año. Luego la madre fallece.

La niña, legitimada por la familia Aldobrandini tras la muerte de su padre y educada en la riqueza por su abuela paterna, también suele vestirse de blanco y ama las rosas

del mismo color. La remozada Villa Aldobrandini, parece, por su parte «un templo de Flora» (Mansilla, E., 2007, p. 179). Su mayor encanto es la cantidad y variedad de plantas y flores, Nuño y Nina se prometen amor en esa «naturaleza jardín», cultivada y apaciguada, donde Nina cuenta a don Nuño la historia de sus padres. Visitan la capilla de la Madonna de las Rosas, y salen, sin embargo, silenciosos y melancólicos (Mansilla, E., 2007, p.193), quizá porque la naturaleza, en su faz ominosa y brutal, no dejará de cobrar su deuda. En efecto, antes del casamiento, Nina contrae la peste.

Los primeros síntomas de la enfermedad la atacan en el belvedere de mármol blanco del Palacio donde reina la imagen de Nina/Diana Cazadora, y allí también es entregada y leída allí la carta en la cual Nina le anuncia a don Nuño que ha quedado desfigurada, y que por ello renuncia a su matrimonio y al mundo. Su «muerte» consistirá en sepultarse en vida, en un convento, sin ofrecerle siquiera a su amado otra opción. Tampoco llegará a conocer el amor pleno, carnal, porque, como Diana, es virgen (su matrimonio «blanco» con Barberini ha sido una estrategia de su abuela, amiga del anciano señor, para transferirle riqueza y protección). Su antigua belleza solo permanecerá, como memoria inanimada, ya fuera de la esfera «natural», en el helado molde del arte («Mira ese frío mármol, contempla la inmóvil rigidez de esa figura sin vida; he ahí tan sólo lo que resta en el mundo de la que fue...» [Mansilla, E., 2007, p. 200]). La identificación con la rosa deshojada por la tormenta, y con su madre, se cierra claramente: «Nina y María Rosa son ya una misma, la fatalidad confundió nuestras almas» (p. 200).

Después de la ruptura con Nina, don Nuño regresa a España. Los capítulos que restan de la segunda parte transcurren allí, mediando un salto temporal de diez años. No solo el amor lo ha abandonado sino las glorias militares: el Gran Capitán ha caído en desgracia, y Nuño, retirado de las armas, vive, sobriamente, de las rentas de una propiedad heredada. Aparecen otros personajes: el piadoso Fray Pablo, educador de Lucía, y Sebastián (sobrino del sacerdote don Nuño), que abrazará la carrera militar bajo la guía del antiguo soldado y que se casará con la joven. Al comienzo de la Tercera Parte los reencontraremos a todos, dispuestos a partir a las Indias con la expedición de Caboto.

La crítica ha objetado que la narración se demore casi inexplicablemente en antecedentes del núcleo de la historia que se dirían superfluos[25]. Sin embargo esta aparente extravagancia permite un procedimiento sofisticado, de «puesta en abismo», anticipando situaciones cuya estructura se repetirá y espejará en los próximos episodios. Tanto Lucía Miranda como Nina Barberini han sido concebidas fuera del matrimonio, por una doncella seducida o violada. En ambos casos, y quizás a manera de expiación —tal se insinúa

25. De ahí también el juicio reprobatorio de críticos como Myron Lichtblau, quien observa que la narración «está demasiado cargada de los antecedentes históricos del asunto principal, en daño de los elementos puramente ficticios» (1959, p. 26). Con esta opinión concuerda Concha Meléndez (1970) aunque es mucho más apreciativa de los méritos artísticos de la novela.

en el caso de la madre de Lucía Miranda— las madres mueren tan jóvenes que sus hijas no llegan a conocerlas. Si las madres mueren en forma prematura, las hijas tendrán también un destino trágico. La enajenación de María de las Rosas continúa en Nina, voluntariamente encerrada en un convento después del ataque de la peste, mientras que Lucía es secuestrada por Siripo. Pero, de todas las reclusiones, la de Lucía es la más digna, pues finaliza con una muerte derivada de un acto extremo de libertad: la opción por el amor de su esposo.

Las historias de María de las Rosas, de Nina Barberini, de la madre de Lucía Miranda y de Lucía misma, están unidas por su particular vulnerabilidad hacia una naturaleza que manifiesta desde ellas y sobre ellas su poder de catástrofe, como vuelco violento de la vida hacia el parto, la enfermedad o la muerte[26]. Sujetas a las tempestades de los elementos y de la pasión humana, las mujeres las conjuran con las máscaras del arte (Nina camuflada tras la estatua de Diana Cazadora), con los espejos/ejemplos de la lectura y las estrategias de la educación (Lucía).

No obstante, la novela de Mansilla inaugura aquí una línea conceptual y estética (en la representación del entorno natural y sus relaciones con la ciudad y con el arte), muy distinta a la predominante en el relato canónico argentino de la anterior Generación del 37: la lectura de la intemperie «salvaje» como *refugio*, y la sospecha en cuanto a la capacidad protectora de las ficciones culturales (en particular, la ciudad, emblema de la civilización). La enfermedad, el dolor y la muerte llegan igual para todos, míseros y privilegiados, en los más bellos paisajes de la tierra y en el marco urbano más exquisito (Nápoles). Tampoco el recinto militar (el Fuerte) permite impedir la matanza y la tragedia. Sin embargo, hay vida después de la destrucción. Y precisamente en el escenario que parece más hostil: lo que otros (Echeverría, Sarmiento) llamaron «desierto», la pampa inmensa. Allí, nuevamente una pareja primordial (en este caso Alejo, el soldado español, y Anté, la joven guaraní) intentará la apuesta del paraíso: "¿A dónde irán? ¿Dónde hallarán un abrigo para su amor?. ¡La Pampa entera les brinda su inmensidad!» (Mansilla, E., 2007, p. 359).

Pero nuestra autora, por otra parte, ha mostrado sobradamente a lo largo de toda su obra narrativa la precariedad de todas las Arcadias y los paraísos terrestres: vivimos en (o somos) una naturaleza fallada, caída, donde la felicidad es «una planta exótica» (Mansilla, E., 2007, p. 270). Quizá solo la cultura, no ya como monumento sino como trabajo consciente de conocimiento de uno mismo y de las fuerzas que actúan dentro y fuera de los seres creados, puede operar un estado de armonía, social e individual, que debe ser, empero, permanentemente reconstruido (Lojo, 2002).

La situación de Lucía reitera las circunstancias del drama narrado por Ruy Díaz de Guzmán: un cuerpo de mujer ubicado en el borde riesgoso de la Naturaleza y la Cultura, de la «civilización» y la «barbarie», de la vida y de la muerte, de la pureza y del

26. Me he referido detalladamente a esta vinculación en mi trabajo «Naturaleza y ciudad en la novelística de Eduarda Mansilla» (Lojo, M. R., 2002).

pecado. Pero al mismo tiempo la modifica. A la Lucía Miranda de Eduarda Mansilla se le adjudica un papel regulador y transformador. La sensibilidad privilegiada que convierte a las mujeres en el «corazón del género humano» (Mansilla, E, 2007, p. 211) y le da, a la más rústica e inculta, ventajas perceptivas sobre los varones, las vuelve especialmente aptas para la tarea educacional. Lucía Miranda, bajo la guía de Fray Pablo, en España, adquiere conocimientos muy superiores a los de una mujer común de su tiempo. Ya en las Indias, es la primera en convertirse en lenguaraz o intérprete. Así transmite a las mujeres indígenas técnicas y prácticas, valores y creencias. Pero también media en los conflictos internos surgidos en el contingente español, busca el acuerdo por sobre las rebeldías, anima y consuela. El sujeto heroico masculino —guerrero— cede su tradicional protagonismo ante un sujeto mujer que combina rasgos de heroísmo moral (Lucía confortando a Sebastián desde la hoguera) con un liderazgo basado en las palabras que salen de su boca «cual mana de la fuente que da vida, el agua cristalina y transparente» (Mansilla, E., 2007, p. 306) —se dice, vinculando al «logos» con una simbología femenina y materna—. El «prestigio social» negado universalmente a las funciones desempeñadas por mujeres (Bourdieu, 2000) sean ellas cuales fueren, se vuelca sin retaceos sobre la figura de Lucía Miranda, mujer letrada, educadora e intérprete, consciente de sí, dueña de su voluntad, que incluye pero a la vez excede y repara la cadena de mujeres frágiles que la preceden.

I promessi sposi: una Filiación Intertextual

Otra Lucía y otra novela, forman parte de la genealogía italiana oculta de *Lucía Miranda,* no señalada hasta hoy, pero reconocida por la propia autora. La gran novela de Alessandro Manzoni (1785-1873) había llegado al Río de la Plata en forma muy temprana, en traducción francesa[27]. Eduarda (que probablemente la leyó ya en su versión definitiva y en su idioma original), le atribuye nada menos que el despertar de su vocación literaria. Así consta en «El Plata-Pò», un número único de la publicación *l'Operario Italiano* realizado con fines benéficos, en favor de las víctimas de la reciente inundación provocada por este río. *El Nacional* (9/11/1882), periódico en el que nuestra autora colaboraba, reproduce mensajes de relevantes personalidades que expresaron su apoyo a este fin caritativo, así como su homenaje a Italia. Entre ellas, la única mujer, que además escribe su texto en italiano, es Eduarda Mansilla (Mansilla, 2015, pp. 550-551; Guidotti, en este número de *Gramma*).

27. Así lo demuestra Alejandro Parada (2005, pp. 38 y 100) al analizar el Catálogo de 1829, de la Librería de Duportail Hnos., donde se menciona *Les fiancés, histoire milanaise du XVIIème siècle*, découverte et réfaite par A. Manzoni: Traduit de lítalien par M.Rey-Dussueil. Paris, 1820, 5 v. Se trata de la primera versión de la obra, cuya edición definitiva es de 1842. En este catálogo los autores italianos eran una minoría. Entre otras excepciones, cabe consignar a Cesare Beccaria, abuelo materno de Manzoni.

Su referencia a Manzoni es un importante reconocimiento de filiación y una declaración de estética. Primero compara la obra máxima del escritor lombardo con «il pennello brillante d'un Salvator Rosa» [«el pincel brillante de un Salvador Rosa»]: pintor proto-romántico de la escuela napolitana, caracterizado por la singularidad de sus climas paisajísticos y su relativa heterodoxia[28]. Acto seguido, lo contrapone a la poética de Zola: «Oh divino Manzoni! tu che mi desti l'inspirazione! allontanami sempre dalla scuola di Zola» (Mansilla, 2015, p. 551) [«¡Oh divino Manzoni! ¡Tú, que me diste la inspiración! Aléjame siempre de la escuela de Zola»].

En un solo movimiento, Eduarda, la *précieuse*, asume a Manzoni como su padre literario y se distancia del novelista que venía cobrando fama en el nuevo Parnaso francés: Émile Zola (1840-1902). Frente al autor de *Les Rougon Macquart* cuya influencia se hace sentir en los nuevos novelistas argentinos, como Eugenio Cambaceres (1843-1888), no tiene empacho en volver a publicar *Lucía*, su primera novela, claramente romántica, que afirma haber concebido bajo la inspiración de *Los novios.*

En efecto, resuenan ecos de la una en la otra, además del género y la poética. El nombre de la heroína sin duda es coincidencia, dado que corresponde al personaje del hipotexto base: la crónica de Guzmán[29]. Pero en las dos novelas hay una pareja dispuesta a amarse hasta las últimas consecuencias (Lucía y Renzo en Manzoni, Lucía y Sebastián en Mansilla); hay un fraile protector (Fray Cristóbal en Manzoni, Fray Pablo en Mansilla); hay nobles prepotentes y abusadores de las mujeres aldeanas (don Rodrigo en Manzoni, Aldobrandini en Mansilla); aparece la peste, está el convento como cárcel/refugio que segrega del mundo a la religiosa. La escena de Lucía Miranda (Mansilla E., 2007) cautivada por Siripo, no puede sino recordarnos la inocencia y la desesperación de Lucía Mondella, presa del *Innominato*. En ambas novelas la inquebrantable confianza en la Providencia sigue sosteniendo a los protagonistas a pesar de sus angustias e incertidumbres. La sátira con respecto a los poderosos es mucho más aguda y variada en la obra de Manzoni, mientras que en la novela de Mansilla se trabaja, con melancólica ironía, sobre la evanescencia de las glorias mundanas y los

28. «Italian Baroque painter and etcher of the Neapolitan school remembered for his wildly romantic or "sublime" landscapes, marine paintings and battle pictures…» [«Pintor y grabador barroco italiano, de la escuela napolitana, recordado por sus paisajes salvajemente románticos y "sublimes", sus marinas y sus pinturas de batallas»]; «developed his peculiar style of landscape—picturesquely wild scenes of nature with shepherds, seamen, soldiers, or bandits—the whole infused with a romantic poetic quality« [«desarrolló su estilo peculiar de paisaje —escenas pintorescamente salvajes de la naturaleza, con pastores, marineros, soldados o bandidos— todo imbuido de una cualidad poética romántica»] (*NBA*, 1995, Vol. 10, p.178). Fue también famoso por sus escritos satíricos, poéticos y sus composiciones musicales.

29. «Lucía» tiene también una tradición en la novela histórica fundadora del siglo XIX: *The Bride of Lammermoor* (1819), de Walter Scott, cuya protagonista se llama Lucy Ashton, que dio a su vez origen a la ópera de Gaetano Donizetti *Lucia di Lammermoor* (1835).

costos abominables de las guerras, aunque los grandes jefes son vistos con una mirada más idealizada, menos crítica. En cuanto al escenario, si bien los acontecimientos de la obra de Manzoni suceden un siglo más tarde, y no en Nápoles, nos hallamos igualmente en una zona (el Milanesado) bajo el dominio español, donde el Gobernador es, nuevamente, otro Gonzalo Fernández de Córdoba (1585-1635), aunque tanto menos ilustre y meritorio (según la novela de Manzoni) que su antepasado directo del mismo nombre, en la de Mansilla.

Manzoni, autor de una novela histórica paradigmática, termina concluyendo paradójicamente (1845) que el género es inviable por su mezcla de Verdad y Fantasía, Historia e Invención. Llega aún más lejos, al percatarse de que tampoco la Historia (o historiografía) relata una «verdad» homogénea e indiscutible. En realidad, como señala Rosa Maria Grillo (2010, p. 24), esa percepción, para él desconcertante, está en la base de la «nueva novela histórica» que asumirá desembozadamente la imposibilidad de la «verdad única» para dar rienda a la construcción creativa, pero no exenta por ello de un efectivo poder de indagación en el significado del pasado, y en los sentidos que la escritura/lectura de ese pasado arroja sobre el presente.

Lo cierto es que más allá de los documentos y de la «verdad única», tanto Manzoni como su discípula Eduarda Mansilla, iluminaron desde su apelación a la Historia los núcleos problemáticos de su contemporaneidad: una Italia en lucha contra sus opresores extranjeros, en busca de su unidad y su independencia, y una Argentina en construcción donde se hacía necesario redefinir el estatuto de los subalternos, por razones étnicas, así como por razones de género.

¿Por qué Nápoles? El Señor don Pedro

Como lo hemos analizado, la compleja subtrama de la Primera Parte de la novela encuentra una adecuada justificación intratextual en su potencia simbólica: trazar una genealogía femenina que, sin esquivar el *fatum* trágico, encarna por fin, en Lucía, la plenitud del amor humano (que ni María Rosa ni Nina han conocido) y desafía la muerte desde el coraje moral. También satisface ampliamente las exigencias de información descriptiva y frisos de época que el lector esperaba hallar en una novela histórica. Pero, ¿por qué Italia? No faltaban ciudades españolas ni otras campañas militares en las que inventar un pasado para don Nuño de Lara, y el paradigma cultural italiano no era el más frecuente en las generaciones fundadoras de la literatura argentina[30]. Si la reconocida impronta de Manzoni parece ofrecer una primera explicación para justificar

30. Como bien ha señalado Beatriz Curia (2013) en su iluminador libro sobre Miguel Cané padre, la pasión de este, nuestro primer novelista, por Italia y su cultura, es verdaderamente única en su generación, la del 37. Tampoco sería la norma en los novelistas posteriores, aunque por supuesto no ignorasen la obra de los grandes poetas y artistas plásticos, como parte necesaria de su «enciclopedia».

el escenario italiano, podemos seguir preguntándonos por qué Nápoles, en particular.

Quizá la última conjetura se halle en un hombre clave: el señor don Pedro. Así era conocido por todos, en la sociedad porteña donde Eduarda vivió su infancia y adolescencia, el erudito napolitano don Pedro de Angelis: «intelectual orgánico» al servicio de Rosas, pero no solo eso. Entre sus muchos méritos y contribuciones al patrimonio cultural argentino, cabe destacar que fue el primero en dar a la imprenta la crónica de Ruy Díaz de Guzmán en la que se basa la novela de Mansilla. Con esta crónica inicia su monumental «Colección de obras y documentos relativos a la Historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata, ilustrados con notas y disertaciones», en el año de 1836:

> Entre esos industriales, artistas o sabios, había uno de origen italiano, napolitano por añadidura, hombre incuestionablemente ilustrado, lleno de seducciones amables y de gracia, que había sido ayo de los hijos de Murat […]. Yo alcancé a tratar, y aun llegué a ser amigo suyo, no obstante la disparidad de edades, al autor de los famosos *Documentos sobre el Río de la Plata*, al redactor de la revista políglota llamada el *Archivo Americano*… (Mansilla, L. V., 1963, pp. 425 y 426).

De este modo nos lo presenta Lucio V. Mansilla, hermano mayor de Eduarda. Presumiblemente ambos, ávidos lectores, frecuentaron la casa confortable y bien puesta donde don Pedro vivía con su esposa Melanie Dayet y donde se exhibían obras de arte, curiosas colecciones y sobre todo, libros: una extraordinaria biblioteca histórica, literaria y documental, que se hallaba entre las más importantes del Río de la Plata, como lo muestra su catálogo, publicado en 1853 para ponerla a la venta y compensar así la pérdida de sus empleos tras la caída de Rosas (Quinziano, 2013).

Pedro Antonio Diego Enrique Estanislao de Angelis (Nápoles 1784-Buenos Aires 1859) provenía de cuna ilustrada y burguesa. Su padre, Francesco de Angelis, había escrito una Historia del Reino de Nápoles en cuatro tomos[31]. Su hermano mayor, Andrea, también historiador, tuvo un papel decisivo en los comienzos de su carrera, al vincularlo con la entonces familia reinante. Como señala Lucio V. Mansilla, don Pedro fue en su juventud preceptor (ayo) de los hijos del mariscal y rey de Nápoles Joaquín Murat, cuñado de Napoleón, enseñándoles italiano y geografía. Poseía también una formación militar (en la Real Escuela Politécnica) y llegó a ser Capitán de Artillería, aunque sus sobresalientes aptitudes en el campo de las Letras y de la Historia lo proyectaron pronto hacia la investigación, la escritura y la enseñanza. En 1819 viaja a Ginebra y luego se instala en París (donde ejerce brevemente una función diplomática).

La restauración borbónica impuesta luego del derrocamiento de Murat vira crecientemente hacia el absolutismo, y la abolición de la Constitución liberal lo deja

31. *Storia del Regno di Napoli sotto la dinastía borbónica*. Del Cavalier Francesco de Angelis, Avvocato Napoletano. Napoli: Nella Stamperia di Gabriele Mossino, 1817.

mal parado, dada su filiación liberal y carbonaria. No solo perderá su empleo como funcionario, sino que le será imposible retornar a su tierra natal, ni aun después de la muerte del rey Fernando I de Borbón de las Dos Sicilias, en 1825. Durante su estadía en París escribe para revistas prestigiosas (la *Revue Européenne*, la *Revue Enciclopédyque*) y cultiva amistades tan notorias como la del historiador Jules Michelet con quien colabora desinteresadamente. (Sabor, 1995; Salvioni, 2003; Zweifel, 2009; Grillo 2012a y 2012b, Quinziano, 2013), pero no logra una posición estable.

En ese momento de su vida aparece la oferta del presidente argentino Bernardino Rivadavia, que debió de ser para él tan tentadora como la expedición de Caboto para don Nuño de Lara y los jóvenes Sebastián y Lucía. Un territorio donde todo parecía estar por hacerse y donde (concordando con su propia utopía de entonces) podía construirse una República ideal, liberal, ilustrada, según modelos europeos. Pero su destino resultaría tan imprevisible como la aventura de las Indias para los expedicionarios de Caboto, que nunca llega a las Malucas, sino que se desvía hacia lejanas tierras vírgenes del Cono Sur en procura de otras riquezas, y la mayoría de cuyos miembros (al menos en el episodio de Lucía Miranda), jamás retorna al punto de origen. Mueren en las Indias, sin advertir que han dejado en ellas la semilla imperecedera de una nueva nación[32].

De Angelis no encontraría el lugar que soñaba en la efímera República de Bernardino Rivadavia (derrocado en julio de 1827, cuando intentaba llevar adelante una reforma anticlerical). Pero encuentra otro, del lado que menos piensa: el gobierno antiliberal de Rosas, que exalta las raíces coloniales criollas de las Provincias Unidas del Río de la Plata y cultiva «un americanismo di matrice classico-republicana e nativista» (Salvioni, 2003, p. 59) [«un americanismo de matriz clásico-republicana y nativista»]. En ese carril desarrollará De Angelis su aporte intelectual más fecundo. No ya el de «divulgador» de un mundo traído desde el extranjero, sino el de *descubridor* de un mundo autóctono, sumergido, *inédito* en todos los sentidos: literal y metafórico, *Descubridor* y *(re) conquistador* incruento de las memorias más antiguas y perdidas de la nación, para devolverlas al patrimonio cultural de la comunidad.

Director del valioso periódico en tres idiomas *Archivo Americano y Espíritu de la Prensa del Mundo*, del Archivo General de la Provincia de Buenos Aires y administrador de la Imprenta del Estado, de Angelis es, durante el régimen de Rosas, protagonista indiscutido en el campo de la investigación y la edición.

Propagandista y colaborador del régimen al que tal vez llegó sinceramente a considerar como el «mal menor» para un país convulso y desgarrado, fue también un mercenario sufriente (que debía negociar de continuo con Rosas un margen digno de autonomía en la conducción del *Archivo*). Mantuvo la íntima nostalgia de una tierra a

32. La novela de Eduarda Mansilla es la primera en que el episodio de Lucía Miranda aparece explícitamente como origen del mestizaje fundador.

la que siempre soñó volver, aunque por otro lado había encontrado reconocimiento y un buen pasar en su patria de adopción[33].

Contradicciones en algún grado similares (aunque menos vivas y sin el ingrediente de la extranjería) debió de atravesar Lucio Norberto Mansilla, padre de los dos escritores. También él había formado parte del proyecto rivadaviano, pero su posterior matrimonio con Agustina, la hermana menor del poderoso don Juan Manuel de Rosas, lo comprometió definitivamente con la defensa de su gobierno (Mansilla, L. V., 1954), en el que desempeñó altos cargos, aunque quizás, apunta su hijo Lucio Victorio, «estaba más enamorado de mi madre que del sistema de su cuñado» (Mansilla, L. V., 1963, p. 66).

Los dos, cada uno desde su campo, dejarían imborrables huellas en la construcción de la Argentina: en la memoria histórica (De Angelis) y en la defensa de la soberanía nacional (la batalla de la Vuelta de Obligado —18.11.1845—).

Este «italiano refinado», «vividor amable, sabio», «el hombre de más *esprit* que había en el Río de la Plata» (Mansilla, L. V., 1964, p. 93), que solicitó y obtuvo la nacionalidad argentina, pero nunca abandonó «el dejo cantado napolitano» que lo caracterizaba al hablar[34], quizá supo transmitir a la talentosa hija del General Mansilla el encanto de la ciudad donde (como don Nuño) dejó para siempre sus primeros amores, y donde la cultura italiana y la hispánica se cruzaron, no sin conflicto, pero también con felicidad.

Un detalle de la novela resulta significativo. En la subtrama de Nápoles hay un «Pietro», cuya identidad y verdadera función permanecen ocultos al principio. Parece solo el criado de confianza de Nina en el Palacio Barberini, pero en realidad es el primo y el compañero de infancia de su desdichada madre María Rosa, su antaño pequeño protector, secretamente enamorado de ella. Nina lo considera como su verdadero padre, y a ese «gran corazón» (Mansilla, E., 2007, p. 192) pide Nuño su mano, «con tono respetuoso y conmovido» (Mansilla, E., 2007, p. 193), llamándola «vuestra hija».

Es difícil, claro, emparentar con este homónimo compatriota novelesco, fruto de la imaginación de Eduarda, al señor don Pedro, hombre mundano y ocurrente, «capaz de los sarcasmos más desagradables» (Mansilla, L. V., 1963, p. 427), que todo lo envolvía con «una sonrisa desdeñosa y escéptica», tomaba rapé y usaba para sonarse la nariz un pañuelo de la India «con cierta coquetería varonil» (p. 426). Pero Lucio V.

33. Se trata, sin duda, de una figura cautivante por sus ambivalencias y claroscuros, imprescindible, a mi entender, para comprender el rosismo desde otra perspectiva. Por eso aparece como personaje en mi novela *La princesa federal* (1998), que se tradujo al italiano como *Il diario segreto di Pietro de Angelis* (2010), en la colección «Al Sud del Río Grande», bajo la dirección de Rosa Maria Grillo. La misma estudiosa se ha ocupado de De Angelis y de esta novela en artículos académicos (2012 y 2012b).

34. También, finalmente, recuperó su ciudadanía original después de la caída de Rosas, en 1855.

Mansilla también supo ver en él una naturaleza tímida y apasionada, movida por el fervor partidario y por lealtades personales inquebrantables hacia algunos adversarios políticos que eran, no obstante, sus amigos (como Rufino Elizalde, en cuyos brazos murió). Lealtades que no quitan, en este complejo personaje, otros pecados, como su discrecionalidad y venalidad en el manejo de documentos públicos que aparentemente vendió al Brasil durante el gobierno de Rosas.

¿Llegó don Pedro a saber de la existencia de *Lucía*, o a leerla? Es difícil. Se conservan dos cartas de Eduarda a Vicente Fidel López, probablemente escritas en octubre y noviembre de 1859 (Mansilla, E., 2007, pp. 123-126), en las que le pide un juicio crítico sobre esta *Lucía*, que está aún en proceso de elaboración. Para el 10 de febrero de ese año, De Angelis ya había fallecido en su quinta de Buenos Aires, no sin lograr antes algunas reivindicaciones que, paradójicamente, lo ataron más a la Argentina y le impidieron la deseada vuelta a Nápoles. El rey Fernando II lo había nombrado Cónsul General del Reino de las Dos Sicilias ante la Confederación Argentina y luego ante la República del Uruguay, y Bartolomé Mitre lo había llamado a integrar el Instituto Histórico-Geográfico del Río de la Plata, fundado en 1854. Pero ya no tendría tiempo para disfrutar esos honores.

De un modo insólito, sin embargo, su amada ciudad natal quedaría vinculada para siempre a los comienzos de la historia colonial argentina, gracias a una novela pionera: la *Lucía* de Eduarda Mansilla, sobrina predilecta del caudillo al que sirvió tantos años. Quizás el señor don Pedro sea el «eslabón perdido» en el surgimiento de esa conexión que solo ella encontró y postuló entre dos mundos, dos espacios, dos historias.

Conclusiones

Lucía Miranda (1860), primera novela escrita por Eduarda Mansilla de García, guarda algunos secretos genealógicos y genéticos que esperamos haber contribuido a develar aquí. La presencia de una subtrama situada en Italia (Nápoles en particular), es única en todas las reelaboraciones del episodio de Lucía Miranda realizadas durante varios siglos, a partir de la crónica (1612) de Ruy Díaz de Guzmán. Existen justificaciones estéticas intratextuales: Nápoles, donde se presenta la quintaesencia de la alta cultura italiana, tiene un fuerte valor simbólico en el juego Naturaleza/Cultura, Barbarie/Civilización, América/Europa, Ciudad/Intemperie, así como la genealogía femenina (María de las Rosas-Nina Barberini) que «pone en abismo», la historia de la heroína principal, Lucía Miranda. Y existen también justificaciones intertextuales para apelar a un escenario italiano: la reconocida deuda de la autora con Alessandro Manzoni y su *capolavoro I promessi sposi*, al que atribuye el despertar de su vocación literaria. Por fin, el hecho de que el escenario elegido sea Nápoles, nos remite a la misma biografía de Eduarda Mansilla, a su relación familiar con don Pedro de Angelis: el gran erudito

napolitano, primer editor de la crónica de Ruy Díaz de Guzmán, que puso al servicio de su tío Juan Manuel de Rosas, pero sobre todo al servicio del patrimonio histórico argentino, sus talentos mejores.

Referencias Bibliográficas

Aguirre, M. (1862). [Carta a M.R. García]. Archivo General de la Nación (Fondo Manuel José García, Sala VII, Legajo 1134), Buenos Aires.

Aguirre, M. (1864). [Carta a M.R. García]. Archivo General de la Nación (Fondo Manuel José García, Sala VII, Legajo 1134), Buenos Aires.

Alvarado-Larroucau, Carlos (2009). Les 'précieuses argentines': littérature phrancophone d'Argentine. *Francophonie*, (18), 9-20.

Barrán, P. (1990 y 1991). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay.* Vol. I. *La cultura 'bárbara' (1800-1860)* y Vol. II. *El disciplinamiento (1860-1920)*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias.

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Curia, B. (2012). *El primer novelista argentino*. *Miguel Cané (padre) 1812-1863*. Buenos Aires: Teseo.

Díaz de Guzmán, R. (1836/1969). *Historia argentina del descubrimiento, población y conquista de las Provincias del Río de la Plata, escrita por Rui Diaz de Guzman en el año 1612*. Carretero, A. M. (Ed.). *Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata ilustrados con notas y disertaciones por Pedro De Angelis* (Vol. I, pp. 45-488). Buenos Aires: Plus Ultra.

Díaz de Guzmán, R. (1974). *La Argentina*. Edición, prólogo y notas de Gandía, E. de. Buenos Aires: Huemul.

Díaz de Guzmán, R. (1980). *Anales del descubrimiento, población y conquista de las Provincias del Río de la Plata. Asunción: Comuneros.* Quevedo, R. (Ed.). Recuperado 15 de febrero, 2016, desde http://www.portalguarani.com/396_ruy_diaz_de_guzman/6762_anales_del_descubrimiento_poblacion_y_conquista_del_rio_de_la_plata.html

Díaz de Guzmán, R. (2012). *Argentina: Historia del descubrimiento y conquista del Río de la Plata.* Edición, prólogo y notas de Tieffemberg, S. & Jaque Hidalgo, J. Buenos Aires. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Enciclopedia de la Religión Católica. (*ERC*) (7 vols.) (1950). Barcelona: Dalmau y Jover.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana (*EUIEA*) (70 vols.) (1923-1930). Barcelona: Espasa e Hijos editores.

Grillo, R. M. (2010). *Escribir la Historia. Descubrimiento y conquista en la novela histó-*

rica de los siglos XIX y XX. Alicante: Universidad de Alicante.

Grillo, R. M. (2012a). Pedro de Angelis desde Nápoles a Buenos Aires, las independencias frustradas. En Rovira, J. C. & Sanchis, V. M. (Eds.). *Literatura de la independencia e independencia de la literatura en el mundo latinoamericano* (pp. 229-249). Alicante: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.

Grillo, R.M. (2012b). Pietro De Angelis tra Rivadavia e Rosas. *1810-1910-2010: l'America Latina tra indipendenza, emancipazione e rivoluzione* [número especial, Giannattasio, V. & Nocera, R. (Eds.)]. *Rivista Italiana di Studi Napoleonici*, *XLI* (1-2), 245-258.

Guidotti, M. L. (2015). Introducción de: Mansilla, E. *Escritos periodísticos completos (1860-1892)* (pp. 11-182). Buenos Aires: Editorial Corregidor. Colección EALA.

Lichtblau, M. (1959). El tema de Lucía Miranda en la novela argentina. *Armas y Letras* (segunda época, 2), 23-31.

Lojo, M. R. (1998). *La princesa federal*. Buenos Aires: Planeta.

Lojo, M. R. (2000). El 'género mujer' y la construcción de mitos nacionales: el caso argentino rioplatense. En Arancibia, J. A.; Rosas, Y. & Dimo, E. (Eds.). *La mujer en la literatura del mundo hispánico* (Vol. v, pp. 7-31). Westminster: Instituto Literario y Cultural Hispánico. Colección La mujer en la literatura hispánica.

Lojo, M. R. (2002). Naturaleza y ciudad en la novelística de Eduarda Mansilla. En Navascués, J. de (Ed.). *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana* (pp. 225-258). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

Lojo, M. R. (2005). Escritoras argentinas (siglo XIX) y etnias aborígenes del Cono Sur. En Arancibia, J. A. (Ed.). *La mujer en la literatura del mundo hispánico* (Vol. vi, pp. 45-63). Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico de California. Colección La mujer en la Literatura Hispánica.

Lojo, M. R. (2007). Lucía Miranda: un mito de origen protonacional en varias lenguas: castellano, latín, francés e inglés. *Literaturas Comparadas* [número monográfico]. *Letras*, (55-56), 109-132.

Lojo, M. R. (2010). *Il diario segreto di Pietro de Angelis* (Forlano, I., Trad.). Introducción de Grillo, R. M. Salerno: Oédipus Edizioni.

Lojo, M. R. (2011). *Lucía Miranda*, entre 1612 y 1929: transformación de las identidades y de los roles étnicos y genéricos en un mito de origen rioplatense. *XV Congreso Nacional de Literatura Argentina 1810-2010: Literatura y Política. En torno a la Revolución y las revoluciones en Argentina y América Latina* (pp.

27-42). Córdoba: Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

Madero, E. (1902). *Historia del Puerto de Buenos Aires*. Vol. I. *Descubrimiento del Río de la Plata y de sus principales afluentes, y fundación de las antiguas ciudades con sus imágenes.* Buenos Aires: Imprenta de "La Nación".

Mansilla, E. (1886, diciembre 30). [Carta a M. Juárez Celman]. Archivo General de la Nación (Fondo Juárez Celman, Legajo 22), Buenos Aires.

Mansilla, E., (2007). *Lucía Miranda (1860).* Edición, introducción y notas de Lojo, M. R. & equipo. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. Colección teci.

Mansilla, E. (2015). *Escritos periodísticos completos (1860-1892).* Edición, introducción y notas de Guidotti, M. L. Buenos Aires: Editorial Corregidor. Colección EALA.

Mansilla, L. V. (1904/1954). *Mis memorias. Infancia y adolescencia.* Buenos Aires: Hachette.

Mansilla, L. V. (1889-1890/1963). *Entre-Nos. Causeries de los jueves.* Estudio Preliminar de Ghiano, J. C. Buenos Aires: Hachette.

Mansilla, L. V. (1898/1964). *Rozas*. Buenos Aires: Kraft.

Manzoni, A. (1840). *I Promessi Sposi, Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni. Edizione riveduta dall'autore. Storia della colonna Infame inédita.* Milán: Guglielmini e Redaelli.

Manzoni, A. (1845). Del romanzo storico e in genere de' componimenti misti di storia e d'invenzione. Recuperado 15 de febrero, 2016, desde http://www.classicitaliani.it/manzoni/prosa/manzoni_romanzo_storico_01.htm

Manzoni, A. (1858). *Los desposados. Historia milanesa del siglo XVII* (2 Vols.). México: Imprenta de Andrade y Escalante.

Medina, J. T. (1908). *El veneciano Sebastián Caboto al servicio de España* (2 Vols.). Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.

Meléndez, C. (1970). La leyenda de Lucía Miranda en la novela. *La novela indianista en Latinoamérica. Obras Completas.* (Vol. I., pp. 169-177). San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueño.

Molina, H. (2006). Un nacimiento acomplejado: justificación de la novela en el contexto decimonónico argentino. *Alba de América,* (47 y 48), 457-466.

The New Encyclopaedia Britannica (*NBA*) (10 Vols.) (15ª. ed.) (1995). Chicago: Enciclopaedia Britannica.

Quinziano, F. (2013). Prensa periódica, política y campo cultural en el Río de la Plata: Pedro de Angelis, "escritor oficial". *Anales de Literatura Española*, (25), 253-281.

Parada, Alejandro (2005). *El orden y la memoria en la Librería Duportail Hermanos. Un*

catálogo porteño de 1829. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Rejistro Nacional de la República Argentina que comprende los documentos espedidos desde 1810 hasta 1873. (1884) Vol. IV. Buenos Aires: Imprenta Especial de Obras de «La República».

Sabor, J. E. (1995). *Pedro de Angelis y los orígenes de la bibliografía argentina.* Buenos Aires: Solar.

Sáenz Quesada, M. (2012). La hermana menor. *Mujeres de Rosas* (pp. 287-326). Buenos Aires: Sudamericana.

Salvioni, A. (2003). Pietro de Angelis e l'archivio del dittatore. *L'invenzione di un Medioevo americano. Rappresentazioni moderne del passato coloniale in Argentina* (pp. 51-75). Reggio Emilia: Edizioni Diabasis.

Shumway, N. (2002). *La invención de la Argentina. Historia de una idea.* Buenos Aires: Emecé.

Zweifel, T. (2009). Pedro de Angelis. Imágenes y relatos olvidados. *Buenos Aires Italiana* (pp. 255-266). Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Temas de Patrimonio Cultural, 25.

La Impronta Italiana en las Crónicas Periodísticas de Eduarda Mansilla

Marina L. Guidotti*

Resumen: Una faceta poco estudiada de la obra de Eduarda Mansilla de García es la referida a su producción periodística. En *Escritos periodísticos completos (1860-1892)* (2015)[1], hemos reunido un extenso corpus que pone de manifiesto la necesidad de estudiar su trabajo en el campo del periodismo argentino, ya que presenta particularidades que lo identifican: la versatilidad de los temas que aborda referidos a la educación, las costumbres, la religión y la moral, la política, la literatura y, en especial, la música instrumental y el canto lírico y popular, artículos en los que la impronta del mundo cultural italiano es notable. Otro rasgo que sus notas ponen de manifiesto es su cosmopolitismo, evidente en los recuerdos de los ámbitos norteamericano y europeo que transitó. Asimismo, en sus contribuciones Mansilla se constituye en testigo de su época; expresa su subjetividad, pues da a conocer sus opiniones sobre cada uno de los diversos temas que trata y se muestra como una intelectual autónoma que trae al presente sus recuerdos, con los que configura el mundo narrado.

El presente ensayo, estructurado como una publicación periódica, propone un recorrido de lectura por las siguientes secciones: «Primera Plana», «Semblanza de Eduarda Mansilla de García», «Crónica de espectáculos», «Noticias de una tragedia» e «Impresiones de viaje». Por último, una reflexión en el «Cierre de edición».
Palabras Clave: Eduarda Mansilla, Periodismo, Impronta Italiana.

***Abstract**: One aspect of the works of Eduarda Mansilla de Garcia that remains unexplored is her journalistic writings. In Escritos periodísticos completos (1860-1892) (2015), we have compiled an extensive corpus that highlights the need to study her wok in the field of*

*Licenciada y doctora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) e investigadora y docente en esa misma institución. Tiene a su cargo, en la carrera de Letras, las cátedras de Literatura Argentina, Literatura Iberoamericana, Seminario de Literatura Iberoamericana y Seminario de Literatura Argentina, y de Introducción a la Literatura en la carrera de Historia. Correo electrónico: marinaguidotti@gmail.com.
Fecha de recepción: 27-02-2016. Fecha de aceptación: 24-03-2016.
Gramma, XXVII, 56 (2016), pp. 39-60.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.
1. Edición crítica, introducción y notas de Marina L. Guidotti (2015). Todas las citas del presente artículo siguen esta edición.

Argentine journalism due to its unique identifying characteristics: among them is the versatility of said work, encompassing topics such as education, traditions, religion, morality, politics, literature and, especially, instrumental music and both operatic and folk singing, areas in which the Italian cultural is remarkable. Another characteristic feature shown in Mansilla's notes is her cosmopolitism, evidenced in the memories of her trips to America and Europe. Furthermore, in her texts Mansilla shows herself to be both a witness of her times, expressing her subjectivity by offering her opinions about each of the various topics she reports on, as well as an autonomous intellectual that leverages her memories, bringing them to the present to contextualize the world she narrates.

This essay is structured as a journalistic publication and proposes a pathway among the following sections: «Front-page», «Overview», «A Portrait of Eduarda Mansilla de García», «Chronicle entertainment», «News of a catastrophe» and «Travel Impressions». Lastly, a reflection on the «Close of the Edition».
Keywords*: Eduarda Mansilla, Journalism, Italian Imprint.*

Primera Plana

Al enfrentarse con una publicación periódica, los lectores buscan la manera más eficaz de acceder a la información. Para ayudarlos en esa tarea, los diarios de los siglos XX y XXI fueron presentando los temas, estructurando sus mensajes, graficando las noticias a través de diferentes secciones que, con el tiempo, modificaron sus nombres; ahora bien, esta práctica no era frecuente en el siglo XIX. Si se consultan en las hemerotecas los diarios porteños del último cuarto del siglo XIX, se observa que estaban estructurados, como *La Nación,* por citar solo un ejemplo, en ocho columnas; los artículos, rara vez firmados, desarrollaban noticias de actualidad, trataban temas políticos nacionales e internacionales, comentaban experiencias de viajes, brindaban información referida al ámbito comercial, actividades sociales y culturales. No faltaban las noticias que luego pasarían a la sección «policiales»; no se incorporaban fotografías, pero sí muchas de estas publicaciones decimonónicas contaban con un espacio delimitado de manera precisa para la sección «Folletín», que ocupaba la parte inferior del diario, y estaba destinada a dar a conocer textos literarios de autores argentinos o traducciones de destacados literatos, generalmente europeos.

En ese contexto de producción, irrumpe en la prensa argentina, en 1879, la figura de Eduarda Mansilla de García, una escritora que ya había sido leída en 1860 por el público que la seguía en el Folletín del diario *La Tribuna*[2] al narrar las desventuras de la joven Lucía Miranda, y que luego, en 1870, había conocido la traducción realizada por su hermano, Lucio V. de la novela que escribió en francés *Pablo u la vie dans les Pampas*, publicada en París en 1869.

2. De ahora en más, *LT*.

Para adentrarnos en la labor periodística de Eduarda Mansilla de García formulamos un recorrido de lectura que parte de una virtual «primera plana». Ella remite a los lectores, mediante los titulares allí expuestos, al interior de este ensayo, estructurado como una publicación periódica en la que se desplegarán los contenidos de las distintas secciones.

La sección «Semblanza de Eduarda Mansilla de García» responde al interés por comunicar hechos de vida referidos a una persona concreta; satisface la curiosidad de quienes nada saben sobre ella y aspira, asimismo, a brindar datos inéditos para quienes ya la conocen. Pero también proporciona, a través de referencias a hechos, elementos de interpretación de una época, de una sociedad y de quienes la conforman. La semblanza puede definirse, por tanto, como una «biografía incompleta», ya que se trata de un artículo no muy extenso cuya función no es profundizar en la vida de la persona sino mostrar rasgos relevantes de su obra, de su carácter y poner de manifiesto su preeminencia social. El apartado recupera la figura de Eduarda Mansilla desde su llegada a la Argentina, en marzo de 1879, hasta su partida de regreso a Europa hacia finales de 1885.

La «Crónica de espectáculos» permite recuperar y analizar los artículos periodísticos escritos por la autora en diversos medios —*La Gaceta Musical*[3], el diario *El Nacional*[4] y la revista *La Ilustración Argentina*[5]— en los que se puede señalar la impronta dejada por la cultura italiana en su escritura, especialmente, en su labor como crítica musical. El análisis de ese corpus está orientado a demostrar esa marca.

En «Noticias de una catástrofe» se transcribe una breve nota de Mansilla, en italiano, en la que se solidariza con los habitantes de la región del río Po, luego de que sufrieran una terrible inundación.

La sección «Impresiones de viaje» revela otra faceta de la escritura de Eduarda Mansilla que la muestra como una conspicua viajera. En varios de sus artículos periodísticos y como marco a la narración de los hechos, describe los paisajes de los países en los que vivió o los que recorrió, refiere detalladamente sus espacios abiertos y cerrados, las costumbres de sus gentes, sus modas, su cultura. Como ejemplo de su deslumbramiento por el mundo italiano, se transcribe una carta que dirige a Tomás Moncayo Avella desde Viena, en el año 1888, en la que expresa sus impresiones y la emoción que le ha producido una reciente visita a Venecia.

Por último, y como ocurre en toda publicación periódica, siempre se llega al «Cierre de edición», momento de balance en el que se pasa revista a las fuentes consultadas, se considera el perfil de las personas involucradas y se interpretan y evalúan los resultados.

3. De ahora en más, *LGM*.
4. De ahora en más, *EN*.
5. De ahora en más. *LIA*.

Semblanza de Eduarda Mansilla de García

Los viajes signaron gran parte de la vida personal y literaria de Eduarda Damasia Mansilla Ortiz de Rozas (1834-1892). Para situarla biográficamente[6] hay que recordar que fue la segunda hija del matrimonio formado por el general Lucio Norberto Mansilla (1792-1871) y doña Agustina Ortiz de Rozas (1816-1898).

Eduarda Mansilla contrajo matrimonio, en 1855, con Manuel Rafael García Aguirre (1826-1887), hijo del diplomático Manuel José García (1774-1848) y Manuela Aguirre y Alonso de Lajarrota (1782-1857). Abogado, Juez de Paz, redactor del primer reglamento del Colegio de Abogados de la ciudad de Buenos Aires, se inició en la carrera diplomática, en 1860. Fue destinado a los Estados Unidos y, posteriormente, a Europa. Un retrato tomado por un afamado fotógrafo florentino, Alinari Fratelli, capta a los García Mansilla en la ciudad de Florencia, en 1862, año en que el matrimonio se instaló en la región de la Toscana. Cartas cursadas entre Manuel Rafael García Aguirre y su primo hermano Manuel Aguirre confirman que se habían radicado en esa ciudad[7].

Por los datos de la actividad política de su esposo, se sabe que Manuel Rafael García había sido designado por el presidente Mitre, en 1863, como Secretario de la Legación Argentina en Francia, Italia y España, a cargo del yerno del General San Martín, el Ministro Plenipotenciario Don Mariano Balcarce.

En su libro de memorias *Visto, oído y recordado. Apuntes de un diplomático argentino* (1950), Daniel García-Mansilla, el cuarto hijo del matrimonio, afirma que en esta época sus padres se habían trasladado a Italia «para presentar credenciales con el ministro en Turín al rey de Piamonte y de Cerdeña, que lo fué después de Italia», para añadir que también «Viajaron mis padres por varias ciudades de la hermosa península y se detuvieron en Florencia; allí conocieron a muchas personas de la buena sociedad…» (1950, p. 48).

En 1868, al asumir Sarmiento la presidencia, designa a García Aguirre como Ministro Plenipotenciario en Washington. Posteriormente, el diplomático representó al país como Ministro Plenipotenciario ante los gobiernos de los Estados Unidos, España, Francia, Inglaterra, Italia y el Imperio Austrohúngaro[8].

A pesar de los viajes que el matrimonio García Mansilla realizó en estos años, Eduarda continuó enviado colaboraciones literarias a diversas publicaciones periódicas porteñas, ente ellas *La Ondina del Plata*[9].

Al instalarse en Buenos Aires, además de la tarea compleja que supone reunir los

6. Véase en este mismo volumen el trabajo de la Dra. María Rosa Lojo.

7. Agradecemos estos datos a su tataranieto, Don Manuel Rafael García-Mansilla.

8. Manuel Rafael García falleció de manera trágica, cuando se desempeñaba como Ministro Plenipotenciario en Viena, el 5 de abril de 1887.

9. De ahora en más, *LOP*. Allí habían aparecido los siguientes relatos: «El ramito de romero» (publicado por primera vez en *El Americano*, 8 de febrero de 1877, reeditado en *La Ondina del Plata* de los días 1º, 8 y 15 de julio de 1877) y «Kate» (*La Ondina del Plata* de los días 5, 18, 19 y 28 de agosto, y 2 y 9 de setiembre de

textos que ya habían sido publicados, incorpora nuevas producciones que, en narrativa breve, le permitieron editar dos volúmenes: *Cuentos* (1880) y *Creaciones* (1883)[10]. También en narrativa publica una obra propia de la literatura de viajes, *Recuerdos de viaje* (1882), y en novela, se reedita *Lucía Miranda* (1882) y da a conocer una nueva obra, *Un amor* (1885).

Otro aspecto de su polifacética producción es su labor como dramaturga. Mansilla escribe y estrena en Buenos Aires *La marquesa de Altamira* (1881), única obra de la que se conserva el texto. Se sabe por los artículos periodísticos que la reseñaron que escribió una segunda pieza, *Los Carpani* (1883), que sí llegó a representarse; posteriormente, compuso *Ajenas culpas* (1883), sobre la que los diarios anuncian el ensayo pero no la representación.

No hay que olvidar tampoco la importante actividad que desarrolló vinculada con la música, en la que se destacó en distintas áreas: la composición, la interpretación, y la crónica y crítica musicales. Con respecto a su labor como compositora, en *El Plata Ilustrado* del 8 de setiembre de 1872 (2015, pp. 247-255), se hacía referencia a su versatilidad para componer distintas melodías pero, fundamentalmente, a su originalidad al encontrar un estilo propio que amalgamó lo europeo con sus propias raíces, cuyo resultado había sido una obra musical de carácter «sud americano». Allí se alababa además su ductilidad para cantar en los cuatro idiomas que dominaba: español, francés, inglés e italiano[11].

Otro hecho remarcable es que su formación musical fue perfeccionada en Europa, como lo afirma un cronista de *La Gaceta Musical*, el 26 de julio de 1879:

> Como entusiasta admiradora del bello arte, cultiva la música con pasion y ha perfeccionado sus conocimientos con los mas notables maestros de la época. Rubinstein, Gounod, Massenet y otros formaban el círculo de sus amigos, y ante ellos, en Norte América, en Paris y otras grandes capitales del viejo mundo, la Sra. Garcia ha dado esplendor y brillo al arte divino de la música (Cronista anónimo, *LGM*, 2015, p. 304).

1877); ya en Buenos Aires publica en ese medio «La jaulita dorada» (*La Ondina del Plata*, 2 y 9 de noviembre de 1879).

10. Ambas colecciones han sido reeditadas de manera crítica en la colección EALA (Ediciones Académicas de Literatura Argentina), a cargo de las Dras. Hebe Molina (2011) y Jimena Néspolo (2015).

11. Veniard (1986) proporciona los siguientes títulos y datos de las composiciones de la autora: *Yo no sé si te quiero: Canción sudamericana* y el bolero *Se alquila*, publicadas en 1882, por la casa Rodríguez de Buenos Aires; *La larme / The tear*, romanza bilingüe francés-inglés sobre letra de Lamartine (publicada en Washington); la romanza *Octobre,* con letra de Francois Copée, publicada primero en París, y luego, en Buenos Aires; la balada *Brunette; Cantares,* compuesta en 1882, sobre letra de Adolfo Mitre; *Légende,* escrita para su hijo Rafael e inédita; *Espoir en Dieu* (dedicada a su nieta Guillemette), una melodía religiosa para canto y piano sobre letra de Victor Hugo (Veniard, pp. 41-42).

Después de continuar acompañando a su esposo en diferentes destinos diplomáticos, de su viaje a la Argentina entre 1879 y 1885, y de su regreso a Europa, baste decir que en 1890 Eduarda Mansilla de García realiza su último viaje hacia la Argentina, donde muere en 1892.

Pero para cerrar esta «Semblanza», nada mejor que transcribir el retrato que de Eduarda brinda su hijo Daniel García-Mansilla:

> Quiero hablar nuevamente de mi madre. Todo lo sabía. Era bellísima, y a la vez elocuente, alegre y majestuosa, cantaba como una gran artista, hablaba muchos idiomas, escribía libros, componía música, que ejecutaba después con arte consumado (1950, p. 86).

Crónica de espectáculos

El mundo italiano estuvo presente desde muy temprano en la vida musical de los argentinos. Las primeras óperas que se representaron en forma completa en Buenos Aires, en 1826, pertenecían al reconocido compositor Gioacchino Rossini[12], que se hallaba en ese momento en el apogeo de su fama. Bajo el impulso dado a la cultura por el presidente Bernardino Rivadavia se estrenaron *El Barbero de Sevilla* y *L'Inganno Felice o El engaño afortunado*. Esta farsa en un acto, puesta en escena en Venecia, en 1812, fue el primer éxito de Rossini, que luego se representó con igual suerte en distintos teatros italianos y del extranjero. Otro dato para remarcar es que *El barbero de Sevilla,* ópera bufa en dos actos con música de Rossini y libreto de Cesare Sterbini, había sido estrenada en Roma, el 20 de febrero de 1816, en el Teatro Argentina, es decir, doscientos años atrás, y que con solo diez años de diferencia con respecto a su estreno había llegado a las costas del Plata.

La actividad cultural porteña hacia 1850 puede seguirse en las publicaciones periódicas que comenzaron a divulgar reseñas —por lo general en varias entregas— de las veladas líricas. A través de ellas, los cronistas anónimos hacían conocer al público el argumento de las óperas y realizaban comentarios sobre la actuación de los músicos y los cantantes. En el *Diario de la Tarde,* del 9 de enero de 1850, aparece por primera vez un artículo sobre una ópera italiana, se trataba de *El Pirata*, ópera compuesta por Vincenzo Bellini sobre librero de Felice Romani, que había sido estrenada en Europa, en 1827 (De Lucía, 2003). Se constituye así en un modelo de crónica periodística musical que persistirá hasta finales del siglo XIX.

12. Gioacchino Rossini o Gioachino Antonio Rossini había nacido en Pésaro, Estados Pontificios, actual Italia, el 29 de febrero de 1792 y falleció en París, el 13 de noviembre de 1868. Compuso, entre otras, las óperas *L'Inganno Felice o El engaño afortunado* (1812), *El Barbero de Sevilla* (1816), *La Cenerentola* (*La Cenicienta*, 1817), *Semiramide* (1823), *Moisés* (1827), *Conde Ory* (1828) y *Guillermo Tell* (1829) (*EB*, 2010). Mansilla lo conoce cuando ya estaba en el final de su vida.

En el último cuarto del siglo XIX, la cosmopolita ciudad de Buenos Aires acogía por igual las representaciones musicales de cuño «popular» y las que en el imaginario social correspondían a la «elite». En este sentido, la colectividad italiana tuvo particular actuación pues, al difundir el amor por la lírica y el *bel canto*, propició el arribo al país de cantantes y compañías operísticas profesionales, lo que permitió, asimismo, la equiparación de Buenos Aires con las grandes capitales culturales de ese momento.

Algo similar ocurrió en el teatro, especialmente en su vertiente popular, en el que los personajes italianos y de otras nacionalidades, inmersos en el espacio del conventillo, poblaron el sainete criollo.

Estas referencias dan muestras del aporte de la cultura italiana y de la inserción de los italianos —el movimiento migratorio más numeroso que recibió el país— en distintos ámbitos: el comercio y la industria, las ciencias, las letras y la cultura en general. La colectividad construyó tanto en la ciudad de Buenos Aires como en el interior del país teatros y cines; se organizó en sociedades de socorros mutuos y de beneficencia; creó hospitales y realizó actividades comunitarias para los emigrados de las distintas regiones de Italia, que entre 1880 y 1930 llegaron a ser más de cuatro millones de personas (Devoto, 2002).

Ahora bien, en la producción periodística de Eduarda Mansilla es posible rastrear la impronta de la música italiana —obras y compositores— y establecer un corpus en el que se destacan, en primer lugar por la cantidad de artículos publicados, los que escribe para *La Gaceta Musical* y, en segundo lugar, los aparecidos en diarios y revistas; en ellos se evidencia el estrecho lazo que unía a la autora con Italia.

Una particularidad digna de destacarse es el lugar desde el que Mansilla escribe sus crónicas, pues no se ciñe solamente a relatar el hecho musical en sí, sino que recrea sus impresiones y acude a sus experiencias personales para enmarcarlas. De esta manera, y según lo especifica Sautu con respecto al método biográfico, en sus artículos como cronista y crítica musical se puede comprobar que «el relato que hace la persona no es sólo una descripción de sucesos sino también una selección y evaluación de la realidad» (2004, p. 23). Esto se corrobora en las colaboraciones para *La Gaceta Musical,* en las que describe el ambiente musical argentino y las costumbres de los rioplatenses al asistir a las representaciones del Teatro Colón[13], al tiempo que establece comparaciones con otros ámbitos similares que había conocido en el extranjero. Su mirada es la de una cronista especializada, dados sus conocimientos musicales y las experiencias vividas en las sociedades norteamericana y europea, en las que se desempeñó como anfitriona y como intérprete, en numerosos conciertos.

13. Cabe aclarar que el primer Teatro Colón se inauguró el 24 de abril de 1857, en donde actualmente se ubica el Banco de la Nación Argentina, frente a la Plaza de Mayo.

La Gaceta Musical, *Semanario musical y literario*[14], fue la primera publicación porteña especializada en el tema cuya finalidad era brindar un amplio panorama de las actividades relacionadas con la música en la Buenos Aires decimonónica.

Es de destacar que la plantilla de colaboradores de *La Gaceta Musical* estaba constituida, fundamentalmente, por hombres, y en muy raras excepciones se integraron mujeres —Eduarda entre ellas—. Algunos de sus reconocidos colaboradores fueron Luis J. Bernasconi, Estanislao Maíz y Francisco Hargreaves.

Las primeras colaboraciones que envía a *La Gaceta Musical*, en 1879, son dos cartas: una se publica el 29 de junio, «Confidencias musicales. Primera carta de la señora Eduarda M. de Garcia» (2015, pp. 307-315) y la otra, el 13 de julio de ese año, «Confidencias musicales» (2015, pp. 334-343). Ambas fueron destinadas a la hermana de su yerno, Isabel Marrier de Lagatinerie, quien residía en Francia, y dado el vínculo con la destinataria, la remitente las firmó solo con su nombre, *Eduarda*.

Estas dos primeras crónicas de los espectáculos musicales a los que asistió describen aspectos propios de la representación, así como del entorno dentro de dos espacios cerrados paradigmáticos: el teatro y el salón de baile. En estos textos se ponen en juego, al decir de Ricoeur (1995), varias memorias: la personal, la familiar, la social y la ideológica, ya que Mansilla describe las situaciones que observa y los hechos vividos en el presente actúan como disparadores de sus recuerdos.

En cuanto a la primera de las *Confidencias musicales* (*LGM*, 29/6/1879), no se trata de un artículo escrito con la celeridad que imprime el ritmo periodístico, sino de un trabajo de reflexión para un destinatario «otro» al que pretendía demostrar que la cultura también existía en el Río de la Plata.

Estructurada en dos partes, en la primera, refiere las galas en el Teatro Colón tras asistir a la representación de la ópera *Aída*; la segunda refleja sus impresiones al concurrir al concierto del Club del Progreso.

En el momento en que escribe Mansilla, la ópera era la manifestación musical preferida en el Viejo Continente. Las más representadas eran *La Favorite*, *Lucrezia Borgia, Lucia di Lammermoor* —de Donizetti—; *Il Trovatore, Aida, Un ballo in maschera, La Traviata*, *La forza del destino, Ernani* —creadas por Verdi—; *I Puritani di Scozia*, *La sonnambula* —de Bellini—. De la ópera francesa, se destaca *Faust* —creación de Gounod—, y de las francoalemanas, *L'Africaine* y *Roberto il Diávolo,* de Meyerbeer. El mismo repertorio se representaba en Buenos Aires, que marca la preeminencia de los compositores italianos.

Es significativo que la ópera elegida para la conmemoración de la fecha patria

14. Una edición completa de esta publicación nos fue facilitada en CD por el investigador Aníbal Cetrángolo (2011). *La Gaceta Musical*, en *Il Teatro dei due mondi*. Roma: I.M.L.A.

argentina sea la ópera *Aída*[15], compuesta por Giuseppe Verdi[16] sobre la historia escrita por el egiptólogo francés Auguste Mariette. Como ocurría también con la crítica europea, Mansilla presta especial atención a la puesta en escena del espectáculo operístico, al director y comenta la actuación de los cantantes. Esta particular mirada había sido heredada de la concepción artística italiana que ponía su foco en los intérpretes, lo que los llevaba, muchas veces, a alcanzar un estatus de «divismo». El público, como cuenta Mansilla, tomaba partido por uno u otro intérprete, lo que generaba movimientos de simpatía alrededor de alguno de ellos.

En esta crónica del 29 de junio de 1879 pasa revista a los principales intérpretes italianos que se presentaban en el Teatro Colón, destacando a la *Mezzosoprano* italiana Marietta Biancolini (1846-1905), quien había debutado en Florencia, en 1864. Emite un juicio crítico con respecto a la actuación de otra reconocida cantante —se refiere a Marietta Alboni[17], a pesar de que la une un lazo de amistad con ella—: «Uno de los ídolos del pueblo es la Biancolini, maravilloso, dramático contralto que haría verter lágrimas amargas á mi pobre amiga Marietta Alboni que como Vd. sabe no admite nunca haya en el mundo otro contralto que el suyo» (*LGM*, 2015, p. 310). No obstante, en este mismo artículo, Mansilla no deja de reconocer a la cantante para la que Rossini había compuesto su famosa *Cenerentola*, en 1817.

Con respecto a las voces masculinas destaca a Francisco Tamagno[18] y con mirada crítica parece preanunciar la brillante carrera que desplegaría el tenor italiano que fue aplaudido en toda Europa y que desarrolló una exitosa carrera en el último cuarto del siglo XIX:

> … el tenor Tamagno [es] hoy el gran favorito del público de Colon, tiene una voz poderosa y simpática, el estudio y el tiempo harán de él un gran cantante; y digo favorito de Colon por que la sociedad bonaerense está dividida en dos campos; en partidarios del tenor de la Ópera Stagno y «el niño mimado de Colon»» (*LGM*, 2015, p. 310).

15. La obra tuvo una versión francesa, con libro de Camille du Locle, y otra italiana, de Antonio Ghislanzoni y fue estrenada en el Cairo, en el Teatro de la Ópera del Jedive, el 24 de diciembre de 1871, y en Buenos Aires, el 4 de octubre de 1873 (*EB*, 2010).

16. Giuseppe Fortunino Francesco Verdi (1813-1901) fue uno de los más destacados compositores románticos italianos. Autor de los títulos más populares del repertorio lírico como los que componen su trilogía: *Rigoletto, La Traviatta, Il Trovatore*, en su madurez compuso obras como *Aida, Don Carlo, Otello* y *Falstaff* (*DBE*, 1980).

17. Marietta Alboni, (1823, Italia-1894, cerca de París). Su nombre original fue Maria Anna Marzia Contralto operística italiana conocida por su clásico bello canto italiano (*EB*, 2010).

18. Francisco Tamagno (Turín, 1850-Varese, 1905). El tenor llegó a actuar en veintiséis países, ganó fama por la potencia de su voz, especialmente en el registro más agudo y cantó en aproximadamente cincuenta y cinco papeles de óperas y obras sacras, entre ellas el *Requiem* de Verdi y el *Stabat Mater* de Rossini (Grove, 1992).

De igual magnitud será la fama del tenor Roberto Stagno[19] quien debutó, en 1879, en el teatro Colón, y dio comienzo así a una brillante carrera.

Al concluir su comentario referido a los intérpretes italianos, Mansilla no deja de mostrar su admiración hacia el director de la orquesta del Teatro Colón, el compositor y docente Nicolás Bassi, nacido en Italia, discípulo de Bernardo Ferrara, en Milán. Bassi se había radicado en Buenos Aires, en 1874, y fue director de la orquesta del Colón desde ese año hasta 1888. Se lo considera el iniciador de los conciertos sinfónicos en Buenos Aires. También por su iniciativa se funda la *Sociedad del Cuarteto* de Buenos Aires —que Mansilla alaba en reiteradas oportunidades—, en 1875. Asimismo, fue profesor de armonía y director del primer conservatorio oficial de música desde 1875 hasta 1882. Su importancia radica, además, en haber sido el maestro de toda una generación de músicos argentinos, entre ellos Arturo Beruti, Alberto Williams, Saturnino Berón y otros. A Bassi se debe el estreno de las obras de estos compositores en el teatro Colón. Otro ejemplo de su continua labor en el medio musical lo muestra, en 1876, formando parte de la comisión directiva de la recién creada *Sociedad Orquestal Bonaerense*. Bassi alterna su actividad en Buenos Aires con otras presentaciones en Europa, donde despliega su labor como director ante las orquestas del teatro Alla Scala de Milán, en 1883, y del teatro San Carlos de Nápoles, en 1885.

Del análisis de esta carta de Mansilla se desprende su interés en demostrar a un público europeo la riqueza del ámbito musical porteño, en el que la presencia del mundo italiano sobresale.

La segunda carta (*LGM,* 13/7/1879) tuvo, al igual que la primera, magníficas repercusiones. Los hechos narrados fueron publicados en las dos primeras páginas de *La Gaceta Musical* y giraban en torno a la celebración del día de la Independencia, el 9 de Julio de 1879. Con esos recuerdos palpitantes, no permite que el olvido gane su memoria y, al día siguiente condensa sus impresiones para hacerlas llegar a la misma destinataria: Isabel de Lagatinerie. La segunda parte de la carta tiene por eje la crítica a la gala en el Teatro Colón en conmemoración de la fecha patria. Describe su emoción al escuchar, junto a su hijo, las estrofas del Himno Nacional entonadas por las voces líricas más destacadas en Buenos Aires. Luego comenta la puesta en escena de «*Don Carlos*» de Verdi, y de «*La Africana*», la ópera de Meyerbeer sobre la que se explaya en una crítica realizada con autoridad profesional.

Hay que recordar que el «*Don Carlos*», la ópera de cinco actos con música de Giu-

19. Roberto Stagno, nombre artístico de Vincenzo Andrioli (Palermo, 1840-Genova, 1897). La carrera ascendente de Stagno lo llevó a los Estados Unidos donde interpretó, en la representación inaugural del *Metropolitan Opera House,* el protagónico de *Fausto*, en 1883. En 1890, entró a la historia de la ópera al encarnar el papel de Turiddu, de *Cavalleria Rusticana*, la primera ópera verista de otro compositor italiano, Pietro Mascagni (Warrack, 1992).

seppe Verdi, sobre libreto de François Joseph Méry y Camille du Locle, fue una de las más representadas en el Teatro Colón. Le había sido encargada al compositor italiano por la Ópera de París para dar mayor solemnidad a la celebración de la Exposición Universal de 1867. Para escribirla Verdi tomó como argumento el «Dom Karlos, Infant von Spanien» de Schiller; sobre esta base trabajaron los libretistas franceses, quienes siguieron las convenciones de la ópera parisina, que estructuraba la obra en cinco actos e incluía un ballet[20].

En síntesis, estas dos cartas parecen querer conservar lo efímero de los momentos vividos por la autora al hacer referencia a las galas musicales ofrecidas en el Teatro Colón y en el Club del Progreso, a la par que emitir opiniones críticas sobre las interpretaciones de los cantantes o la labor de los directores de orquesta. Los recuerdos son evanescentes, y estos textos han tratado de retenerlos.

Continuando con su labor crítica, vuelve a publicar en *La Gaceta Musical* al año siguiente, 1880, en el espacio destinado al «Folletin». El texto que lleva por título «Recuerdos» (2015, pp. 368-386) aparece en seis entregas consecutivas. La trama gira en torno al encuentro musical en el que participa la famosa contralto operística italiana Marietta Alboni, quien ya no frecuentaba las principales salas líricas debido al deterioro de su voz. El artículo cobra interés pues en él Mansilla, además de ofrecer información sobre sucesos autorreferenciales ocurridos en su residencia, en París, permite reconstruir cuestiones relacionadas con las actividades culturales de una familia argentina en Europa.

Como afirma Salem (2012), al recordar situaciones del pasado, se espera que la memoria recupere fielmente esos hechos que vinculan situaciones de la historia personal con el propio discurso autobiográfico. Lo que sucede, en realidad, es que hay una reorientación de los acontecimientos dada por lo autobiográfico; las memorias y recuerdos dirigen la mirada a hechos externos, mientras que, en lo autobiográfico, el escritor reflexiona sobre su vida interior. Y este es el propósito del folletín «Recuerdos»: vincular situaciones de su vida personal con su presente, lo que se reafirma por la inclusión del propio nombre, «Eduarda Mansilla de Garcia».

El tema de discusión de la primera entrega, publicada el 16 de mayo de 1880, gira en torno a las bondades de una buena voz y a la necesidad de realizar estudios concienzudos que reúnan talento, dedicación y arte. La segunda entrega, del 16 de mayo, continúa con el asunto tratado, pero inserta las palabras «de un hombre ya entrado en años» que narra una anécdota: «Estamos en París……» y abre un interregno de expectativas al colocar una línea completa de puntos suspensivos. El narrador desco-

20. De esa manera, el *Don Carlos* se convirtió en la ópera más larga de Verdi, con más de cuatro horas de música. Posteriormente, el compositor adaptó la versión francesa al italiano con el título de *Don Carlo*.

nocido sitúa la acción en Chateaubriand 11, durante el año 1869[21], y la dueña de casa que brinda esa *soirée* musical es «M….. G……»; también hay menciones a «Mme…. G……» (*LGM*, 2015, p. 370). Si bien no se da a conocer la identidad de quien actúa como anfitriona en esta velada, por el uso de las iniciales «MG», y por la referencia concreta al domicilio se puede afirmar que la identidad del personaje coincide con Mansilla de García[22]. En las siguientes entregas se revela que es la dueña de casa quien acompaña en el piano a la cantante, pero al llegar al final de la pieza, suspende su interpretación por manifestar que un agudo y puntual dolor en su muñeca izquierda le impedía continuar con su ejecución. Este dato, que parece menor, explica las decisiones que la acompañante tomó en aras del bienestar de su invitada, pues tenía la certeza de que la cantante no iba a poder llegar a las notas agudas del final. Gracias a este artilugio y un cambio de tono, se informa sucintamente que «la Alboni» ha podido cantar con gran beneplácito de los concurrentes que la ovacionaron y, de esta manera, queda limpio su nombre y su honor. En la última entrega se concluye que tanto en música como en política, no alcanza solo con sentir y oír para juzgar ya que son múltiples los aspectos que es necesario considerar para emitir un juicio crítico.

La anécdota también fue relatada por Daniel García-Mansilla, datándola en el año 1867. Muy brevemente comenta que cuando su madre acompañaba a la célebre contralto Alboni «… se percató de haber omitido bajar el trozo medio tono, como de costumbre […] Con intuición instantánea, mi madre interrumpió el trozo, fingiendo una violenta neuralgia en una mano…» (1950, p. 142). El resultado es el mismo que se había narrado en la crónica; gracias a esta intervención la diva sale airosa, y se pone de manifiesto la actitud delicada de Eduarda al respaldar a la cantante.

Por tanto, en estos «Recuerdos» se puede hablar de un cruce semiótico entre lo verbal y otro tipo de lenguaje, el musical, que permite así un acercamiento múltiple al objeto descrito. El «allá» recreado es el escenario donde la voz del narrador encuentra

21. Esta referencia sitúa a Eduarda Mansilla en Francia, en 1869, no obstante, por las cartas confidenciales intercambiadas entre el electo Presidente Sarmiento, en octubre de 1868, y el designado Ministro Plenipotenciario de la Argentina en los Estados Unidos, Manuel Rafael García Aguirre, a comienzos de 1869, la familia debería haberse encontrado en Washington; a pesar de ello, durante los primeros meses Sarmiento no tiene confirmación de que García hubiera entregado sus cartas credenciales, como se comprueba en la Carta de Sarmiento a García, fechada el 12 de enero: «Supóngolo en los Estados Unidos; pero en todo caso ésta es dirigida allá, que por su asunto sólo en los Estados Unidos tendrá objeto» (Sarmiento, 1917, p. 26). Esto se efectiviza el 16 de marzo de ese año. Manuel Rafael García-Mansilla, a partir de las memorias de su tío Daniel García-Mansilla aporta el siguiente dato: «La familia partió, en octubre de 1868, en el Paquebote «Isaac Peréire» y casi naufragaron. Volvieron a Inglaterra y se instalaron en París, hasta que partieron, desde Le Havre, para los Estados Unidos, en marzo de 1869» (Correo privado del 30 de junio de 2012.

22. Esto se corrobora porque en la rue de Chateaubriand número once nació, en 1867, su hijo Daniel García-Mansilla (aunque este en sus memorias afirma que fue en 1866), quien fue anotado en la legación argentina en París, donde su padre se desempeñaba como Secretario de la Legación.

la materia de su relato, que se actualiza en el «aquí» y «ahora» de su enunciación, mediante el cual construye la imagen pública de aquella anfitriona que prefirió sacrificar su prestigio para no opacar la reputación de su invitada.

También de carácter crítico es el artículo que Mansilla escribe sobre la ópera *Mefistófeles*, del compositor italiano Arrigo Boito[23], reconocido poeta y narrador, que con esa obra intentó introducir en Italia el estilo wagneriano.

La crítica operística de Mansilla se editó en tres entregas consecutivas que se publicaron en la primera página de *La Gaceta Musical*, entre mayo y junio de 1882, con el título «Sobre música» (2015). La crónica va más allá de lo musical y la lleva a incursionar en otro campo, el literario, como se observa en el párrafo que dedica a analizar el estilo realista. La reflexión toma como eje la novela posterior a 1830, a la que caracteriza por el detalle minucioso en la descripción del entorno de los personajes. Al mismo tiempo, su mirada se focaliza en el ámbito dramático, afirmando que lo descriptivo no debe ocupar un lugar fundamental, que sí corresponde a la acción y al movimiento. En este sentido, observa las dificultades en la adaptación del libreto al drama musical, así como a las particularidades de la música sinfónica; de esta manera, cierra su artículo remarcando los conflictos que se generan en torno a la composición de una ópera.

En síntesis, las contribuciones de Eduarda Mansilla para *La Gaceta Musical* permiten relevar qué obras o composiciones musicales se escuchaban en Buenos Aires, cuáles eran los conciertos destacados, las óperas representadas, así como las compañías o las voces que contaban con mayor reconocimiento por parte de los concurrentes. Por ello, además de realizar valoraciones personales del hecho musical actúa como mediadora entre los emisores y los receptores y destaca la predilección del público porteño por las obras italianas.

Otro carácter tienen los artículos que escribe para *El Nacional* en los que continúa ejerciendo su actividad como crítica musical. Entre ellos puede citarse la extensa nota publicada el 21 de marzo de 1881, en la sección «Folletin», con el título de «A propósito de un Aire Criollo» (2015).

Se trata de un artículo redactado a la manera de un ensayo de divulgación, ya que no está destinado a un público especializado. De todos modos, hay una profunda reflexión analítica; en él estudia la composición popular titulada un «Aire criollo», del músico Colombres[24], quien se había nutrido de la tradición musical europea que ya había arraigado en la Argentina. Para analizarla recuerda a los compositores europeos más importantes y emite un juicio crítico sobre determinadas composiciones operísticas de

23. (1842-1918). Autor de la letra del Himno Nacional italiano, musicalizada por Verdi, escribió, asimismo, los libretos de las óperas *Otello* y *Falstaff*, para las que Verdi compuso la música (Boccaccini E Spada, 2008).
24. José Eusebio Colombres (1778-1859), prelado y patriota argentino que integró el Congreso de Tucumán de 1816.

Mozart, Rossini, Beethoven y Gluck. Reconoce la importancia de los compositores italianos Paisiello[25], Palestrina[26] y Porpora[27], quienes habían abierto el camino para que se llegara a la creación de obras de armonía compleja. Como ya se expuso al comienzo de esta sección, la preeminencia de compositores italianos en sus citas permite observar en cuán alta estima los tenía Mansilla.

Por último, entre los artículos aparecidos en revistas que no estaban destinadas solo al público melómano, se destaca el aparecido en *La Ilustración Argentina*, el 20 de agosto de 1882, (2015). Para su elaboración, Eduarda Mansilla elige el tipo textual que puede asimilarse a la «crónica de espectáculos» pues le permite, a través de la observación directa de un evento musical, realizar apreciaciones sobre ese arte en el ámbito cultural europeo. Puede decirse que se atiene a los parámetros de la crónica en cuanto noticia destinada a brindar información referida a un determinado tema, sobre el que se efectúan precisos comentarios y porque, además, añade una valoración personal sobre los hechos descriptos y narrados.

La nota lleva el sugerente título «La Cruz de brillantes» y está precedida por el epígrafe de su maestro Bermúdez de Castro, «Recordar es vivir». Esto ya indica que se trata de una evocación personal y, a través de ella, pueden reconstruirse otros aspectos de la vida pública de Mansilla en París. El episodio relata la experiencia vivida por esta mujer joven, que sobresale por su belleza y distinción, al ser invitada a una *soirée* musical, en casa del renombrado compositor italiano Rossini, a quien tanto admiraba. Antes de llegar al núcleo de su rememoración, sitúa a los lectores en el ámbito parisino, describiendo la ciudad con sus parques y avenidas, así como las costumbres de los paseantes, hasta llegar a los bosques de Passy, convertidos en refugio para políticos y artistas que buscan alejarse de la bulliciosa ciudad, inmersa en los cambios de la modernidad.

Ya en su rol de crítica, manifiesta la impresión desagradable que le causó la ejecución de una pieza, que solo al final, se conoce pertenecía a Rossini: «en fin, algo de muy estraño, poco grato al oído» (*LIA*, 2015, p. 547). Sus observaciones no pasan desapercibidas a la esposa del maestro, quien había anunciado que se trataba de «*la música del*

25. Giovanni Paisiello (Roccaforzata, Reino de Nápoles [Italia], 1740-Nápoles, 1816), fue un compositor de óperas admirado por la fuerza dramática y el realismo robusto de sus obras; se desempeñó como músico de la corte de Catalina II de Rusia. Entre sus composiciones se destacan: *El barbero de Sevilla*, que inspiró a Rossini, un *Te Deum* para la coronación de Napoleón I, y varias sinfonías (*EB*, 2010).

26. Giovanni Pierluigi da Palestrina (Palestrina, 30 de septiembre de 1525- Roma, 2 de febrero de 1594), fue un destacado compositor italiano renacentista de música religiosa, reconocido por sus obras polifónicas (*DBE,* 1980).

27. Nicola Antonio Porpora (Nápoles, Reino de Nápoles, 17 de agosto de 1686-ib., 3 de marzo de 1768) se lo reconoce como líder de los maestros de canto del siglo XVIII y por ser un notable compositor con más de sesenta óperas (*EB*, 2010).

porvenir». Seguramente para las lectoras resultó muy interesante el retrato que Mansilla realiza de la segunda esposa de Rossini, Mlle Olimpe: «Mi sorpresa, mi desagrado fueron grandes al encararme con una adusta virago… mal perjeñada y charra[28], vestida como muñeca de feria, cubierta de joyas valiosas, pero de mal gusto, ataviada con exeso y pretensión…» (*LIA*, 2015, p. 547).

Inesperadamente, el maestro entabla conversación con Mansilla y la conduce, del brazo, a una pequeña habitación donde pueden intercambiar algunas palabras. Se produce un breve diálogo, el compositor indaga sobre su país de origen y alaba su belleza; en ese momento hace un comentario sobre la cruz de brillantes que lleva en su cuello, motivo del título de la nota, a la que considera un objeto que para el cristianismo es una evocación de un momento doloroso, y le pide que no vuelva a usarla. Un pacto se sella entre ambos: «"Se lo prometo, Maestro" —respondí profundamente conmovida; que para mi aquellas palabras, eran toda una revelacion. "Y yo, á mi vez, agregó Rossini sonriendo, no escribiré mas música del porvenir"» (*LIA*, 2015, pp. 549-550).

Este hecho también fue narrado, sucintamente, por su hijo Daniel en el apartado «Rossini y sus impertinencias», en el que comenta las excentricidades del maestro y el diálogo que este mantiene con su madre sobre la cruz de brillantes, para concluir: «Mi madre nunca volvió a usar más la tal prenda para fiestas» (1950, pp. 65-66).

El artículo de Eduarda es revelador en cuanto a la cultura artística de la autora, pero también porque la muestra en un momento particular de su vida, recién llegada a París, cuando aún no se hallaba familiarizada con las costumbres sociales en este tipo de eventos, como ella misma confirma: «Yo que tenia poca esperiencia de ceremonial estricto de la *Villa*…; acababa de llegar á Francia, tenia pocos años y alguna timidez» (*LIA*, 2015, pp. 547-548). No obstante, sale airosa del encuentro con Rossini, recuerdo que atesorará junto al de otras grandes personalidades de la cultura y la política que conoció y frecuentó.

El tono de esta crónica es menos formal pues se intercalan anécdotas y fragmentos en estilo directo que reproducen los dichos de los protagonistas. Llama la atención la mirada de Mansilla sobre el afamado compositor —al que había alabado en otros comentarios por creaciones como *El barbero de Sevilla, La Cenerentola, Semiramide* y *Guillermo Tell*— pues rompe con los estereotipos descriptivos de los grandes maestros italianos y europeos al presentar a un hombre en el final de su vida como anfitrión de una *soirée* musical, acompañado por su esposa, rodeado de aduladores, pero que no ha perdido la lucidez y es capaz de escuchar una crítica a sus recientes creaciones.

En conclusión, del análisis efectuado de los textos periodísticos cuya temática es el ámbito musical y su relación con el mundo italiano, se ha podido comprobar el amor

28. Con esta expresión describe el atuendo y la personalidad de la dueña de casa: «Recargada de adornos, abigarrada o de mal gusto» (*DRAE*, 2001).

de Mansilla por la música y los intérpretes de esa nacionalidad. En sus artículos se pone en evidencia la interacción entre un lenguaje verbal-periodístico y un lenguaje crítico-musical que tiene en cuenta tanto a los destinatarios del mensaje —sea un público especializado, sea un público no familiarizado con las representaciones operísticas y sinfónicas— como a los compositores, intérpretes, directores e instituciones, en un contexto musical marcado por grandes cambios.

Las participaciones de Eduarda Mansilla abordan por igual los géneros considerados serios, de elite, como los conciertos sinfónicos y de cámara, la ópera, la música religiosa y la militar, así como los que se ejecutaban en las veladas musicales o que respondían a una vertiente popular. De esa manera asume un rol como crítica al actuar como nexo entre el compositor, los intérpretes y el público.

Como se ha pretendido demostrar, los artículos que Eduarda Mansilla escribió como crítica musical permiten recuperar aspectos simbólicos de su vida social en Europa y en la Buenos Aires de 1880 y estudiar su inserción en el campo intelectual de esa Generación. A esto se suma que en cada una de sus intervenciones se disparan recuerdos de experiencias vividas en los Estados Unidos o en Europa relacionadas con lo musical, de allí que las referencias temporales y espaciales den marco a sus artículos y le permitan recobrar, mediante la evocación, hechos que vivió y personalidades con las que tuvo trato, entre las que cobran relevancia las que pertenecían al mundo cultural italiano: Marietta Alboni y su admirado Gioachino Rossini, así como los intérpretes que conoció en Buenos Aires: Marietta Biancolini, Francisco Tamagno, Roberto Stagno y el director de orquesta Nicolás Bassi, quienes al presentarse en el Teatro Colón daban muestras de la relevancia que tenía esta plaza en la carrera artística de cada uno de ellos.

Por último, puede aventurarse que como gran admiradora de la cultura europea, en las crónicas musicales focalizadas en músicos e intérpretes italianos, dejó en evidencia los aportes que la cultura italiana había hecho en materia musical. Tal vez fue una manera de contrarrestar la mirada xenófoba que se iba instalando en la Argentina de 1880, ante la llegada masiva de inmigrantes italianos y españoles. No era la primera vez que Eduarda Mansilla lo hacía; en su producción literaria —narrativa y dramática— ya había planteado la emergencia de nuevos «sujetos culturales» como resultado del contacto entre culturas: cautivas, viajeros e inmigrantes (Lojo, 2007). De ser así, una vez más había desafiado a los varones de su Generación y había dejado oír su voz.

Noticias de una Catástrofe

Una nota de diferente color en el corpus periodístico reunido revela la impronta de la cultura italiana en la formación y en la vida de Eduarda Mansilla de García.

Se trata de una breve contribución, una carta, en la que expresa su deuda con el

escritor Alessandro Francesco Tommaso Manzoni (1775-1873), autor de *Los novios* (1842), lectura que dejó huellas en su propia escritura. Al redactarla en italiano, se involucra emocionalmente con sus lectores extranjeros.

Aparecida en *El Nacional*, del 9 de noviembre de 1882, bajo el título «El Plata-Pó. Pensamientos y autógrafos», es la reproducción de una publicación especialmente editada con el objetivo de recaudar fondos para las víctimas de la inundación del río Po, en Italia.

Así lo anuncia *El Nacional*: «Hoy apareció el número único de esta publicacion dispuesta por nuestro cólega *L'Operario Italiano*, á fin de contribuir con el producto de su venta al Socorro de los inundados de Italia» (*EN,* 2015, p. 550).

Un dato relevante es que compartió ese espacio textual con figuras representativas de la política y la cultura argentinas, además de ser la única mujer convocada por *L'Operario Italiano* para expresarse públicamente.

El Nacional reproduce las misivas de las siguientes personalidades: el entonces presidente Julio A. Roca, los expresidentes Bartolomé Mitre y Domingo F. Sarmiento, el abogado y político Aristóbulo Del Valle y el escritor y ensayista Calixto Oyuela.

En ese número especial se publicaron sonetos de Alfonso Meliton y de Guido Borra, y autógrafos de Canducci, D'Amicis, César Cantú, Paolo Ferrari, entre otros. El *Plata-Pó* tuvo inmensa repercusión, tanto por su mérito como por el objeto caritativo que le dio vida.

Cabe destacar que Eduarda firma su contribución con su nombre y su apellido de casada: Eduarda M. de García, seguramente, por haber acompañado a su esposo, en Italia, al realizar sus tareas diplomáticas.

Este texto se pudo ubicar, además, en la Sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, en la microfilmación de ese único número. En la publicación italiana se la nombra como «Garcia Edoarda M.»:

> *Mi si perdonerá che parli di me? voglio dire come per la prima volta ebbi il pensiero di comporre. Era giovinetta, leggeva I promessi sposi*[29]*, quel libro cosi bello, cosi humano, che copia la natura non col realismo della squallida fotografía, ma si col pennello brillante d'un Salvator Rosa.*
>
> *Oh divino Manzoni! tu che mi desti l'inspirazione! allontanami sempre dalla scuola di Zola.*
>
> EDUARDA M. DE GARCIA

> [¿Se me perdonará que hable de mí? Quiero decir cómo tuve la idea de componer la primera vez. Era jovencita, leía *I promessi sposi* (Los novios), aquel libro

29. *I promessi sposi,* obra de Manzoni, del año 1842.

> tan bello, tan humano, que copia la naturaleza no con el realismo de la despojada fotografía, pero sí con el pincel brillante de un Salvator Rosa].
> ¡Oh divino Manzoni! ¡Tú que me diste la inspiración! Aléjame siempre de la escuela de Zola] (*EN,* 2015, p. 551).

En suma, esta contribución demuestra, por un lado, su solidaridad con el pueblo italiano a la vez que, desde el punto de vista literario, aporta un dato significativo relacionado con sus lecturas al recordar el impacto que le produjo, cuando era aún muy joven, el tomar contacto con la novela de Manzoni, obra que se convertiría en fuente de inspiración de sus trabajos.

Impresiones de Viaje

Un artículo periodístico escrito por Manuel Montes de Oca, del sábado 6 de octubre de 1928 y publicado en el diario *La Razón* de Buenos Aires, bajo el título: «Mujeres del Buenos Aires clásico. La belleza, el encanto y el talento de Eduarda Mansilla de García, sobrina predilecta de Rosas», permite recuperar una carta que, con la mirada de una turista, Eduarda Mansilla dirige a Tomás Moncayo Avella para expresarle sus impresiones sobre la ciudad de Venecia[30].

La misiva, de 1888, fue escrita desde Viena; allí había viajado Mansilla para visitar a su hijo Daniel[31], diplomático de carrera que se destacó, además, como literato, autor de artículos de arte y filosofía, y por su obra memorialística *Visto, oído y recordado. Apuntes de un diplomático argentino* (1950), fuente invalorable por los recuerdos personales que rescata sobre su madre, su familia y su carrera diplomática.

Eduarda Mansilla escribe a Moncayo Avella:

> No conocía la reina del Adriático y como si tuviera veinticinco años, sentí todo el encanto, toda la poesía de esta misteriosa creación. ¿Quién reina ahí? ¿Es el mar o es la tierra que, atrevida echa las raíces de sus árboles mismos dentro de las aguas, como si desafiaran el elemento líquido que no desagrega una sola de sus moléculas? Y esas torres gigantes, esas catedrales de encaje sólido con sus columnas de pedrería, sus mosaicos deslumbrantes que hacen soñar con civilizaciones superiores a las nuestras, ¿en donde hacen pie, con qué nutren sus cimientos imperecederos? ¿En la tierra o en el mar? ¿quién lo dirá con certidumbre? (Citado en Montes de Oca, 1928, octubre 6, s. p.).

30. Agradecemos estos datos a su tataranieto, Manuel Rafael García-Mansilla.

31. Daniel García-Mansilla (1867-1957) ingresó en el servicio exterior argentino, en octubre de 1886, como agregado de la legación en Italia. Posteriormente, cubrió diferentes destinos en Alemania, Brasil, Italia y Suiza, Francia y Santa Sede, para retirase como Embajador Extraordinario y Plenipotenciario ante el gobierno de España, después de cincuenta y dos años de carrera (http://www.garcia-mansilla.com.ar).

La estampa —de marcado tinte poético— es otro documento que testimonia lo que guarda la memoria individual. La escritora trae al presente el recuerdo vivaz de una mujer madura que relata —como si el tiempo no hubiese pasado— el deslumbramiento que le ha producido la visita a la «Serenísima» o la «Ciudad de los canales», capital del Véneto.

Cierre de Edición

Como se propuso en el comienzo de este trabajo, es el momento de realizar un balance. Rescatar e investigar sobre los artículos periodísticos escritos por Eduarda Mansilla en las publicaciones periódicas editadas en la ciudad de Buenos Aires, en las últimas décadas del siglo XIX, supuso un intenso trabajo de búsqueda y consulta en los distintos archivos de las más importantes bibliotecas metropolitanas.

Una vez reunido el corpus, como se desarrolla en la «Primera plana», se identificaron los artículos que tematizan la presencia del mundo cultural italiano en sus experiencias de vida en Europa y en la Argentina.

La escritora fue testigo, tras su regreso a Buenos Aires en 1879, como se comprueba en la «Semblanza de Eduarda Mansilla de García», de las sustanciales transformaciones que se produjeron en la ciudad. No hay que olvidar que, en 1880, Buenos Aires se había constituido en la capital del país por la ley de federalización, pero también ya era su capital cultural y simbólica. En ese espacio de pertenencia recobrado, Mansilla asume un compromiso con su palabra pública y, además de interpretar los acontecimientos presentes y profundizar en las particularidades culturales e idiosincráticas de la Argentina, a través de sus recuerdos, evoca su pasado en otros contextos socio-culturales, en los que las marcas de la cultura italiana sobresalen.

Es sabido que las actividades musicales y las representaciones teatrales democratizan el acceso a la cultura de nuevos sectores sociales; esto es lo que sucedía hacia 1880, cuando la pujante Buenos Aires se convirtió en uno de los grandes centros urbanos que atrajeron a cantantes líricos y compañías teatrales de primer orden. Mansilla realiza agudos comentarios en materia musical que han sido reunidos en «Crónicas de espectáculos», artículos que fueron publicados en las primeras planas de los diarios o primeras páginas de las revistas especializadas, que la muestran como pionera en el periodismo argentino. A través de su mirada con respecto de lo novedoso se comprueba que los conceptos de «arte» y «lo estético» son valores relativos que van modificando su forma ya que, por convención, cada época y cada cultura, les fueron otorgando significados diferentes. Así, en el ámbito musical la autora es testigo de la época de esplendor de la ópera romántica italiana, con las composiciones de Gioacchino Rossini, Giuseppe Verdi, Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti, y de igual forma observa cómo la ópera evoluciona hacia el «verismo», que encontrará en Giacomo Puccini, Pietro Mascagni y

Ruggero Leoncavallo a sus más altos representantes.

Su compromiso con el pueblo italiano puede comprobarse en la sección «Noticias de una catástrofe», y si bien no actúa como reportera de la tragedia vivida por los habitantes de la región tras la inundación del río Po, al redactar su carta en italiano se involucra de manera personal con la noticia a la par que actúa solidariamente con los damnificados. Además, aporta un dato muy valioso: reconoce su deuda literaria con el autor de *Los Novios.*

De otra índole son los escritos en los que Mansilla recrea sus vivencias personales en relación con sus viajes —como se lee en «Impresiones de viaje»—; la evocación permite traer al presente esas experiencias. Las descripciones vívidas que caracterizan sus escritos despiertan el interés de un público ávido por conocer otras realidades y que puede, a través de las palabras de la cronista, imaginarse la vida y las costumbres de culturas ajenas. La poética estampa que brinda de la ciudad de Venecia así lo demuestra.

Ha sido nuestro propósito dar muestra de la versatilidad que caracteriza la escritura periodística de Eduarda Mansilla de García. Las crónicas que escribió sobre distintos aspectos culturales relacionados con la música y la literatura italianas permiten recrear imágenes de las sociedades en las que la familia García-Mansilla se insertó, a la vez que observar cómo la autora logró narrativizar los hechos por ellos vividos, rearticulados a partir de los fragmentos que habían quedado en su memoria. Así surgen las veladas musicales con Giocachino Rossini y Marietta Alboni, en Europa; las galas líricas en el Teatro Colón con las actuaciones de Marietta Biancolini, Francisco Tamagno y Roberto Stagno y la dirección orquestal del maestro Nicolás Bassi; también el reconocimiento a la obra literaria de Manzoni.

Los artículos periodísticos escritos por Eduarda Mansilla de García, en los que hemos señalado la impronta italiana, ponen en evidencia que se trató de una mujer con voz propia cuyas huellas podemos seguir ahora en este conjunto de textos recobrados.

Referencias bibliográficas

Boccaccini E Spada (Eds.) (2008). *Arrigo Boito- Publication of Boito's A minor Symphony.* Roma: Boccaccini E Spada.

Cetrángolo, A. (2011). *La Gaceta Musical*, en *Il Teatro dei due mondi*. [CD].Roma: I.M.L.A.

De Lucía, O. D. (2003). La ópera y su aporte a la formación del carnaval porteño (1800-1880). Recuperado 30 noviembre, 2015, de http://www.nodulo.org/ec/2003/n020p12.htm

Devoto, F. (2002). *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

Diccionario Básico Espasa (*DBE*) (1980). Madrid: Espasa-Calpe.

Diccionario de la lengua castellana / española (*DRAE*) (2001). Madrid: Real Academia Española.

El Nacional: *Órgano de la política, comercio y literatura de la República Argentina.* (1852-1893). Buenos Aires: s. d.

Enciclopedia Britannica (*EB*) (2010) [DVD]. Chicago: Encyclopaedia Britannica.

García-Mansilla, D. (1950). *Visto, oído y recordado: Apuntes de un diplomático argentino*. Buenos Aires: Kraft.

García-Mansilla, M. (2012). Correo privado del 30 de junio de 2012.

García-Mansilla, M. (2014). Eduarda Mansilla. Recuperado 6 setiembre, 2015, de http://www.garcia-mansilla.com.ar

Grove's Dictionary of Music and Musicians (1954). (5ta ed.). Londres: Macmillan.

Hortelano, B. & Serra, A. (1853). *La Ilustración Argentina*. *Semanario crítico y literario*. Buenos Aires: Imprenta de Hortelano y Serra.

Lojo, M. R. (2007). Cautivas, inmigrantes, viajeros, en la narrativa de Eduarda Mansilla. *Taller de Letras*, (41), 143-160.

Mansilla de García, E. (2015). *Escritos periodísticos completos (1860-1892).* Edición crítica, introducción y notas de Guidotti, M. L. Buenos Aires: Corregidor. Colección EALA.

Mansilla de García, E. (2015). A propósito de un *Aire Criollo* [folletín]. En *Escritos periodísticos completos (1860-1892)* (pp. 448-454). Buenos Aires: Corregidor.

Mansilla de García, E. (2015). Confidencias musicales. En *Escritos periodísticos completos (1860-1892)* (pp. 307-315; 334-343). Buenos Aires: Corregidor.

Mansilla de García, E. (2015). El Plata-Pó. En *Escritos periodísticos completos (1860-1892)* (pp.550-551). Buenos Aires: Corregidor.

Mansilla de García, E. (2015). La Cruz de brillantes. En *Escritos periodísticos completos (1860-1892)* (pp. 543-550). Buenos Aires: Corregidor.

Mansilla de García, E. (2015). Recuerdos. En *Escritos periodísticos completos (1860-1892)* (pp. 366-368; 369-370; 373-374; 381-382; 383-384; 385-386). Buenos Aires: Corregidor.

Mansilla de García, E. (2015). Sobre música. En *Escritos periodísticos completos (1860-1892)* (pp. 528-530; 531-532; 533-536). Buenos Aires: Corregidor.

Montes de Oca, M. (1928, octubre 6). Mujeres del Buenos Aires clásico. La belleza, el encanto y el talento de Eduarda Mansilla de García, sobrina predilecta de Rosas. *La Razón*, s. p.

Núñez, J. (1875-1887). *La Gaceta Musical. Semanario de música, literatura y modas.* Buenos Aires: s. d.

Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración.* Vol. II *Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI.

Salem, D. (2012). *El yugo de la memoria. Autoficciones*. Buenos Aires: Biblos.

Sarmiento, D. F. (1917). *De los Anales de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales*. *Vol. III. Cartas confidenciales de Sarmiento a M. R. García (1866-1872)*. Buenos Aires: Coni y Hermanos.

Sautu, R. (Comp.) (2004). *El método biográfico*. Buenos Aires: Lumiere.

Telmo Pintos, L. y Bourel, P. (1875-1879). *La Ondina del Plata: Revista semanal de literatura y modas*. Buenos Aires: La Ondina.

Varela, H. (1877). *El Americano: Periódico ilustrado político, literario y mercantil.* París.

Veniard, J. M. (1986). *Los García, los Mansilla y la música*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología *Carlos Vega*.

Warrack, J. y West, E. (1992). *The Oxford Dictionary of Opera*. Oxford: Oxford University Press.

Desde el Taller
Lola Mora y Roma: Acerca de Maestros, Proyectos y Visitas Reales

Patricia V. Corsani*

Resumen: Lola Mora tuvo una relación muy estrecha con Italia pues con su primer maestro italiano Santiago Falcucci, afincado en San Miguel de Tucumán, aprendió a amar el arte. Viajará a Roma a estudiar con Francesco Paolo Michetti en 1897. Esta primera etapa de su formación la llevará a interesarse por la escultura y serán Costantino Barbella y el prestigioso Giulio Monteverde los que la acompañarán a transitar ese camino. Italia le ofrecerá un bagaje de imágenes que la convertirán en una fina receptora del mundo antiguo y de la escultura del siglo XIX. Desde su taller viajaron con destino a Buenos Aires numerosas piezas de mármol para diversas ciudades del país. Los testimonios para reconstruir su ambiente social y artístico romano son escasos pero aquí comenzaremos a bocetar la red de contactos a través de algunos actores que la conocieron: el embajador Moreno, las Reinas de Italia, el escritor Gabriele D'Annunzio, entre otros.
Palabras Clave: Lola Mora, Escultura, Roma, Viajes, Taller, Escritores Italianos, Reinas de Italia.

Abstract: *Lola Mora had a very close relationship with Italy because with her first italian teacher Santiago Falcucci, who lived in San Miguel de Tucuman, learned to love the art. She will travel to Rome to study with Francesco Paolo Michetti in 1897. This first phase of the training will take an interest in sculpture and will be Costantino Barbella and the prestigious Giulio Monteverde which accompany that path. Italy will provide a background of images that turn into a thin receiving the old world and the sculpture of the nineteenth*

* Licenciada y profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Investigadora en el Área de Investigación del Museo Nacional de Bellas Artes. Correo electrónico: patricorsan@hotmail.com
Fecha de recepción: 25-02-2016. Fecha de aceptación: 24-03-2016.
Recepción: septiembre de 2015. Aceptación: febrero de 2016.
Gramma, XXVII, 56 (2016), pp. 61-76.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

century. From her workshop traveled to Buenos Aires numerous pieces of marble for various cities. Testimonies to rebuild its roman social and artistic environment are few but here we must begin to make a sketch of contacts through some actors who knew: Ambassador Moreno, the Queens of Italy, the writer Gabriele D'Annunzio, among others.
Keywords: *Lola Mora, Sculpture, Rome, Travels, Workshop, Italian Writers, Queens of Italy.*

La escultora argentina Dolores («Lola») Mora (1867-1936) nació en la provincia argentina de Tucumán, en el seno de una familia de origen catalán que se movía dentro de la etiqueta de la alta sociedad tucumana. Su padre era comerciante y hacendado, aunque murió joven, dejó algunas deudas. Ella heredó algunas relaciones, una incipiente red de contactos que irá ampliando a través de los años. Inició su carrera en Roma gracias a una beca del Gobierno Nacional y tuvo toda su vida una relación estrecha con Italia (Corsani, 2009).

Aquella tierra soñada por su tradición cultural deslumbraba por sus valores artísticos e históricos. Viajar a Roma, la capital desde 1871, no solamente era descubrir la cuna del arte, sino también encontrarse con un bagaje de imágenes único donde se mezclaban las ruinas de la antigüedad con las fuentes barrocas, los relieves de los monumentos conmemorativos con las esculturas de los maestros italianos decimonónicos y del Renacimiento, todo un conjunto al aire libre que constituía una referencia iconográfica y tipológica insoslayable para cualquier escultor. A este repertorio visual se sumaban aquellas que aportaban los ámbitos privados a través de colecciones que se habían formado a fines del siglo XVIII. Los artistas jóvenes estudiaban la escultura clásica a través de copias en las clases prácticas en academias y talleres de sus maestros, muchas veces observando con atención los modelos de yeso de los antiguos o las copias romanas de esculturas griegas. Además de estos reservorios, también había locales de anticuarios italianos o extranjeros activos que vendían fragmentos de esculturas a coleccionistas, artistas o a viajeros que visitaban la ciudad.

Lola Mora llegó a la ciudad en 1897 gracias a un subsidio estatal aprobado por la Cámara de Diputados. Su elección de trasladarse a Roma fue para estudiar pintura. Cabe aclarar que todos sus maestros fueron italianos, incluso el primero, Santiago Falcucci, nacido en Chieti y afincado en la ciudad de San Miguel de Tucumán, desde 1887 (Páez de la Torre y Terán, 1997, p. 21), quien la educó en su etapa inicial contagiándole el amor por el arte en general y, en particular por la pintura. Falcucci era retratista y será quien le recomiende ampliar su formación con Francesco Paolo Michetti, oriundo de la región de los Abruzzos, que tenía taller en Roma. Durante su etapa de estudiante con Michetti, Lola tomará contacto con el escultor Costantino Barbella, también de Chieti, que trabajaba pequeñas figuras, y quien le enseñó a modelar la *terracotta*, ma-

terial fundamental para Lola Mora y el inicio del proceso creativo. Pero será su último profesor, el consagrado escultor Giulio Monteverde, quien la introducirá en el trabajo en mármol, cambiando así radicalmente su aspiración inicial de convertirse en pintora. El hecho de tomar contacto con esculturas europeas de antiguos y contemporáneos le proveerá de un corpus iconográfico amplio y más que interesante. Recorrerá museos y colecciones, tomará apuntes y observará con detenimiento el arte que la ciudad le ofrecía, convirtiéndola en una fina receptora del mundo antiguo y de su época.

No obstante esto, datos de difícil comprobación hacen de Lola Mora una figura escurridiza cuando se pretende reconstruir su paso por la Ciudad Eterna. Momentos compartidos con periodistas, escritores, políticos, personajes de la nobleza, comitentes, artistas y maestros, transmitidos por algunas biografías, se diluyen cuando se intenta hallar documentación histórica fehaciente que los certifiquen. En vano se buscan textos autorreferenciales como diarios de viaje o memorias con anécdotas de color de sus traslados interoceánicos, a modo de los legados por otros viajeros de esos años. Papeles personales que indiquen sus vivencias, sitios y obras de interés, hubieran sido testimonios valiosos para reconstruir la red de vínculos e intercambios con actores del mundo de la cultura italiana que podrían dar a conocer la verdadera dimensión de la escultora como actor cultural. Solo escasos indicios que surgen de cartas, entrevistas, crónicas periodísticas y fotografías aportan datos, y permiten trazar las presentes líneas sobre este tópico.

La Travesía Roma-Buenos Aires

Lola Mora vivió en Roma por más de 18 años. Su último lugar de residencia fue el conocido «*Villino* Mora», sobre Via Dogali 3 (hoy Via Romagna), donde habitará y tendrá el taller definitivo desde comienzos del 1900[1]. En el aristocrático *quartieri* Ludovici —a partir de 1880— comienzan a venderse los antiguos terrenos que rodeaban la villa de Rodolfo Boncompagni Ludovisi, príncipe de Piombino, en el marco del surgimiento de nuevos barrios. (Drago, 1952, pp. 156-166). En esa zona la escultora argentina compró la vivienda, a la que restauró según sus diseños arquitectónicos y ornamentales, agregando detalles de estuco, pinturas y aplicaciones de mármol de color (Simboli, 1906, pp. 23-24). El *villino,* que hoy se conserva con algunas modificaciones, se encontraba cerca del por entonces Palacio de la Reina Margherita[2]. Allí habitará hasta su regreso definitivo a la Argentina. A pesar de haber establecido su residencia como «nunciatura permanente» (Viñas, 1994, p. 53) donde fue visitada por viajeros

1. Cabe aclarar que actualmente la casa se conserva, aunque con algunas modificaciones en su fachada. Allí funciona una sede de la Banca delle Marche.

2. En este palacio la reina recibía a artistas, poetas, hombres de la cultura. Actualmente esta residencia es la sede de la Embajada de Estados Unidos.

argentinos, finalmente, el clima bélico y la separación de su esposo Luis Hernández Otero, la llevarán a volver definitivamente en 1915[3].

Pero Roma no fue solo la ciudad donde Lola Mora enriqueció su formación sino que además se gestaron ahí cada una de sus obras. Mientras delineaba proyectos de esculturas que concretará posteriormente en distintos momentos de su etapa profesional, simultáneamente trabajará en encargos privados. En ese lugar de producción nacieron, por ejemplo, conjuntos escultóricos como la Fuente de las Nereidas (1903), el monumento a Juan B. Alberdi (1904) y los relieves para la Casa Histórica de Tucumán (1904), el monumento a Aristóbulo del Valle (1907), las esculturas para la fachada del Congreso Nacional (1907), obras de un alto valor simbólico.

Ahora bien, los viajes de Lola Mora entre Roma y Buenos Aires cumplían objetivos variados: por una parte darse a conocer como escultora profesional y mostrar proyectos, pero también obtener futuros encargos. Después de su formación inicial en pintura con Falcucci en Tucumán viajó a la capital italiana con miras a ampliar su formación artística. Apostada en Roma decidirá su futuro. Entonces regresará a Buenos Aires en agosto de 1900 y retornará al viejo continente después de tres meses con las valijas cargadas de encargos para distintas ciudades argentinas[4]. Es que a partir de 1880 que surgen la mayor cantidad de inauguraciones e iniciativas de monumentos para espacios públicos de la capital porteña, en el marco de los cambios urbanísticos y estéticos, etapa que tendrá su clímax en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo.

Más adelante, ya establecida definitivamente en la ciudad italiana, las travesías transoceánicas tendrán como finalidad la entrega de obras. Trabajar en Roma abarataba costos y evitaba largos traslados de los bloques de mármol. Desde su taller viajaban —con destino a Buenos Aires— numerosas piezas: bustos, relieves, proyectos de fuentes, grupos monumentales, pequeñas *terracottas,* todo un corpus de esculturas que fueron trasladadas junto a su autora. A los trayectos en barco que duraban veinte días, se sumaban la ansiedad por llegar y la incertidumbre. Así lo reflejaba la revista *Caras y Caretas* en enero de 1906, refiriéndose a las figuras para la fachada del Congreso Nacional:

3. Lola Mora viajará con su hermano Alejandro que luego trabajará en el Quirinale como Segundo Secretario de la Legación Argentina. La escultora se casa con Hernández Otero, en Buenos Aires, en 1909.

4. Si bien algunos registros de entradas de barcos no se conservan, podemos intentar reconstruir sus viajes (o algunos) de la siguiente forma: 1) en agosto de 1900, arriba a Buenos Aires en el barco *Sirio* procedente de Génova, se la registra como soltera y de 22 años; viajaba en tercera clase. Regresará a Italia en el mes de octubre; 2) en septiembre de 1902, hace su segundo viaje a Buenos Aires y permanece en la ciudad hasta junio de 1903; 3) regresa a Buenos Aires en mayo de 1904 y retorna a Italia en diciembre de 1904; 4) llega a Buenos Aires en julio de 1906 y permanece hasta 1907; 5) viaja con su esposo Hernández Otero a Italia luego de la boda, que se celebra en junio de 1909; 6) regresa en agosto de 1912 a Buenos Aires; 7) último viaje desde Europa hacia la Argentina: el 3 de agosto de 1915, en el barco *Regina Elena*, desde Génova, aparece registrada como argentina y *scultrice*. Algunos de estos datos fueron tomados de la base de datos CEMLA (Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos).

> Tiene así, Buenos Aires, una verdadera sucursal artística en Roma, de donde va saliendo con destino á las playas argentinas una verdadera emigración de mármol, emigración de grandes figuras que van á poblar los monumentos de la gran metrópoli del sur, llevándole con las imágenes de sus próceres el aliento artístico de la tierra de los Césares, á donde cada vez en mayor número van llegando en busca de inspiraciones clásicas sus jóvenes artistas («Lola Mora. Las estátuas para Buenos Aires», 1906a, enero 1).

Sus viajes hacia América —planificados con antelación— no tenían fecha de regreso programada por las complicaciones de todo tipo, incluso administrativas, con los que se encontraba por esos días para emplazar sus conjuntos escultóricos. Antes de salir de Italia el traslado de la carga se prolongaba por el recorrido en tren desde Roma a Genova, posteriormente en barco a Sudamérica. Por su parte, Lola Mora cruzará el océano con sus ayudantes italianos con miras a la organización posterior del trabajo, además de vigilar la carga y la conservación de los cajones. En 1901 le escribía al Intendente Municipal Adolfo Bullrich: «Espero que una vez al menos, aprecien el sacrificio de sus compatriotas que estudiamos y pasamos necesidades solo por honrar a Nuestra [sic] espléndida Nación ahora acariciada por hombres o hijos dignos de ella» (Lola Mora, 2004, pp. 62-63). Otro de los pocos testimonios de su mano sobre estos desplazamientos intercontinentales es una carta reproducida en la prensa escrita porteña donde manifestaba lo que ponía en juego al viajar a Buenos Aires: «… [el trabajo] importa para mí un viaje de cerca de un año, con abandono de mi taller, que es mi único recurso de vida y con todos los gastos consiguientes de traslación y permanencia en esta capital …» (Lola Mora, 2004, pp. 62-63).

Buenos Aires no parecía ser un destino muy gratificante para Lola. Por el contrario, volver a su país de origen era alejarse de su casa y espacio de trabajo, su lugar en el mundo. No podía ocultar sus ansias de regresar a Roma y cuando recordaba su labor en el taller romano, lo hacía «con entusiasmo y vivacidad», según contaban los cronistas de la época. Esa pasión por Italia se trasladaba al profundo respeto hacia los artistas italianos, sobre todo a sus maestros como lo expresó en una entrevista: «… Ma qui é la terra degli artisti, dove gl' ingegni nascono come gli aranci e dove brillano come il vostro sole. Qui vivono i miei venerati maestri e la scolara non debe invadere il loro campo» (Simboli, 1906, pp. 23-24) [«Pero aquí es la tierra de los artistas, donde los talentos nacen como las naranjas y donde brillan como el sol. Aquí viven mis venerables maestros y la alumna no debe invadir su campo»][5].

Entre Escritores

En Roma, una serie de testigos presenciales (periodistas, políticos, escritores) llevaban noticias sobre la obra de Lola Mora a Buenos Aires, y transmitían sus percep-

5. Las traducciones de las citas en italiano son de la autora de este texto.

ciones entre conocidos y medios de prensa, facilitando la difusión e intercambio de información sobre la artista argentina. En efecto, la escultora se convertía en una anfitriona de sus compatriotas. Luego de la visita quedaba en contacto con ellos por obras pendientes, como los retratos de Carlos Pellegrini, Julio A. Roca, Adolfo Bullrich y Clotilde, su hija, o asimismo intercambiaba fotos o recortes periodísticos. A este grupo de funcionarios se agregaban viajeros de la alta clase social porteña, quienes elegían, por ejemplo, obras decorativas en su taller para sus casas de Buenos Aires, como el caso de los Paz Anchorena que le compran dos grupos de mármol para su casa de la avenida Santa Fe[6].

Pero los testigos también asisten al proceso de creación: en su ámbito de trabajo la ven modelar, la observan guiar a sus ayudantes, recorren su estudio. Temas históricos, obras decorativas, estudios al pastel, retratos de personas conocidas son algunos ejemplos que la prensa escrita mostraba de esta joven escultora a la vez que la acompañaba con alabanzas a su futuro profesional. Ettore Mosca, quien la visitó en su primer taller, en XX Settembre n° 40, en 1899, desde un artículo en el diario argentino *La Nación* menciona que había visto una obra suya en la exposición en el Palacio de Bellas Artes de Roma: «En el Palacio de Bellas Artes de Roma, he visto y admirado otra obra de la señorita Mora: un medio busto en mármol, en el que ha querido representar a una campesina» (Malosetti Costa, 2008, p. 287). Se refiere a una de las pocas ocasiones en que Mora participó de espacios de consagración. También Mosca refiere un viaje al sur de Italia y la visita a la ciudad siciliana de Palermo, esto demuestra los viajes internos de aprendizaje que habría realizado, además de las recepciones y banquetes a los que asistía:

> Me escriben de Palermo que la señorita Lola Mora, la conocida pintora y escultora argentina, ha sido festejada en esa ciudad cual ninguna otra persona, mucho menos si era extranjera no revestida de autoridad. La buena sociedad palermitana, y a la cabeza de ella el príncipe Ruffo, el príncipe de Italia, el comendador Florio, le prepararon una acogida entusiasta y continua, tratándola con la misma simpatía. Se han organizado en honor de la artista banquetes varios en los salones más elegantes, uno de los cuales tapizado de flores frescas blancas y celestes, para que a la demostración de estima y simpatía por la huésped, se uniese una manifestación de la voluntad fraternal que une a la población siciliana con el pueblo argentino (Páez de la Torre y Terán, 1997, p. 58).

También otros escritores extranjeros han escrito artículos e impresiones sobre la artista. Ella adquiere un lugar protagónico en la prensa periódica. Evidentemente su

6. Actualmente estas esculturas se encuentran en la ciudad de Bahía Blanca frente al edificio de la Universidad Nacional del Sur, acompañando una fuente de mármol —no de autoría de Lola Mora— que también había formado parte de la ornamentación original del jardín de la casa de los Paz Anchorena.

fuente de las Nereidas —de tema mitológico— se había convertido en una excelente carta de presentación que le permitió gestionar algunos otros encargos importantes en lo que a escultura pública se refiere. El conjunto escultórico se convirtió en la primera fuente de mármol de Carrara de una artista nacional que se ubicó en la ciudad de Buenos Aires. Es Edmundo de Amicis, por ese entonces corresponsal del diario *La Prensa,* quien recordaba su visita al taller de Lungo Tevere Prati, el segundo *studio* que tuvo en Roma; el cronista destacaba su físico delgado, intensa personalidad y fuerte carácter, presentándola ya como una artista consagrada, con un atuendo particular, testimonios que contribuyen a la construcción de su imagen. (De Amicis, 1902, p. 3). Las referencias a sus maestros afamados, las obras, sus viajes por Italia, Francia, España y Alemania, de los que poco se conoce, se ponen de manifiesto en las páginas de periódicos. Se informaba desde *La Prensa*:

> Hay que verla en el taller de Lungo Tevere, sin adornos y sin ningún rebuscamiento de elegancia, vestida con una larga túnica de tela gris, que comunica una extraña gracia á su persona menuda y delicada, con la gran gorra de bañista, debajo de la cual se escapa una tupida cabellera negra y desordenada, y brillan dos ojos negros, que penetran en el alma como dos puntas de aguijón (De Amicis, 1902, p. 3).

Asimismo un artículo de Justo Solsona, cronista de *La Ilustración Artística* de Barcelona, hace lo propio al verla en plena acción:

> Cuando por primera vez tuve el honor de ser recibido por la notable artista argentina, fué en su taller. Estaba modelando. Vestía de pantalón bombacho, ajustada chaquetilla, y boina que retenía con dificultad los rebeldes rizos de su abundante cabellera; indumentaria que sentaba á las mil maravillas á su cuerpo delgado, ágil, flexible, nervioso, y á su cabeza armónica, inteligente, de alta frente despejada, vivísimos ojos obscuros [sic] y sonrisa graciosa en su fresca boca, adornada de blanca dentadura... (Solsona, 1903, pp. 686-687).

Tanto los medios gráficos porteños como italianos ayudaron a la difusión de su obra publicando comentarios sobre su actividad, mostrando fotos, relatando las gestiones para lograr proyectos y describiendo sus carencias. Todo esto mediante palabras auspiciosas y relatos detenidos. Es el taller el ámbito que da marco a las entrevistas. Una mujer fuerte y dinámica, inteligente y vestida de una manera adecuada para trabajar, que tomaba como bandera la escultura como profesión, cualidades que trazaban su perfil y la presentaba ante la opinión pública.

Pero además destacamos que conoció a personalidades de las letras italianas de la talla de Edmundo de Amicis, antes mencionado, o Gabriele D'Annunzio y Grazia

Deledda (Páez de la Torre, 1997, pp. 184-185)[7]. A pesar de la poca información sobre este tópico, esto da cuenta de la apertura que tenía Lola Mora hacia el ámbito social y cultural como una artista activa que no la muestra indiferente ante el mundo intelectual romano.

Aunque el vínculo con el escritor Gabriele D'Annunzio quien vivía en Roma desde fines de 1881, es el que despierta más curiosidad, los datos son sumamente escasos[8]. Sin embargo es un hecho confirmado que se conocían. D'Annunzio era un enamorado del arte en todas sus formas, un gran admirador de la Grecia antigua y el Renacimiento. La escultora menciona su nombre en una carta dirigida al Intendente Adolfo Bullrich del 3 de abril de 1901 que denota un contacto previo: «… Gabriel D'Annunzio me ha prometido hacerme [sic] la leyenda que yo se la mandaré antes de ir yo a Bs. [Buenos] Aires» (Troncoso, 2004, pp. 62-63). No resulta fácil conocer a qué se refiere exactamente con «la leyenda», pero es claro que Lola aquí cumple el rol de intermediaria entre el intendente y el escritor. Evidentemente, se refiere a algo que el funcionario pidió en especial quizás para incorporarla a alguna presentación; de hecho, la obra dramática de D'Annunzio era conocida en Buenos Aires a través de las representaciones que hacían las compañías italianas que llegaban a la ciudad[9]. Probablemente la artista argentina pudo conocerlo a través de sus maestros Paolo Michetti y Costantino Barbella, con los que D'Annunzio cultivaba una larga amistad. El poeta solía pasar estancias de descanso en Francavilla al Mare junto a ellos y otros amigos como el músico Francesco Paolo Tosti (Gibellini y Fugazza, 2012, p. 49), entre otros. Los tres pertenecían al llamado «Cenacolo di Francavilla», un lugar de encuentro de artistas y escritores conocidos y amigos de Michetti (Sorge, 2013, p. 83).

Ahora bien, los vínculos con el ambiente literario no fueron los únicos. Pero si bien desconocemos detalles de la relación que mantenía con los artistas italianos o con la

7. En este libro se incluye una fotografía (datada c. 1909) donde aparece la escultora con distintas personalidades, entre ellas Grazia Deledda. La imagen corresponde al homenaje que un grupo de amigos le hicieron al escultor tucumano Pompilio Villarrubia Norry en su taller de Roma. De la celebración participaron además el escultor argentino Leguizamón Pondal y Alberto Blancas, ministro argentino en la Santa Sede.

8. En esta instancia de la investigación hemos mantenido contacto epistolar con personal de los siguientes reservorios: Archivo Ariel-Biblioteca Nazionale Centrale-Roma; Archivio-Biblioteca Fondazione Il Vittoriale-Roma; Archivo Fotografico Pariso; Biblioteca Nazionale di Firenze; Biblioteca Università La Sapienza-Dep. Storia dell'Arte-Roma; Archivio del Stato-Roma; Casa D'Annunzio di Garda; Fondazione Centro Sperimentale di Cinema-Roma; Archivio Quadriennale-Fondo Margherita-Torino; y a los profesores Pietro Gibellini y Franco Di Tizio, especialistas en D' Annunzio y Paolo Michetti, a Amelia Pérez de Villar, especialista en la vida social romana de fines del siglo XIX, a Angelo Pellegrino, del Archivo de Grazia Deledda, entre otros. Por supuesto, creemos que hay mucho todavía por descubrir y analizar.

9. Se conoce también que años después, un empresario teatral, intentó —sin éxito— contratar al poeta italiano para que diese varias conferencias en Sudamérica pero este no estuvo de acuerdo con el dinero que le ofrecía pagar (Miranda, 1907, p. 64).

colonia artística extranjera, sabemos al menos que fue una de los socias fundadoras de la «Unione degli Artisti» de Roma en 1903, junto a Ettore Ximenes, Ernesto Biondi, Luigi Bistolfi, Arnaldo Zocchi, Costantino Barbella, por mencionar solo a algunos de sus colegas. La asociación nucleaba a los más afamados pintores, escultores y arquitectos del momento que se unieron para defender los intereses de los artistas, tanto individuales y colectivos (Lomonaco, 1987, p. 37).

Por otro lado, el lazo con el Ministro Plenipotenciario argentino en Italia Enrique B. Moreno, en el cargo desde 1896, contribuyó a facilitarle la estancia en Roma. Lola Mora se había contactado con Moreno en Italia llevando una carta de recomendación —firmada por Dardo Rocha— donde este le expresaba que la portadora era la hija de un antiguo amigo (Páez de la Torre y Terán, 1997, p. 38). A su vez fue clave la ayuda del embajador al momento de solicitar la renovación del subsidio, necesario para la continuación de sus proyectos, cuando en una misiva de recomendación —desde Europa— al Presidente Roca la presentaba como «una gloria del arte» bajo la guía de Michetti y Barbella (Moreno, E., 1898). Si bien los logros de la joven lo justificaban, antes que dicha continuidad fuese aceptada, «Lola sufrió privaciones…» durante seis meses, recordaba Santiago Falcucci (Falcucci, 1904, pp. 240-246), y también después, cuando el dinero no alcanzaba para terminar los encargos. Probablemente Moreno fue quien además la ayudó a insertarse en el mundo social —elegante— de la nobleza romana.

Las Visitas de las Reinas

El gran salón de la casa de Lola Mora destinado a mostrar obras, se convertiría en una «sala de ceremonial», especialmente preparado para las visitas de las reinas Elena y Margherita de Saboya, ocurridas el 5 y 6 de marzo de 1906. Los acontecimientos tomaron estado público en la prensa italiana y de Buenos Aires con fotografías y descripciones detalladas. Es más, sabemos que Filoteo Alberini, considerado un pionero del cine italiano, llevó a cabo una filmación de ambos eventos con el título «Visita della regina madre e della regina Elena alla scultrice Lola Mora» (1906), material actualmente inhallable.

El palacio real estaba ubicado en Via Dogali y Via Veneto, muy cercano al «*Villino* Mora», debido a esto el compartir el barrio facilitó los encuentros. El rey Umberto, la Reina Margherita, la corte y el cuerpo diplomático se habían trasladado a la ciudad con el cambio de la capital en 1871 desde Florencia (Ravaglioli, 1997, pp. 15-16). Entonces, en la mañana del día 5 de marzo la reina Elena, con quien había tenido un acercamiento previo y casual, había recorrido su estudio con el conde y la condesa de la Trinita. La anfitriona le mostró obras en yeso y mármol y la figura en creta del «Comercio» para el Congreso Nacional en su etapa de concepción:

> ROMA, 5.— La reina Elena visitó esta tarde el estudio de la escultora argentina Srta. Lola Mora, cuyas últimas obras deseaba conocer. Su majestad se detuvo largo rato en el taller felicitando a la escultora por la colosal estatua del comercio, destinada al futuro palacio del congreso de Buenos Aires y el monumento á la independencia argentina, que la Srta. Mora termina en estos momentos (*La Nación*, 1906 marzo 6, p. 5).

Este registro del diario porteño *La Nación*, se complementaba con lo que decían los medios italianos y, hasta la visita apareció registrada en la agenda oficial de la Reina:

> *Sua Maestà la Regina Elena, nella mattinata di ieri, si pure recata a visitare lo studio della scultrice argentina signorina Lola Mora, ammirandone i pregevoli lavori che la giovane artista modella per la sede del Parlamento argentino. S. M. s'intrattenne circa un'ora nell'artistico ambiento, e gradì moltissimo un mazzo di fiori, legato con nastri dai colori nazionali argentini, che con gentile pensiero volle offrirle la signorina Mora* (*Gazzetta Officiale del Regno d'Italia*, 1906 marzo 6, p. 997).
>
> [Su Majestad la Reina Elena, ayer en la mañana, también fue a visitar el taller de la escultora argentina señorita Lola Mora, admirando los valiosos trabajos que la joven artista modela para la sede del Parlamento argentino. S. M. conversó alrededor de una hora en el artístico ambito, y agradeció mucho un ramo de flores, atadas con cintas de los colores nacionales argentinos, que con gentileza pensó ofrecerle la señorita Mora].

La reina madre ya era conocida en el ambiente porteño a través de la prensa y de personalidades como Bartolomé Mitre, quien, en 1896, le había enviado una traducción de la *Divina Comedia*, la primera en español (Moreno, E., 1896). Asimismo la muerte del rey Umberto I de Savoia y las ceremonias fúnebres en su honor habían sido seguidas diariamente por los lectores, los retratos litografiados de la familia real se ofrecían en venta y hasta se conocía que Elena, la esposa del sucesor, escribía poesías, pintaba acuarelas y amaba la pintura holandesa.

La segunda visita se produjo el día 6. Margherita, reina consorte del rey Humberto I (fallecido en 1900), llegó al *villino* acompañada por damas y caballeros de la corte, entre ellas su Dama de Honor, la marquesa Paola Pes di Villamarina. Margherita era una mujer culta que estaba al día de las últimas novedades artísticas y mantenía una vinculación fluida con artistas y escritores. La obra de Lola Mora no le era ajena («En el Palazzo Margherita. Una audiencia de S. M. la Reina Madre», 1904 abril 17). Cabe recordar que una acuarela de Lola Mora, de su etapa de formación, integró la Pinacoteca Saboya. Con el título de «Interno» la pequeña obra había sido elegida por

Margherita para su colección (Páez de la Torre y Terán, 1997, p. 48)[10]. Se supone que pudo haberla conocido en el estudio de Monteverde cuando la reina visitó el taller del escultor, en junio 1899, y la joven tucumana era su alumna. Posiblemente haya habido algún otro tipo de acercamiento personal entre ellas cuando la artista empezó a participar de reuniones y fiestas de la nobleza italiana, e incluso cuando fue invitada a un baile de Palacio por el embajador Enrique B. Moreno, como queda en evidencia en *La Tribuna Illustrata*:

> La Reina madre tiene por la señorita Lola Mora especial benevolencia y admira su vivaz y fecundo ingenio. Su visita al estudio de la joven escultora tuvo además un especial motivo, pues la esperaban el ministro argentino Moreno con su esposa y la señorita Elisa Roca, hija del general (*La Tribuna Ilustrata*, 1906 marzo 18, p. 166).

Las recepciones de Lola Mora a las soberanas, teñido de una «grandiosidad solemne», no pasaran inadvertidas. Estos acontecimientos no eran meros episodios en la vida de la argentina, sino que también permitían difundir las obras encargadas por el estado argentino —realizadas en tierra italiana— e impulsar su trabajo, sobre todo en un momento en que era discutida por sus pares en el ámbito artístico porteño aunque aceptada por el público. En el segundo encuentro, el amplio y elegante *studio* de Via Dogali fue sede de la reunión de los representantes oficiales de ambos países: Margherita, el ex Presidente Julio A. Roca y su hija Elisa, el Embajador Moreno y su esposa y Alejandro Mora.[11] Su ámbito privado residencial y de trabajo, se transformó en una sala ceremonial.

Ahora bien, la visita real giró sobre distintas piezas de la producción de la escultora, pero no obstante esto, les presentaba algunas figuras de monumentos ya inaugurados cuyos bocetos seguía conservando. El protagonismo lo tuvo el conjunto escultórico para la fachada del Congreso Nacional, edificio legislativo por autonomasia de una nación democrática y que aspiraba al progreso material, en el cual estaba trabajando desde 1903. En este conjunto, la artista hace uso de todo un repertorio simbólico que contribuía a fijar los conceptos de la Nación. Eran las alegorías que representaban los lineamientos que se había propuesto el roquismo, progreso, trabajo, paz, justicia: «El Comercio», «La Libertad», «La Paz», «La Justicia», «El Trabajo» y dos leones. Además,

10. Los autores aclaran que la obra formó parte de la colección real hasta diciembre de 1909, en que fue vendida a la *Societá d'incoraggimento fra gli artisti di Parma*.

11. Una foto muestra el momento posterior a la partida de la reina Margherita en torno al sillón preparado para la ocasión («Lola Mora. Las estátuas para Buenos Aires», 1906a, enero 1) .Véase también las fotos de Simboli en «En el estudio de Lola Mora. Visita de las reinas Margarita y Elena y del general Roca», 1906b abril 7.

las cuatro esculturas de ciudadanos ilustres para el «Salón Azul» («Lola Mora. Las estátuas para Buenos Aires», 1906a, enero 1; «Con Lola Mora. Sus próceres para el congreso. Aventuras de la escultora. En Italia y en Buenos Aires. Causerie matinal», 1906 julio 24, p. 5), los cuatro constitucionalistas: «Facundo Zuviría», «Mariano Fragueiro», «Francisco Narciso Laprida», «Carlos M. de Alvear» (Corsani, 2009). La materia prima era el mármol blanco, procedente de las canteras de Carrara, el preferido por los comitentes por su durabilidad, calidad y pureza, y Lola Mora seguía la técnica aprendida con su maestro Monteverde, quien le enseñó a trabajar la talla indirecta: partiendo del proyecto en arcilla, pasando al yeso para finalmente llegar al bloque de mármol.

La pieza que más llamó la atención de la reina fue *El Comercio que semina oro* [El Comercio que siembra oro] (Massei, 1906, pp. 591-600). Lola Mora presentaba a Mercurio (esta denominación para la mitología romana, Hermes para la griega) de una manera tradicional, llevando alas en sus pies y en la cabeza, y el Caduceo en su mano. Quizás la figura del dios del comercio, que despertó el interés de Margherita, le recordaba a la reina el bronce de «Hermes», de la Villa de los Papiros de Herculano, actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. Si describimos otra de las alegorías, el caso de *La Paz*, portadora de una gavilla de trigo, observaremos que bucea en la figura de la Afrodita del tipo «Venus Genetrix», del siglo V a. C., de la cual hay numerosas piezas en distintos reservorios, con variados niveles de conservación (Museo de las Termas en Roma, Museo del Louvre en Paris). Estas obras evidenciaban el estudio y observación de los modelos clásicos que demuestran que Lola Mora era una fina receptora del mundo antiguo.

Las fotos y la información escrita por las revistas italianas, transcriptas luego por las argentinas, muestran a los visitantes recorriendo el amplio salón o al pie de las esculturas observando y oyendo las explicaciones de Lola Mora. La prensa argentina asoció la figura de las reinas a la de la joven artista que se convertía así en un ser privilegiado y hasta envidiado. Pasar revista a sus grandes esculturas, mostrarse con las reinas y miembros de la corte no fue poca cosa. La misma escultora, con posterioridad a las visitas, dejó en claro: «Oh, hanno detto cose che io non dimenticheró mai!» (Massei, 1906, pp. 591-600) [«¡Oh, han dicho cosas que no olvidaré nunca!»]. Los cronistas italianos —apropiándose de su imagen— hablaban de una escultora formada con maestros italianos y que era esa tierra donde había realizado casi todas sus obras (Simboli, 1906, p. 23-24). Al mismo tiempo desde la realeza el acontecimiento se presentaba como un gesto de confraternidad hacia la artista y hacia quien había sido el Presidente de un país que generó un programa amplio inmigratorio, y recibió con los brazos abiertos a los italianos que emigraban en busca de un futuro mejor: «Fu questo un duplice segno di stima al valore artístico di una gentile figlia delle Pampas, ed un omaggio al legami di sangue, di simpatía e d' interessi che legano l'Italia alla lontana tera di oltre mare,

dove tanti italiani trovano una seconda patria» (*La Tribuna Illustrata*, 1906 marzo 18, p. 166) [«Este fue un doble signo de respeto al valor artístico de una gentil hija de las Pampas, y un homenaje a los lazos de sangre, de simpatía y de intereses que unen Italia con la lejana tierra de otros mares, donde tantos italianos encontraron una segunda patria»]. Interesante cuestión si tenemos en cuenta que, entre 1881 y 1914, se afincaron en Argentina, dos millones de italianos (Bjerg, 2010, pp. 24-25).

Coda

Las visitas reales son el colofón de estos años de trabajo en la ciudad europea, un premio a su labor si pensamos que Margherita era una personalidad muy querida y popular en Italia y especialmente en el ambiente del arte. Como se expuso, Lola Mora estará conectada por años a la tierra italiana. Anclada en Roma, la ciudad formó parte de su enriquecimiento personal, social y profesional. Italia era la tradición, el encuentro con el pasado y las glorias artísticas.

Así después de las visitas reales la escultora siguió desarrollando su actividad. En 1908 ganó el concurso para la realización del monumento a Nicolás Avellaneda a ser erigido en la Plaza Alsina de la provincia de Buenos Aires, que se inaugurará años después. Ese mismo año llevó a cabo el busto en mármol del Dr. Luis Sáenz Peña[12], una escultura que se encuentra actualmente en el «Salón de los bustos» de la Casa de Gobierno. Al año siguiente firmará un contrato para ejecutar el monumento a la Bandera para la ciudad de Rosario, un proyecto pendiente —desde 1902— que la artista recupera cual un derecho adquirido, pero que nunca llegará a emplazar por las demoras y discrepancias entre la artista y la Comisión de Estatuas y Monumentos a cargo del proyecto monumental del Centenario[13].

Lola Mora retornará desde Italia a su patria en 1915 cuando, como consecuencia de la separación de su esposo, decide volver para no regresar nunca a Europa. Es el tiempo en que algunos de los encargos que había llevado a la Argentina fueron duramente cuestionados. Desde ese entonces parecen concentrarse las dificultades con algunas de sus esculturas. Pero debemos tener en cuenta que ya no esculpía y las polémicas que van surgiendo, se refieren a obras ya erigidas con anterioridad, o a punto de ser instaladas. Es el caso del traslado de su fuente decorativa al nuevo Balneario Municipal en 1918. En este contexto surge la vinculación profesional con el prestigioso crítico de teatro y escritor Enrique García Velloso, relación de la que surgirá el Teatro «José Hernández», frente al citado balneario, en el cual Lola Mora tendrá a su cargo el proyecto y la organización de las actividades culturales. Este anfiteatro al aire

12. Presidente de la República entre 1892 y 1895.

13. Las esculturas de Lola Mora para este monumento fueron agregadas en el llamado Pasaje Juramento, que se encuentra junto al Monumento Nacional a la Bandera, en el año 1999.

libre será inaugurado el 24 de enero de 1920 en el marco de los primeros trabajos en la Costanera Sur (Corsani, 2004). Esto muestra que el interés por la literatura y los vínculos con destacados hombres de letras, que habíamos relatado durante su vida romana, seguía intacto.

Ahora bien, otros traslados se sucederán, como los de las figuras de la fachada del Congreso Nacional, a Jujuy, Salta, Corrientes, Córdoba y San Juan; también se enfrentará al rechazo de los grupos para el monumento a la bandera de Rosario. Encargada personalmente de estas tareas de ubicación y orientación, sale de Buenos Aires y se dirige hacia el norte del país, primero a Jujuy, donde —en 1923— es nombrada «Escultor Encargado de Parques y Jardines y Paseos» y, después a Salta, donde viajará al año siguiente.

De todos modos, es importante destacar que fue la prensa extranjera la que, en los años activos de Lola Mora, reflejaba los cuestionamientos que tenían sus obras en Buenos Aires, incluyendo críticas, debates y la hostilidad de sus colegas, al tiempo que hacía una defensa asérrima al «justificar» las tensiones con la frase *nemo propheta* (*La Nación*, 1903 noviembre 23, p. 7), nadie es profeta en su tierra. Estos cronistas elogiaron el trabajo frenético en el taller italiano para concluir sus esculturas, la actividad febril cotidiana que se complementaba con su participación en actividades sociales, culturales, benéficas, religiosas y, hasta con el cuidado de las flores de su jardín. Artículos ilustrados con sus fotografías domésticas y de sus esculturas para Buenos Aires, mostraban al lector italiano la historia de una artista que era fruto de aquel país.

Pero no obstante esto, 1906 se constituye en un momento de inflexión, en tanto en Roma las reinas la visitaban, y las fotos del elegante encuentro se sucedían en las páginas de las revistas, en su país se profundizaban los conflictos en relación a su producción. Y, mientras los periódicos italianos publicaban halagos y recuerdos, es la prensa argentina la que difunde sus fracasos, al igual que antes lo había hecho con sus éxitos.

Es por cierto la que la lleva al olvido, cuando su luz comienza a declinar. Como prueba de esto podemos resaltar un hecho curioso sucedido a un periodista que, desde jovencito admiraba la fuente de Lola Mora y había asistido a su inauguración (Soiza Reilly, 1930). En una nota publicada en *Caras y Caretas* de 1929, Juan José de Soiza Reilly relata lo que le sucedió al llegar a la que fuera la casa de la artista en Roma con el objetivo de hacerle una entrevista. En su viaje europeo el escritor ansiaba verla pero, ante su sorpresa, hacía años que ya había regresado a vivir a la Argentina sin que la prensa porteña se hubiese enterado y sin que algunos viejos amigos supieran de su vida. Este dato, de por sí significativo, demuestra la indiferencia de parte de la prensa. No solo desconocía que ya había retornado sino también, que por ese tiempo, Lola Mora estaba transitando distintas regiones del norte tras un nuevo sueño, entre las montañas. Prácticamente olvidada y alejada definitivamente del mundo artístico, el viaje al norte

le permitirá cumplir con otro —aunque sumamente intrépido— de sus variados desafíos: comenzar exploraciones geológicas en busca de petróleo, un propósito personal que la llevará a la quiebra económica, la debilitará físicamente y la hará regresar a casa de sus sobrinas en Buenos Aires, donde muere en el mes de junio de 1936, luego de una larga enfermedad.

Referencias Bibliográficas

Bjerg, M. (2010). *Historias de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: Edhasa. Temas de la Argentina.

Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos (CEMLA). Base de datos: Arribo de inmigrantes. Recuperado el 2 de febrero de 2016 de http://cemla.com/

Con Lola Mora. Sus próceres para el congreso. Aventuras de la escultora. En Italia y en Buenos Aires. Causerie matinal. (1906, julio 24). *El Diario* [Buenos Aires], p. 5, c. 5.

Corsani, P. V. (2004) Lola Mora, García Velloso & Cía. Una obra a descubrir: el Teatro "José Hernández" del Balneario Municipal. En Gloser, S.; Mansilla, S. L.; Mastropietro, C. et al. *Actas de las VI Jornadas Estudios e Investigaciones, Artes Visuales y Música del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró.* [CD-ROM]. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Corsani, P. V. (2009). *Lola Mora. El poder del mármol. Obra pública en Buenos Aires (1900-1907).* Buenos Aires: Editorial Vestales.

De Amicis, E. (1902, enero 27). De Edmundo De Amicis (Especial para *La Prensa*). *La Prensa* [Buenos Aires], p. 3, c. 3-5.

Drago, A. (1952). Quartieri alti. *Capitolium,* (7-8), 156-166.

En el estudio de Lola Mora. Visita de las reinas Margarita y Elena y del general Roca. (1906b, abril 7). *Caras y Caretas* (392), s/d.

En el Palazzo Margherita. Una audiencia de S. M. la Reina Madre. (1904, abril 17). *El Diario. Suplemento,* Buenos Aires, p. 10, c. 1-5. Texto original publicado en Roma, el 12 de marzo de 1904.

Falcucci, S. (1904, septiembre). Lola Mora (Páginas para una biografía inédita). *Revista de Letras y Ciencias Sociales, 1* (3), 240-246.

Gazzetta Officiale del Regno d'Italia (1906, marzo 6). Notizie Varie. Italia. *Gazzetta Officiale del Regno d'Italia,* Italia, p. 997.

Gibellini, P., Fugazza, S. (Eds.) (2012). *Gabriele D'Annunzio. Pagine sull'arte*. Milán: Abscondita. Carte d'artisti, 146.

La Nación (1903, noviembre 23). La obra de Lola Mora. Un juicio de *connaisseur* y un aplauso de entusiasta. *La Nación,* Buenos Aires, p. 7, c. 2.

La Nación (1906, marzo 6). La reina en el taller de Lola Mora. *La Nación,* Buenos Aires, p. 5, c. 2.

La regine d' Italia nello studio della scultrice argentina Lola Mora. (1906, marzo 18). *La Tribuna Illustrata*, p. 166.

Lola Mora. Las estátuas para Buenos Aires. (1906a, enero 1). *Caras y Caretas* (378), s/d.

Lomonaco, G. F. (1987). *Acquerelli dell' Ottocento. La Società degli acquarellisti a Roma.* Roma: Fratelli Palombi Editori.

Malosetti Costa, L. (Comp.) (2008). *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910).* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Massei, G. (1906, agosto). Una donna che scolpisce statue monumentali. Lola Mora. *Il Secolo XX*, *v*, 591-600.

Miranda, D. de. (1907, abril 13). El anuncio de D'Annunzio. *PBT*, (126), 64.

Mora, L. (2004). Carta al Intendente Municipal Adolfo J. Bullrich. En Troncoso, O. L. *La modernización de Buenos Aires en 1900. Archivo del Intendente Municipal Adolfo J. Bullrich* (pp. 62-63). Buenos Aires: Archivo General de la Nación. Carta datada en Roma el 3 de abril de 1901.

Moreno, E. (1896, diciembre 21). [Carta a Bartolomé Mitre]. Archivo Histórico Museo Mitre (Armario 8), Buenos Aires.

Moreno, E. (1898, octubre 20). [Carta a Julio A. Roca]. Archivo General de la Nación (Fondo General Julio A. Roca, Correspondencia ,Sala vii), Buenos Aires.

Paéz de la Torre, C. (h) y Terán, C. (1997). *Lola Mora: una biografía.* Buenos Aires: Editorial Planeta.

Ravaglioli, A. (1997). *I primi anni di Roma Capitale. 1870-1900*. Roma: Tascabili Economici Newton.

Simboli, R. (1906, abril 20). Lola Mora. *La Donna*, (32), 23-24.

Solsona, J. (1903, octubre 19). Lola Mora. *La Ilustración Artística*, (1138), 686-687.

Sorge, P. (2013). *D'annunzio. Vita di un superuomo*. Roma: Castelvecchi.

Soiza Reilly, J. J. (1930, agosto 2). La tragedia heroica de Lola Mora. *Caras y Caretas* (1661), s/d.

Troncoso, O. L. (2004). *La modernización de Buenos Aires en 1900. Archivo del Intendente Municipal Adolfo J. Bullrich*. Buenos Aires: Archivo General de la Nación.

Viñas, D. (1994). *Literatura argentina y realidad política*. Vol. 1. *De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Biblioteca Básica Argentina.

Victoria Ocampo: una Dama del Mar *sulle sponde italiane*

Claudia Teresa Pelossi*

Resumen: Conocemos la profunda fascinación que la escritora argentina Victoria Ocampo experimentó a lo largo de toda su vida por la cultura y la lengua francesas. No obstante, muy honda fue también la impronta que la cultura y la lengua italianas grabaron en su espíritu. La escritora viajó a Italia en numerosas oportunidades y encontró allí una tierra fértil en intelectuales, con muchos de los cuales entabló amistades duraderas. Su revista *Sur* constituyó también un importante agente difusor de la literatura italiana contemporánea en Argentina. Pero fue su gran pasión por Dante y su *Divina Comedia* el lazo más firme que la ligó a la península itálica.

En este artículo presentaremos, en el primer apartado, un breve panorama de las relaciones de la escritora argentina con la cultura italiana y, en el segundo, como eco de su amor por el florentino y su obra capital, ahondaremos en los recursos diegéticos utilizados para construir en su *Autobiografía III* —donde relata sus amores con Julián Martínez— una imagen de sí misma, en consonancia con las grandes heroínas de la literatura universal que transgredieron las leyes del matrimonio, entre las que descuella la figura de Francesa da Rimini, protagonista del «Canto V» del *Infierno* dantesco.
Palabras Clave: Victoria Ocampo, *Autobiografía*, *Sur*, Dante, Pasión Prohibida.

Abstract: *We know the deep fascination the Argentine writer Victoria Ocampo experienced throughout his life by French culture and language. However, the imprint that Italian culture and language engraved in his spirit was also very deep. The writer traveled to Italy several times and found a fertile soil in intellectuals, many of whom engaged in friendships there. Its* Sur *magazine also constituted a major agent of diffuser of contemporary Italian*

*Magíster en Literaturas Comparadas por la Universidad Nacional de la Plata, licenciada en Letras por la Universidad del Salvador, correctora de textos por LITTERAE, y profesora de Castellano, Literatura y Latín por la ENS N.º 1. En la USAL se desempeña como docente de Literatura Francesa y Literatura Italiana (Centro y Pilar) y como directora e investigadora de la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Correo electrónico: claudia.pelossi@usal.edu.ar.
Fecha de recepción: 02-03-2016. Fecha de aceptación: 24-03-2016.
Gramma, XXVII, 56 (2016), pp. 77-95.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

literature in Argentina. But his passion for Dante and his Divine Comedy *was the stronger bond that linked it to the Italian peninsula.*
In this article we will present, in the first paragraph, a brief overview of the relations of the Argentinean writer with Italian culture and, in the second, as echo of his love for the Florentine and his capital work, we delve into the diegetic resources used to build in his Autobiografía III *— where she recounts his affair with Julián Martínez— an image of herself, in line with the great literary heroines that transgressed universal marriage laws, among which excels the figure of Francesca da Rimini, protagonist of «Canto V» of Dante's* Inferno.
Keywords: *Victoria Ocampo, Autobiography,* Sur*, Dante. Forbidden Passion.*

Breve Panorama acerca de los Vínculos de Victoria Ocampo con la Cultura Italiana

Conocemos la profunda fascinación que la escritora argentina Victoria Ocampo (1890-1979) experimentó a lo largo de toda su vida por la cultura y la lengua francesas:

> Francia nació para mí cuando empecé a ser consciente de mi propia existencia: el alfabeto en que aprendí a leer era francés, igual que la mano que me ayudó a trazar las primeras letras […] He comprobado una vez más que aquella ciudad (París) me pertenece tanto como a sus hijos legítimos, aunque yo sea su hija natural (Ocampo, 1979, pp. 128-130).

No obstante, muy honda fue también la impronta que la cultura y la lengua italianas grabaron en su espíritu. Victoria viajó a la tierra de Dante en numerosas oportunidades. Llegó por primera vez a los seis años, en 1896, cuando el Reino de Italia había fijado la capital en Roma hacía pocos años. El viaje fue, en realidad, un extenso periplo que duró poco más de un año e incluyó París, Londres, Ginebra y Roma. María Esther Vázquez (2002) rememora acerca de esta travesía:

> Hacia el verano europeo y con destino a Cherburgo se embarcaron Manuel, La Morena, sus hijitas Victoria, Angélica y Pancha, una tía abuela (no Vitola), varios sirvientes, dos vacas (las niñas necesitaban leche fresca todos los días), varios cajones de pollo y gallinas vivos y alimentos más que de sobra para una travesía que duraba tres semanas… (p. 31).

Su segundo viaje a Roma lo realizó en 1913, con motivo de su luna de miel, a raíz de su matrimonio con Luis Bernardo de Estrada. En esta ciudad conoció a quien sería el gran amor de su vida: Julián Martínez. Sobre estas relaciones prohibidas versa el tercer tomo de su *Autobiografía*. El encantador ambiente romano la atrajo irresistiblemente hacia sus fiestas y conciertos, cuando ese mundo de la *belle époque* arribaba a su

ocaso. Frecuentó, junto con su esposo, entre otros ámbitos artísticos y aristocráticos, el palacio del conde San Martino de Valperga, de la Academia de Santa Cecilia, un noble amante de la música. Por su belleza, vasta cultura y dotes intelectuales Victoria supo hacerse admirar dentro del círculo más selecto de la alta sociedad romana.

En septiembre de 1934, Victoria Ocampo y Eduardo Mallea fueron invitados por el Instituto Interuniversitario Fascista de Cultura para dar una serie de conferencias en diversas universidades italianas. Si bien la joven expresó que no simpatizaba con el régimen de Mussolini, le aclararon que carecía de importancia. El *Duce,* que se hallaba en el momento más elevado de su popularidad, recibió a Victoria en el Palazzo Venezia. En una charla que duró cerca de una hora, la argentina interrogó a Mussolini sobre la condición de la mujer en el Estado Fascista. La respuesta fue demoledora: el primer deber de la mujer era el de dar hijos al Estado (Vázquez, 2002). Era inevitable que el feminismo y la rebeldía de Victoria chocaran abruptamente con las ideas del *Duce* acerca de la mujer y la familia. En Italia, al igual que hicieron Hitler en Alemania y Franco en España, se promulgaron leyes que regulaban las relaciones entre el hombre y la mujer, y la condición femenina en general. El fascismo esperaba de las italianas que, por un lado, fueran «las señoras de su casa» y, por otro, que participasen en la vida del régimen y le diesen su apoyo. El lema era «una mujer fascista para una Italia fascista». Se pretendía que tuviesen muchos hijos, que estuviesen sanas gracias al deporte y a los cuidados de la asistencia social y, al mismo tiempo, que fueran buenas patriotas. Todo ello redundaría en el crecimiento demográfico y en el mejoramiento de la «raza», así como en producir un caudal de trabajadores y soldados. Mussolini sostenía que el papel femenino por excelencia consistía en «cuidar la casa, tener niños y llevar los cuernos». Si bien la familia era una institución social, también era política, y ejercer la maternidad, en el fondo, era lo único importante que podía hacer una mujer (Montero, 2013, p. 132). Victoria nunca olvidó la lapidaria frase respecto de la mujer, pronunciada por Mussolini en la legendaria entrevista: «Le donne per parire!». Su revista *Sur* tomó partido en favor de Gran Bretaña y Francia, no solo por esto, sino fundamentalmente por sus ideas democráticas: «Permanecer neutrales ante su suerte es permanecer neutrales ante nuestra propia suerte». Finalmente, fundó, junto con Natalio Botana, en 1940 la dinámica Acción Antifascista.

En 1939, invitada por Igor Stravinsky, Ocampo tuvo el honor de participar como recitante en la obra *Perséphone*, en el Mayo musical florentino. Ya lo había efectuado dos veces: en 1936 en el Teatro Colón y en Río de Janeiro. Gracias al gran maestro ruso, la escritora argentina pudo reencontrarse con esa vocación primigenia que la rigidez de su clase no le había permitido ejercer: el teatro.

Entre los vínculos de Victoria con figuras italianas de los tiempos del fascismo, no podemos dejar de mencionar a Margherita Sarfatti, la amante judía de Mussolini. Fue

una mujer hermosa, culta y apasionada, dominaba cuatro idiomas y conoció al *Duce* durante sus juveniles luchas marxistas. Lo siguió en su rápido ascenso al poder, hasta convertirse en una de sus propagandistas más convincentes dentro y fuera de Italia, incluso en los Estados Unidos. Mantuvieron un prolongado romance de veinte años, que concluyó cuando el *Duce* aceptó someterse a las leyes raciales que exigía Hitler. Se la autorizó, entonces, a partir hacia el exilio. Resonante difusora de las ideas cautivantes del fascismo, ahora Margherita devenía su víctima. Había quedado entre dos fuegos: el odio de los antifascistas y el odio de los fascistas, que no le perdonaban su origen judío. Luego de pasar por París y no lograr ingresar en los Estados Unidos, fue a establecerse durante siete años a Uruguay y la Argentina. Margherita publicó varios libros, muchos dedicados al arte. Fue la autora de la primera biografía oficial del *Duce* — *Dux*— que se tradujo a dieciocho idiomas, agotó innumerables ediciones y le dio fama universal. Lo exaltó como el hombre que se hizo a sí mismo y enderezó la historia de Italia. A Margherita la calificaron como «zarina del arte». Ante su presencia se inclinaban, reverentes, funcionarios y diplomáticos. Enterado de su tragedia, el pintor Emilio Pettoruti, quien había sido celebrado en el salón de Margherita en Milán y que en ese momento dirigía el Museo de Bellas Artes de La Plata, la invitó inmediatamente, pero chocó con la intelectualidad antifascista que no olvidaba los servicios que ella había prestado al odiado movimiento. Los judíos italianos la esquivaron. Tampoco pudo conseguir el apoyo del importante periodista Natalio Botana ni de los grandes diarios *La Prensa* y *La Nación*. Pero Victoria Ocampo, fiel a su estilo rebelde, se compadeció de ella (Aguinis, 2008, pp.71-72). Margherita le anunció su llegada a Buenos Aires y es probable que se hubiesen conocido en Europa. Ambas tenían mucho en común. Como la italiana, Victoria había nacido en un hogar rico y refinado, había trascendido largamente el módico espacio que las convenciones sociales les asignaban a las mujeres de la época. Se había relacionado con escritores de todo el mundo y había pretendido erigirse en árbitro cultural de un país. Se trataba de un personaje clave para lo que buscaba Sarfatti, que era contactarse con el ambiente local, venciendo los prejuicios que generaba su persona. El 15 de agosto de 1940, en la postdata de una carta a su amigo, el escritor francés Roger Caillois, Victoria justificaba su cercanía a una mujer como Margherita. Y también mostraba que tenía la misma curiosidad que todo el mundo por el pasado de la visitante italiana:

> Recibí carta de M. Sarfatti: vendrá a Buenos Aires. La haremos hablar de Ben Hito.
> Ya ves, perdono muchas cosas. Incluso creo en las personas con tal de que existan y de que pueda pensar que no son insustanciales. O para decirlo mejor (¿pues quién soy yo para perdonar lo que fuera?), puedo soportar bien las cosas pero no el género insustancial (Gutman, 2006, p. 106).

Así, en la primera presentación pública de Margherita Sarfatti en Buenos Aires, Victoria se mostró junto a ella, para dar una señal inequívoca de su apoyo. También la presentó el 5 de septiembre, cuando la italiana dio una conferencia en el Club Amigos del Libro Americano, titulada «De la novela histórica a la historia novelada», que dedicó casi en su totalidad a la literatura francesa.

El Diario *La Nación* contó al día siguiente:

> Doña Victoria Ocampo evocó la vida de Margherita Sarfatti desde los días en que a los catorce años escribía artículos anónimos en los diarios socialistas; recordó la admiración que inspiraba la escritora; su compañía en pro de las libertades amenazadas en 1914; su discurso sobre Miss Cavell; su primer libro, *La milicia femenina en Francia*; sus conferencias y cursos en italiano, francés, inglés y alemán; su actuación en las universidades de Berlín, de Colonia, de Amsterdam, de Grenoble y de Niza y en L'École du Louvre, de París; su vida en el Uruguay, "lejos de la tierra que fue su razón de ser", y su amor por los valores auténticos del arte italiano (Gutman, 2006, p. 107).

Pero lo más notorio —su papel como árbitro cultural de la Italia fascista y sobre su cercanía con Mussolini— Victoria Ocampo, piadosamente, no dijo una sola palabra (Gutman, 2006, pp. 106-107). No sería exagerado afirmar que, gracias a Victoria, las puertas del ambiente cultural no se le cerraron a Margherita Sarfatti y así empezó a publicar artículos en diarios y revistas junto a las firmas más destacadas del momento, todas ellas antifascistas. Victoria demostró hacia esta mujer, que deslumbraba por sus conocimientos sobre la literatura de diversos países europeos y era experta insuperable en la *Divina Comedia*, no solo una gran generosidad sino también una gran apertura mental que le permitió dejar de lado los aspectos ideológicos —oscura y pesada carga para la italiana— para ponderar una serie de valores humanos y culturales que claramente Margherita poseía; supo separar así «la paja del trigo». Durante el resto de su vida, Margherita Sarfatti prefirió concentrarse en sus caudalosos conocimientos artísticos y marginarse de la política hasta su muerte en Italia, en 1961.

La reconstrucción histórica del circuito de la literatura italiana en Argentina en el siglo XX debe rastrearse —según Alejandro Patat— en tres revistas fundamentales: *Nosotros* (1907-1943), *Martín Fierro* (1924-1927) y *Sur* (1931-1981). Con respecto a la revista dirigida por Victoria Ocampo, *Sur*, la difusión, la traducción y la crítica de la cultura italiana presenta dos grandes períodos. El primero (1931-1945) tuvo como intérprete a Leo Ferrero, amigo personal de Victoria Ocampo e hijo del historiador antifascista Guglielmo Ferrero. Se conocieron en París, donde la familia se había exiliado. Con la publicación en el número 4 de *Sur* de «El malestar de la literatura italiana», manifiesto de la revista italiana *Solaria,* Ferrero difundió las mismas ideas polémicas

que protagonizaron el debate italiano de los años treinta: la necesidad de una élite intelectual contraria al irracionalismo y al experimentalismo de las vanguardias, el europeísmo contra toda forma de nacionalismo, la busca de la desprovincialización de la propia cultura, el rechazo del positivismo. El malestar de los escritores italianos se ajustaba a la visión que un artista argentino podía hacer de su propia realidad. Leo se transformó en uno de los tantos espejos de Victoria, ya que la cultura italiana se volvía por primera vez en *Sur* una cultura con la cual identificarse.

A partir de 1946, tras la condena definitiva del fascismo, *Sur* comenzó a difundir en la Argentina los nuevos nombres de la literatura italiana, con lo cual superaba la fase impuesta por la figura y la obra de Ferrero. Un nuevo colaborador se sumaba a la revista: Attilio Dabini, verdadero artífice de la renovación de las letras italianas en la Argentina. Con su obra de crítica en *La Nación*, de traducción para Losada y de colaboración en *Sur*, Dabini difundió en la Argentina la obra de Pavese, Vittorini, Piovene, Moravia, Silone, Brancati, Alvaro, Pratolini, Flaiano y otros.

El «redescubrimiento» de la literatura italiana tiene una fecha en la Argentina: el mes de diciembre de 1953, cuando *Sur* publica el número 225 enteramente dedicado las letras y a las artes de Italia. A partir de entonces, Attilio Dabini y Enrique Pezzoni, como críticos y traductores, ejercerán un rol hegemónico en la difusión de la cultura italiana en la revista. En el prefacio de ese número, Victoria Ocampo, entusiasmada por el nuevo cine italiano, afirmaba que De Sica y su fiel asociado Zavattini habían hecho por el cine italiano lo que los autores, cuyos textos fueron publicados por *Sur*, habían hecho por la literatura italiana: colocarla en primera fila. Para la escritora, nada se parecía tanto a lo que podría ser una película argentina de éxito mundial, por su calidad, como una buena película italiana. Para ella, ese camino era también el suyo y el de sus compañeros (Ocampo, 1953). La élite intelectual argentina, la que establecía gustos y modas, legitimaba a la cultura italiana contemporánea fuera del esquema clasicista, trascendía el magisterio indiscutible de Dante y cerraba definitivamente la visión escindida, dual, de Italia en Argentina: una de alta cultura, cuna de un patrimonio cultural y artístico imponente, y otra popular y mísera, compuesta por una masa informe de hombres y mujeres, en muchos casos pobre y analfabeta, que buscaron fortuna en el país (Patat, 2006, p. 1-2).

Este número especial de *Sur*, titulado *Letras Italianas*, constituía un frondoso volumen de más de ochocientas páginas, con artículos de ensayistas, narradores y poetas de la Italia de la posguerra. En aquellos tiempos, el comité de redacción de *Sur* estaba compuesto por nombres de fama internacional: Borges, Bioy Casares, Mallea, Silvina Ocampo, Guillermo de Torre, Ernesto Sábato, con José Bianco como Secretario de redacción. Para todos ellos, el apoyo a la Inglaterra, la Francia y la Italia de la reconstrucción posbélica pasaba también a través de la promoción de las voces más notables de la

literatura, arte y música. *Letras italianas* propuso tanto páginas de crítica literaria, firmadas por Pampaloni, Ferrata, Cardarelli, como textos literarios: cuentos o fragmentos de novelas de Moravia, Bacchelli, Brancati, Landolfi, Gadda, Comisso, y las poesías de Montale, Ungaretti, Penna, Sereni, Sinisgalli, entre otros. Gracias al lanzamiento de *Sur*, la narrativa italiana se tornó un *boom*, potenciado también por la llegada de filmes de Rossellini y De Sica, que gozaban de gran estima entre los espectadores argentinos.

A esta altura, queda claro que Italia constituyó siempre para Victoria una tierra familiar, cuya cultura y literatura admiraba, pero también fértil en afectos. Cuando retornó a este país en 1951 con el propósito de lograr acuerdos con editores para completar el número monográfico, la esperaban con fervor figuras estelares: se encontró con Elio Vittorini en Milán, frecuentó a los grandes artífices del cine neorrealista italiano, a quienes admiraba profundamente, como Zavatini y De Sica en Roma, y visitó viejos amigos, como Attilio Rossi.

No obstante, si tuviéramos que definir qué aspectos concretos de la cultura y la literatura italianas echaron las raíces más profundas en su alma, la respuesta sería incuestionable: la figura de Dante y su *Divina Comedia.*

En su *Epístola a Can Grande della Scala*, Dante escribe que el fin de la *Divina Comedia* es alejar al hombre del estado de miseria interior para llevarlo hacia un estado de alegría y de paz. Victoria, que desde los dieciséis años había quedado atrapada por el poema, sentía que muchos de los versos de Dante estaban escritos para ella y que ese pasaje de la miseria a la paz y a la alegría debía ser su propio camino. A tal punto lo vivía así que no vaciló en esribir: «Yo vivía a Dante». Tomaba notas para leerlo mejor. Julián [Martínez] la animaba a escribir sus reflexiones y así nació el primer intento de Victoria de comentar el poema (Vázquez, 2002, pp. 94-95).

El primer artículo que publicó al respecto fue en francés, en *La Nación*, el 4 de abril de 1920; se llamó «Babel» y fue un comentario al canto XV del *Purgatorio* de La *Divina Comedia*; allí desarrollaba un tema que la acuciaba desde su adolescencia: la desigualdad entre los seres humanos. Luego de esta nota decidió profundizar en la interpretación de la máxima obra dantesca y así nació *De Francesca a Beatrice*, publicada por Ortega en 1924 como segundo tomo de la *Revista de Occidente.* El ensayo se erige como una guía de lectura para el lector común:

> …abrigo yo la esperanza de poder ser útil a quienes quieran atravesar conmigo, de manera — ¡ay!— muy rápida y somera, la *Divina Comedia*, de Francesca a Beatrice. Yo trataré de guiarlos por este camino que de tantos y tan diversos modos he recorrido y amado, y me atrevo a esperar que mis turistas no se sentirán demasiado exasperados de ver hasta qué punto mis medios de expresión son endebles junto al gran fervor que me anima a utilizarlos. […]. No me dirijo a los dantólogos, ni a los eruditos, pues nada puedo yo enseñarles. Me dirijo al

> lector común, a aquellas personas que podrían amar este hermoso y tremendo libro y que, por una u otra razón, aún no se acercaron a él. Me dirijo, sobre todo, a quienes lo han hojeado perezosamente (1983, pp. 27-28).

Muchos años más tarde, Victoria confiesa en su *Autobiografía III* que escribió este texto crítico «como un escolar» impulsada por su desesperado amor por Julián Martínez.: «Me pregunto si alguna vez ese gran poema ha sido leído así, con esa necesidad de encontrar en él un eco fraterno de nuestra congoja y la esperanza de hallar alguna respuesta» (1981, p. 44). Gracias a esta mención autointertextual, se comprende el exagerado arrebato emocional de la autora — poco acorde con un texto supuestamente crítico— cuando habla de los amantes italianos, Paolo y Francesca, condenados al quinto círculo del Infierno, en quienes había claramente proyectado su propia situación de adulterio: «Francesca, Paolo, yo os veo pasar incesantemente, en el abrazo frenético de vuestras dos soledades, como el doble espectro del jamás más absoluto, más desesperado, que haya arrancado el arte a la vida» (Ocampo, 1983, p. 39).

También reflexiona en esta obra acerca de su atracción por Dante y la *Comedia*:

> Mi necesidad de comentar la *Divina Comedia* nacía de un intento de aproximarme a la puerta de salida de mi drama personal, tanto como mi real entusiasmo por el poeta florentino, mi hermano. Hoy compruebo, sin amargura, que nada he dicho de ese poema o de la piedra preciosa que llevo. Y ya no lo diré puesto que demasiados años han pasado (1981, p. 98).

Y en otra parte del este tomo confiesa, en un momento álgido de su relación con J.:

> En esa crisis me puse de nuevo, buscándole explicaciones a mi drama, a releer la *Divina Comedia* (of all books!) segura de que Dante, como gran conocedor de los pecados, *es decir del sufrimiento de la condición humana*, tendría oculto allí gran consuelo, alguna revelación, algún bálsamo (1981, p. 94).

Así, su deseo de reflexión sobre Dante y su obra máxima obedecía claramente a dos motivos: literario, por su entusiasmo por el poeta florentino, y personal, por la ingente necesidad de buscar una puerta de salida a su drama íntimo.

De Francesca a Victoria

Entonces recordó a las heroínas de los libros que leyera,
y la lírica legión de aquellas adúlteras mujeres comenzó a cantar,
con voces de hermanas que la seducían, en su recuerdo.
Gustave Flaubert, *Madame Bovary*

Si bien Victoria se sintió llamada a fijar por escrito sus impresiones de viajes y los recuerdos de grandes personalidades de la cultura internacional, bajo el título de *Testimonios*, fue en su madurez cuando decidió escribir una gran obra de seis tomos titulada *Autobiografía* (publicada en forma póstuma entre 1979 y 1984).

En esta obra se cumple a la perfección la definición que Philippe Lejeune nos ofrece sobre autobiografía: «Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad» (1994, p. 50). El pacto autobiográfico, del que habla este mismo autor, no deja lugar a dudas: la identidad autor-narrador-personaje queda sellada a través del título de la obra *Autobiografía* y de la presencia del nombre de su autora en la tapa: Victoria Ocampo. No obstante, ¿en qué medida el personaje coincide perfectamente con el autor? El hecho de escribir acerca de la propia vida implica una operación de autoconstrucción muy compleja. Es decir, se plantea la necesidad de un Yo-narrador de construir un Yo-personaje con el fin de crear una imagen pública determinada, destinada a producir efectos determinados. En el caso de Victoria Ocampo, a través de su construcción autobiográfica lo que intentó fue justificar acciones, evaluaciones y sentimientos —muchas veces transgresores— ante una sociedad en cuyo campo intelectual, minado por las baterías masculinas, la autora luchó por ingresar. De los seis tomos, el que reviste particular interés en este sentido es el tercero, titulado *La rama de Salzburgo*, en el que la escritora relata sus amores prohibidos con Julián Martínez, a quien conoció en Roma, en plena luna de miel y de quien quedó profundamente enamorada, como ya hemos apuntado. El desafío planteado en este tomo consistía en hallar los artilugios narrativos necesarios que le permitieran relatar una historia íntima con ribetes escandalosos, salvaguardando la imagen pública que, con denodado esfuerzo, venía construyendo en los volúmenes anteriores. Para ello necesitaba ennoblecer ese amor, dignificarlo, quitarle todo conato pecaminoso. ¿Cómo lograrlo?: escudándose en la profusa retórica de la alta literatura amorosa occidental, lo cual le permitía alejarse de una versión popular y brutal del amor y del adulterio, que hubiese empañado su imagen y su recuerdo[1].

En este segundo apartado, intentaremos comprender este proceso de autoconstrucción, rastreando algunos puntos clave de esta amplia red intertextual que la escritora teje mediante citas y alusiones, con el doble fin de explicar la esencia de ese amor y justificar ante la sociedad un proceder opuesto a «la moral y a las buenas costumbres».

La literatura amorosa occidental hunde sus raíces en el llamado «amor cortés», que se desarrolló originariamente en la vida ociosa de las cortes provenzales del siglo XII. Estos caballeros, que habían regresado de las cruzadas, cantaron a las damas casadas de los cas-

1. Tomo como punto de partida la tesis expuesta por José Amícola en *Autobiografía como autofiguración,* en el capítulo VII, dedicado a Victoria Ocampo (pp. 203-265)

tillos, en una demostración de devoción basada en un código muy estricto, en el que la mujer, absolutamente idealizada, ocupaba un sitial de honor. André le Chapelain escribió en el siglo xii un tratado *De l'amour*, donde aparecían las famosas 31 reglas que dominaban esas prácticas. A la escritora argentina le resultó funcional echar mano de una literatura regida por un código que despreciaba el matrimonio y exaltaba la clandestinidad del amor y las relaciones adulterinas, en un marco aristocrático y literario. El tercer volumen autobiográfico se inicia, así, con una confesión que lanza la primera justificación:

> Unas semanas después de mi casamiento estábamos en París […]. Cuando, los domingos, íbamos al Bois y nos cruzábamos en algún sendero con una pareja abrazada, besándose, me sentía sola. No era lo bastante feliz, ni estaba lo bastante enamorada para no envidiarla […]. Instalada en una dicha mediocre (como en un buen hotel, en que nada me pertenecía) ya ni creía en ella. […]. Pero con mi consentimiento o sin él, mi corazón estaba en disponibilidad. Los hechos lo probaron (11); Descristalizaba con velocidad, porque M. [su marido] no me retenía ni por el corazón, ni por la inteligencia, ni por los sentidos. Era un objeto creado por mí, que se me deshacía entre las manos (1981, p. 18).

Esta disponibilidad se hace carne inmediatamente, cuando conoce a J.[2]. Detengámonos en el relato de sus primeras impresiones:

> Antes de saber que era J., éste me atrajo como jamás me había atraído nadie. Me ruboricé cuando M. me lo presentó (p. 19). […]. En el momento en que lo vi de lejos, su presencia me invadió. Él echó una mirada burlona y tierna […]. Miré esa mirada y esa mirada miraba mi boca, como si mi boca fuesen mis ojos. Mi boca, presa en esa mirada se puso a temblar. No podía desviarla como hubiese desviado mi mirada. Duró un siglo: un segundo (p. 20). …sabía […] que una afinidad física, de la que desconfiaba, me arrastraba cada vez más hacia el otro. Una afinidad más fuerte que mi desconfianza y que las leyes. […] "¡Qué es esta locura!", pensé. "Si no lo conozco…". Estaba desesperada de amor. De un amor que consideraba un absurdo y que mi razón enfurecida rechazaba (1981p. 23).

Y más adelante, ya en Buenos Aires:

> Levanté los ojos y me encontré con los suyos. Caí al fondo de esa mirada. Caí, desmayada. Un relámpago: el paisaje de la eternidad. Cuando hice pie en el tiempo, me pregunté con espanto […] si alguien nos *habría visto*. O más bien, si alguien habría tropezado con esa mirada nuestra, *tangible*. La confesión explícita de un amor, la posesión… (1981, pp. 23-24).

2. A lo largo de la obra la autora llama con la inicial «J.» a Julián Martínez.

> Al día siguiente volví en mí. "No sé nada de ese hombre. Casi no he hablado con él. ¿A qué viene esta locura? La marea que me anegaba la víspera entraba en un período de bajamar, y mi razón, triste y dura roca, emergía sola" (1981, p. 25).

En primer término, encontramos en este párrafo el tópico de la mirada; la idea de que el amor ingresa por los ojos, a partir de la contemplación de los dones de la amada, se cristaliza en la retórica del amor cortés y atraviesa diversas manifestaciones literarias posteriores, como la *Scuola poetica siciliana*, la Lírica Toscana, el *Dolce stil novo* y la lírica petrarquesca, que, de Italia, se irradia a toda Europa. Para enfatizar la perturbación de esa mirada la escritora recurre a un políptoton: «Él echó una mirada burlona y tierna […]. Miré esa mirada y esa mirada miraba mi boca». Otros tópicos se hacen presentes como el *furor amoris*, expresión latina que, a diferencia del *pathos* griego, admite una significación más activa como locura o demencia, es decir, pérdida de la razón, y la *religio amoris* (culto al amor), que insiste en el carácter alienante del sentimiento amoroso, presentado como una enfermedad o servidumbre de la que el hombre debe liberarse. Recordemos que para los primitivos griegos el amor era concebido bajo la apariencia de un dios juvenil, violento, ciego, provisto de alas de ave de rapiña; portaba en su hombro flechas de madera de ciprés, las que mojaba en plomo derretido lanzándolas al azar. Quien recibía el temible dardo caía mortalmente herido y su existencia era fulminada por la fuerza del amor. De ahí la concepción de este sentimiento como una fuerza arrolladora, contra la que toda lucha se tornaba inútil, ya que no nacía de la voluntad humana. La autora plasma esta visión amorosa a través de un campo semántico afín con estas ideas: «invadió», «presa», «me arrastraba», «caí», «locura», «posesión», «razón enfurecida», y mediante el uso particular del término «relámpago»; a través de este lexema, la escritora evoca otro término, «rayo», que se vincula con la expresión francesa no dicha *coup de foudre* (*foudre*: rayo), otro tópico amoroso traducido al español como «flechazo». Así, a través de la asociación metonímica de los conceptos rayo / relámpago, queda sugerida la idea del amor como una verdadera tormenta del cuerpo y el alma. Un aspecto notable en los párrafos analizados es la reacción física de turbación ante el amado (se ruboriza, tiembla), tópico harto conocido en la literatura amorosa y sintetizado en la regla XV de André le Chapelain. «Todos los que aman suelen palidecer en presencia de la mujer amada» (Stendhal, 1943, p. 257). En este punto cabe realizar una aclaración. Victoria acude a toda esta retórica escrita básicamente por hombres, en que la mujer quedaba relegada a un papel más bien pasivo de objeto en estado supremo de perfección, destinado a la contemplación y a la alabanza. Lo que instrumenta la autora es una apropiación de esos discursos y conductas masculinos, tomando para ella el rol activo y convirtiendo al hombre en objeto de contemplación

y, por momentos, hasta de sumisión. Así, por ejemplo, un día visita a J. en su quinta de Flores y, con revólver en mano, lo amenaza para que acceda a sus pretensiones. Esta Victoria virilizada, a la que se le endilgan todos los insultos callejeros por atreverse a conducir su auto por las calles porteñas, remite a aquella Madame Bovary que acude al encuentro de su amante Rodolfo, galopando raudamente, vestida de varón, para escándalo de los pacatos habitantes de Yonville. En realidad, la escritora argentina, más que al amor cortés propiamente dicho, se encontraría más próxima a la concepción de la autora francesa del siglo xii, Marie de France, quien en sus *lais*[3], alejándose un punto de la *courtoisie*, opta por una forma de amor que sitúa a la mujer en el mismo plano que su compañero y le permite llevar de frente sus sentimientos y sus deseos, llegando incluso a tomar la iniciativa. En sus relatos, Marie de France no acepta la sumisión a un marido no deseado y reivindica para la mujer el derecho a rehacer su vida.

Antes de emprender la justificación de su proceder, Ocampo intentará explicar la naturaleza de ese sentimiento impetuoso. Para ello debemos detenernos en los paratextos. El enigmático título, *La rama de Salzburgo*, se aclara en el epígrafe, extractado de *Del amor* (*De l' amour)*, un tratado acerca del amor, escrito en 1822 por el autor francés Stendhal. Allí se habla de una costumbre registrada en ciertas minas de sal de Salzburgo (Austria), que consistía en introducir en invierno una rama de árbol en las profundidades, para después de un tiempo retirarla cuando se había cubierto de pequeñas gemas de sales cristalizadas; poco o nada queda de esa vara, transformada a la vista en un objeto de suma belleza, semejante a una joya. Este epígrafe, verdadera puesta en abismo, da cuenta de una de las etapas fundamentales citadas por Stendhal en el proceso amoroso, a la que llama «cristalización», que consiste en «adornar» al ser amado de virtudes y bienes, al punto de construir una imagen sumamente embellecida y, muchas veces, totalmente alejada de la realidad. Mientras aplica este concepto a J., Victoria hace lo opuesto con el marido, proceso al que llama «descristalización»: «*Descristalizaba c*on velocidad, porque M. no me retenía ni por el corazón, ni por la inteligencia, ni por los sentidos. Era un objeto creado por mí, que se me deshacía entre las manos» (1981, p. 18).

De las distintas clases de amor que Stendhal presenta[4], la autora adhiere al llamado «amor-pasión» y lo ejemplifica en diversos mitos literarios, como en Tristán e Isolda, la historia bretona medieval resemantizada en la ópera wagneriana y luego, en Paolo y

3. Los *Lais* de María de Francia son una serie de poemas narrativos cortos escritos en verso, en dialecto anglo-normando, generalmente de tema amoroso. Se acepta que empezaron por ser composiciones únicamente instrumentales. Lo que María se propone escribir es la historia de amor que dio origen a la composición musical.

4. Stendhal distingue cuatro tipos de amor: el amor-pasión, el amor-gusto, el amor físico y el amor por vanidad. Considera al primero superior a los otros tres y el único en el que se puede aplicar la teoría de la cristalización.

Francesa, en la versión dantesca y en su posterior reescritura en la ópera *Pelléas et Mélisande*, de Maeterlinck-Debussy. Victoria define el amor-pasión en forma afirmativa, por un lado, y en forma negativa, por oposición a los otros tres:

> Justamente porque el alma se mezcla al cuerpo soporta penas terribles. El infierno a que se ve arrastrado no castiga sólo al cuerpo, ataca cuerpo y alma. El *amour-goût* no lo conoce. El amor físico (apetito), el amor vanidad, menos aún. Los tres primeros son amores equiparables a los placeres de la mesa, del paladar. Son casi gastronómicos. Pero a la gran hambre de la pasión la tiene sin cuidado ese tipo de gula. El amor pasión es un hambre tremenda y no sólo del cuerpo, no sólo del corazón, sino de algo en nosotros que escapa a toda clasificación y análisis, a toda denominación precisa. […]. Desde los acantilados del amor pasión, la certidumbre de estar al borde de algo tremendo nos invade (1981, p. 33).

Además de las medievales, la escritora menciona otras heroínas literarias más cercanas, que han experimentado este sentimiento arrollador, como la ya mencionada Emma Bovary. Es notoria la referencia intertextual de alusión que se entabla entre la escena del taxi, en la que Victoria tiene su primera cita con J., y la de la famosa carroza en que la francesa desarrolla su primer encuentro sexual con León. Las dos parejas de enamorados se suben a un vehículo de alquiler sin rumbo fijo, con el claro propósito de compartir un espacio íntimo, alejado de la maledicencia pública:

> — ¿A dónde señor? — preguntó el cochero.
> — ¡A donde usted quiera! dijo León empujando a Emma dentro del coche. […] Volvió grupas, y entonces, al azar y sin rumbo fijo, fue de un lado para otro (Flaubert, 1969, p. 207).

Y en la *Autobiografía:*

> La calle estaba oscura. Al chofer se le había dicho que siguiera andando y comprendió perfectamente que no íbamos a ninguna parte. Estos detalles me erizaban. Le habíamos participado (indirectamente) a ese hombre que éramos amantes o que estábamos en trance de serlo (1981, p. 34).

Ambas escenas culminan con la separación de los amantes, pero también con la firme decisión, en ese instante crucial, por parte de las mujeres, de proseguir con esa relación, a pesar de todos los obstáculos morales y sociales. Así, el narrador francés, con magistral sutileza, plasma esta decisión a través de la velada acción de Emma de romper la carta que le había escrito a León, poco antes, para instarlo a abandonar esa relación

adúltera: «… una desguantada mano deslizóse por entre las cortinillas de amarillenta tela y arrojó unos pedacitos de papel, que se dispersaron por el aire y fueron a caer, algo más lejos, como níveas mariposas, sobre un campo de florecidos y rojos árboles» (Flaubert, 1969, p. 208).

Victoria es, por su parte, mucho más explícita:

> Al separarnos, media hora después […] yo no sabía nada del presente, del pasado, de las virtudes, de los vicios, del carácter de ese desconocido que me anegaba de felicidad. Pero sabía, eso sí, que yo estaba resuelta a mentir sin remordimientos para sentarme media hora en taxi junto a él, nada más (1981, p. 35).

Pero el texto de mayor peso en el campo de la intertextualidad es el Canto V del «Infierno» de la *Divina Comedia*, en la célebre historia de Paolo y Francesca, quienes cumplen su castigo en el círculo de los lujuriosos[5]. El mismo poeta parece autorizarnos a atenuar el juicio moral sobre estos dos condenados, y una profunda piedad se apodera de su alma. Todo el relato se halla focalizado en Francesca, quien defiende con fuerza las razones del propio sentimiento, a través de un discurso que constituye una gema del arte retórica y sirve a nuestra escritora como modelo de argumentación. La joven necesita convencer a Dante-personaje de la ineluctabilidad de la pasión que la ha conducido al adulterio y, en consecuencia, de su inocencia y de la de su amante. Para ello recurre, como Victoria, a los consabidos tópicos del amor cortés y del *Dolce stil novo*. Así, en los tres primeros tercetos de su conmovedor discurso, la italiana instituye como sujeto sintáctico a «Amor»:

> *Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,*
> *prese costui de la bella persona*
> *che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.*
>
> *Amor, ch'a nullo amato amar perdona,*
> *mi prese del costui piacer sì forte,*
> *che, come vedi, ancor non m'abbandona.*

5. Francesca era hija de Guido da Polenta, gobernante de Ravena (1275-1290) y nació probablemente en aquella ciudad. Contrajo matrimonio en 1275 con Gianciotto Malatesta de Rímini fundamentalmente porque esta unión era importante por razones políticas para su padre. Francesca se sintió atraída por el hermano menor de Gianciotto, Paolo, de quien se hizo amante. Cuando su marido descubrió la relación que ambos mantenían, asesinó a la pareja. Los estudios más recientes establecen que sucedió entre 1283 y 1285. Dante habría quedado profundamente conmovido por esta historia y decidió llevarla a su obra.
Si bien no hay asesinato de por medio, hay elementos comunes con la situación de Victoria: las dos mujeres solo hallan infelicidad en el matrimonio y se enamoran de familiares de sus maridos: el hermano de Gianciotto y el primo de Estrada.

Amor condusse noi ad una morte:
Caina attende chi a vita ci spense.
(Alighieri, 1984, p. 120)

[Amor, que en gentil pecho pronto prende,
a éste lo prendó del cuerpo hermoso
que en forma que aún me ofende me quitaron.

Amor que no perdona que no amemos
Me aferró a éste con placer tan fuerte
Que, como ves, aún no me abandona.

Amor nos trajo a una misma muerte:
Caína espera al que apagó las vidas].
(Alighieri, 1984, p. 121)

Es decir, fue Amor quien hizo prendar a Paolo del bello cuerpo de Francesca, Amor, quien hizo aferrar a Francesca al sentimiento amoroso con un placer fortísimo y Amor quien llevó a ambos a la misma muerte. Lo que hace la joven, en definitiva, es transferir la responsabilidad propia y del amante a una ley externa de la naturaleza llamada «Amor», exaltada por el propio Dante en sus poemas *stilnovisticos* quien, por cultivar y difundir esta ideología amorosa deviene también responsable indirecto de ese pecado; esto constituye una de las causas de la profunda turbación y del desmayo final experimentado por el florentino. Victoria se detiene en este *passo* tan emotivo. Como Francesca, traslada la culpa al carácter ineluctable del amor, como vimos al comienzo. Así, la frase dantesca citada en los versos anteriores, «Amor, ch'a nullo amato amar perdona» (Amor que no perdona que no amemos) y que evoca la regla n.º XXVI de André le Chapelain; «Amor nil posset amore denegare» [«El amor no puede rehusar nada al amor»] puede ser aplicada indistintamente a ambas mujeres, tal es el grado de identificación logrado por la argentina. Las dos transfieren también la culpa a sus maridos celosos: Francesca, por haberlos asesinado: «Caina attende chi a vita ci spense» [«Caína espera al que apagó las vidas»] (Alighieri, 1984, p.121). Y Victoria presenta a su esposo como un monstruo:

> Susceptible, tiránico y débil, convencional, devorado por el amor propio, católico y anticristiano, exigente y mezquino, me trataba como a país conquistado y desconfiaba de mí al mismo tiempo. […] A medida que los acontecimientos nos pusieron frente a frente*, à couteaux tirés*, vi en él a un monstruo (1981, p. 18).

Pero nuestra escritora avanza más que la ravenense, pues llega a trasladar la responsabilidad de su falta a la sociedad entera y, especialmente, a sus propios padres. Critica severamente la educación de las mujeres de su clase, que no saben elegir marido por falta de experiencia, por la escasez de contacto con muchachos de su edad y por el encierro a la que son sometidas hasta el matrimonio.

No obstante, es en otros dos momentos clave donde el intertexto dantesco se torna revelador. En primer lugar, la caída de los amantes italianos se produce por intermediación de la lectura del célebre *roman courtois* francés que refiere los amores prohibidos entre Lanzarote y la reina Ginebra. Victoria, por su parte, también se apropia de este tópico de la lectura como catalizador de la pasión amorosa y fuente de pecado (recordemos los efectos nefastos de la lectura en M. Bovary):

> Hablábamos poco tiempo. Nos recomendábamos libros. Leíamos a Colette, a Maupassant, a Vigny. Nos dábamos citas para leerlos a la misma hora. "'A las diez, esta noche. ¿Puede?' A veinte cuadras de distancia, yo en mi casa, él en la suya, leíamos' (1981, p. 29).

En segundo lugar, la italiana expresa:

Per più fiate li occhi si sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel ci vinse.

Quando leggemmo il disiato riso[6]
essere baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,

la bocca mi bacciò tutto tremante.
(Alighieri, 1984, p. 122).

[Varias veces los ojos se encontraron
en la lectura, demudóse el rostro,
mas sólo un punto pudo avasallarnos.

Al leer cómo la *sonrisa ansiada*
fuera besada por un tal amante,
éste, de quien ya nunca he de apartarme,

6. El destacado es mío.

la boca me besó todo tremante].
(Alighieri, 1984, p. 123)

Encontramos aquí los dos tópicos del amor cortés ya analizados en Victoria: la reacción física de turbación y el efecto de la mirada. Por otra parte, para saciar la curiosidad de Dante, quien le había preguntado a Francesca: «¿en qué y cómo os concedió el amor / conocer los deseos imprecisos?» (Alighieri, 1984, pp. 123-124), Francesca responde recurriendo a una metonimia: lo que besa Lanzarote de Ginebra no es la boca, sino la sonrisa (lo abstracto por lo concreto). De manera especular, los amantes italianos emulan la misma acción que los lleva a la perdición. En ese caer en el pecado carnal iniciado por un beso, Dante eslabona a las dos parejas: la ficcional italiana y la metaficcional francesa. A modo de un sucederse de puestas en abismo que podrían multiplicarse hasta el infinito, nuestra escritora pretende erigirse en un tercer eslabón de la cadena dantesca: Ginebra/Francesca/Victoria. Lo logra en el pasaje en que intenta explicar el punto más elevado de su amor-pasión. Cuenta que un día, estando en el departamento de la calle Garay, tomó de pronto entre sus manos el rostro de J. y puso su boca sobre los párpados, sobre la frente y sobre la boca del amado. El relato prosigue así: «No necesitaba la boca sino 'il disiato riso' (la ansiada sonrisa), que iba más allá de los labios» (1981, p. 64); «Desear la sonrisa de una boca es desear esa boca en su expresión. Imposible desear así sin amor» (1981, p. 78). Lo que la autora intenta explicar es que el punto culminante del amor-pasión reside en la plena y absoluta conexión de cuerpo y espíritu entre dos personas que se aman. De este modo, la escritora completa la figura de Francesca en una nueva sinécdoque, la parte (boca/sonrisa), por el todo (cuerpo/espíritu): la boca es al cuerpo lo que la sonrisa es al espíritu; extiende así la figura atribuida por la italiana a los amantes franceses, a sí misma y a su amante, enlazando de esta manera a las tres parejas juntamente, en un mismo destino fatal.

Conclusiones

En el primer apartado de este artículo hemos presentado una aproximación a los vínculos entre Victoria y la cultura italiana. Varios viajes realizó nuestra autora a Italia, donde se conectó con una amplia red de intelectuales. Clave fue para la difusión de la cultura italiana contemporánea en la Argentina, el número 225 de la Revista *Sur*, *Letras italianas*. No obstante, la más profunda impronta que recibió la escritora fue la figura de Dante Alighieri y su *Divina Comedia*, a los que se acercó de muy joven. En esta obra encontró no solo una de las grandes joyas de la literatura universal, sino también un bálsamo para hallar respuestas espirituales al drama de su vida: sus amores prohibidos con Julián Martínez.

Es por ello que en el segundo apartado hemos intentado analizar en el tomo III

de la *Autobiografía* —donde reflexiona, luego de muchos años acerca de este atormentado vínculo amoroso— algunas de las relaciones intertextuales que la escritora establece con obras canónicas que tratan sobre el amor-pasión, con el objeto retórico de ennoblecer su amor prohibido. Si bien la argentina agrega toda una carnadura[7] que el amor cortés y el *Dolce stil novo* habían pretendido relegar, el Yo-personaje logra transfigurarse en una *donna gentile* de pura cepa *stilnovistica,* una exquisita dama, digna además de una corte provenzal, con un corazón noble, apto para experimentar los más finos requiebros de amor. El peso de la condena moral y social que hubiese caído sobre cualquier mujer infiel queda amortiguado en el profuso desfilar de una amplia galería de heroínas adúlteras, absueltas por la sociedad, gracias a las plumas egregias de quienes las concibieron: desde las medievales Isolda, Ginebra, Méllisande o Francesca hasta las decimonónicas Emma Bovary o Anna Karenina. Queda claro que — en un sentido homenaje al autor florentino— es el personaje dantesco de Francesca quien descuella por encima de todas ellas y que se erige en el verdadero doble de la escritora.

Cabe agregar que, a través de estos artilugios narrativos, la Victoria Ocampo empírica logra esfumarse en pos de una Victoria Ocampo-personaje, que termina ensamblándose en el último eslabón de la vasta cadena literaria. El poeta Jorge Luis Borges comprendió claramente este proceso en su poema «Inferno, v. 129»:

> ……..
> Son Paolo y Francesca
> y también la reina y su amante
> y todos los amantes que han sido
> desde aquel Adán y su Eva
> en el pasto del Paraíso.
> Un libro, un sueño les revela
> que son formas de un sueño que fue soñado
> en tierras de Bretaña.
> Otro libro hará que los hombres,
> sueños también, lo sueñen.
> (Borges, 1989, p. 323)

Tal vez ese «otro libro» pudiera ser el de Victoria, sueño que alguna vez soñó a todos ellos juntamente.

7. José Amícola en *Autobiografía como autofiguración* expresa que las autobiografías femeninas, como la de Ocampo, enmiendan la ausencia de lo corporal, aspecto característico de las autobiografías masculinas. En dichos textos femeninos, el cuerpo ocupa un papel relevante y «tiene mucho que decir de sí mismo» (2007, p. 208).

Referencias Bibliográficas

Aguinis, M. (2008, enero). El gran amor judío de Mussolini. *Letras libres*, (76), 70-72.

Alighieri, D. (1984). *La Divina Comedia* (Vol. 1. *Infierno*. Canto V, pp. 113-123). Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri.

Alighieri, D. (1973). Carta a Cangrande della Scala de Verona. *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Amícola, J. (2007). *Autobiografía como autofiguración*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

Borges, J. L. (1989). *Obra completa* (Vol. 3). Buenos Aires: Emecé Editores.

Flaubert, G. (1969). *Madame Bovary*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Gutman, D. (2006). *El amor judío de Mussolini: Margherita Sarfatti: del fascismo al exilio*. Buenos Aires: Lumière.

Lejeune, Ph. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul.

Montero, R. (2013). *Dictadoras.* [Ebook]. Buenos Aires: Sudamericana.

Ocampo, V. (1920, abril 4). Babel. *La Nación*, 18.

Ocampo, V. (1953). Prefacio. *Revista Sur. Letras Italianas,* 225, 3.

Ocampo, V. (1979), *Autobiografía I: El archipiélago*. Buenos Aires: Ediciones Revista Sur.

Ocampo, V. (1981), *Autobiografía III: La rama de Salzburgo*. Buenos Aires: Ediciones Revista Sur.

Ocampo, V. (1983). *De Francesca a Beatrice*. Buenos Aires: Ediciones Fundación Sur.

Patat, A. (2006, 12 de febrero). La literatura italiana en Argentina. *Suplemento Cultura. La Nación.* Recuperado 10 febrero 2016, desde http://www.lanacion.com.ar/779660-la-literatura-italiana-en-la-argentina

Pelossi, C. (2010). De Fancesca a Victoria o la Rama de Salzburgo. Anejo *Revista Gramma Virtual,* 1 (3). Recuperado 16 febrero, 2016, desde http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/2020.

Stendhal. (1943). *Del Amor*. Buenos Aires: Librería Hachette.

Vázquez, M. E. (2002). *Victoria Ocampo. El mundo como destino*. Buenos Aires: Seix Barral.

Una Peregrina sin Meca, en Roma
Sara Gallardo y su Selección de Crónicas Romanas

María Laura Pérez Gras*

Resumen: Entre los textos considerados periodísticos de la escritora Sara Gallardo (Buenos Aires, 1931-1988) se encuentran las crónicas escritas para el periódico argentino *La Nación* durante su estadía en Roma, Italia (1982-1988). Para estas páginas, me dedico a analizar una selección de estas crónicas romanas elegida por la propia escritora para el volumen de la colección *Escritores Argentinos de Hoy* de la Editorial Celtia, titulado *Páginas de Sara Gallardo seleccionadas por la autora* (1987), con el fin de dar una muestra de su valor escriturario y testimonial en relación con la problemática de la construcción de una identidad propia, aunque también colectiva, en función de los cruces culturales entre Argentina e Italia, objeto del proyecto que aquí me convoca. El marco teórico de este análisis son: los estudios sobre la crónica urbana contemporánea, las escrituras del Yo, la imagología y la teoría del relato de viaje, así como también el estudio de la ironía y sus mecanismos textuales, en la medida que puedan asistirnos en la tarea de desentrañar lo dicho y lo no dicho en estos textos.
Palabras clave: Crónica Urbana Contemporánea, Identidad, Alteridad, Ironía.

Abstract: *Among the texts considered as journalistic work of the writer Sara Gallardo (Buenos Aires, 1931-1988), we found the chronicles written for the Argentine newspaper* La Nación*, during her stay in Rome, Italy (1982-1988). For these pages, I focus on a selection of these Roman chronicles chosen by the writer herself for a volume of the collection* Escritores Argentinos de Hoy *by the Editorial Celtia, titled* Páginas de Sara Gallardo seleccionadas por la autora *(1987), with the aim of showing her writing and testimonial value in relation to the construction of an identity of her own, though also a collective one,*

* Doctora en Letras (USAL, 2013), investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), profesora e investigadora de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador. Correo electrónico: lauraperezgras@yahoo.com.ar.
Fecha de recepción: 26-02-2016. Fecha de aceptación: 24-03-2016.
Gramma, XXVII, 56 (2016), pp. 97-119.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

taking into account the cultural intersections between Argentina and Italy, which is the main objective of the project we present here. The theoretical frame of this analysis is: studies on the Contemporary Urban Chronicle, Writings of the Self, Imagology and Travel Narratives, as well as the study of irony and its textual mechanisms, as long as they can assist us to understand the explicit and the implicit in these texts.
Key Words: *Contemporary Urban Chronicle, Identity, Alterity, Irony.*

Entre los textos considerados periodísticos de la escritora Sara Gallardo (Buenos Aires, 1931-1988) se encuentran las crónicas escritas para el periódico argentino *La Nación* durante su estadía en Roma, Italia (1982-1988). Para estas páginas, me concentraré en analizar una selección de estas crónicas romanas para dar una muestra de su valor escriturario y testimonial en relación con la problemática de la construcción de una identidad propia, aunque también colectiva, en función de los cruces culturales entre Argentina e Italia, objeto del proyecto marco que aquí me convoca.

La primera cuestión que se presenta es cómo realizar un recorte de los textos que no resulte arbitrario y que, a su vez, pueda ser abordado en la extensión de este artículo con cierta profundidad. Por fortuna, contamos con los elegidos por la propia escritora para el volumen de la colección *Escritores Argentinos de Hoy* de la Editorial Celtia[1], titulado *Páginas de Sara Gallardo seleccionadas por la autora* (1987), con estudio preliminar de Ricardo Rey Beckford. El *corpus* hallado entre estas páginas selectas es de once crónicas romanas. En el capítulo «Para *La Nación*» (p. 217), se encuentra el apartado «Nosotros, argentinos», en el que Gallardo ubicó tres de sus publicaciones desde Roma del año 1983: «La Argentina, país autista» (p. 219), «A propósito del Himno Nacional» (p. 223) y «Nosotros en Europa» (p. 225), altamente representativas del tono y el estilo de sus crónicas en general. Después aparecen otros apartados, según los lugares desde los que escribe para el diario, dentro del mismo capítulo: «De España», «De Suiza», «De Alemania», «De Israel» y, finalmente, «De Roma». Este último, el más abultado, presenta las restantes ocho crónicas romanas del volumen: «Vivir en Roma» (p. 246), «El túnel del tiempo» (p. 253), «Piazza[2] Navona huele a Navidad» (p. 257), también publicados en 1883, y «Novedades de Piazza Navona» (p. 261) «El adiós a Eduardo De Filippo» (p. 264), «Una Roma pálida de nieve» (p. 266), «Animales bendecidos» (p. 267), «Don Giuseppe De Luca y la 'Pietàs'» (p. 268); estos cinco últimos, aparecidos entre diciembre de 1984 y enero de 1985.

1. Para esta misma colección, habían publicado ya sus propios fragmentos favoritos Olga Orozco, Bioy Casares, Anderson Imbert, y Di Benedetto, entre otros, dato que nos proporciona las coordenadas precisas de la ubicación de Sara Gallardo en el campo literario y cultural de su época, y que revitaliza la incógnita acerca de su posterior olvido tanto por parte de la academia como del público lector.
2. En general, los vocablos extranjeros o extranjerismos no se presentan en cursiva o bastardilla en el original, y en este artículo preservamos la transcripción exacta de todas las citas textuales.

El marco teórico de este análisis serán los estudios sobre la crónica urbana contemporánea, las escrituras del Yo, la imagología y la teoría del relato de viaje, así como también el estudio de la ironía y sus mecanismos textuales, en la medida que puedan asistirnos en la tarea de desentrañar lo dicho y lo no dicho en estos textos.

Las crónicas romanas de Sara Gallardo para el diario *La Nación* fueron escritas desde su lugar de residente argentina en Italia, específicamente, en Roma. Y esta situación le confirió a la autora un conocimiento distinto al de cualquier turista que hubiera visitado la ciudad en cuanto a profundidad y perspectiva, y aún más en relación con otros argentinos que ni siquiera habían viajado a Europa. Este plus de conocimiento le permitió referirles a sus compatriotas experiencias, juicios de valor, reflexiones propias acerca de su «estar en» o «vivir en» Roma, pero no desde cualquier lugar, sino desde el de una argentina que habita «temporalmente» en la capital italiana —nadie sospechaba que esos serían sus últimos años de vida—. Aunque uno creyese *a priori* que Gallardo tomaría la palabra desde su estatus de escritora reconocida en su comunidad de origen, e inserta en una meca cultural para los artistas de todo el mundo, en realidad, ella escribe para referirse a cuestiones cotidianas, que podrían pasar desapercibidas por el ojo del turista, pero que hacen tanto a la idiosincrasia del argentino como a la del italiano.

Estas cuestiones cotidianas que buscan permanentemente la configuración de identidades conforman la temática central del grupo de textos que estudiamos aquí, y constituyen también la marca del género del que forman parte: la crónica contemporánea.

La crónica es un género de difícil definición porque ha ido mutando a lo largo de la Historia, en lugar de desaparecer o fusionarse con otros en algún momento crítico como la mayoría de los géneros. Observamos que ha sufrido, por cierto, metamorfosis profundas; no obstante, ha preservado los elementos básicos que la distinguen como una narración en primera persona (singular o plural) de un observador avezado que recorre territorios extraños con el fin de compartir conocimiento nuevo y valioso (por distintas razones) con su comunidad de origen. En particular, la crónica urbana contemporánea se ha abierto a estéticas y categorías eclécticas, propias de la posmodernidad. Y esta apertura de formas es funcional a la variedad de temas sobre los que Gallardo escribe, usualmente elegidos a partir de peculiaridades sutiles que le llaman la atención y despiertan su sentido del humor, también sutil y peculiar.

Para poder comprender las crónicas que aquí estudiamos debemos recuperar su contexto de escritura y observar las características del género en esas coordenadas de tiempo y espacio. En este sentido, el reciente libro de Alicia Montes, *Políticas y Estéticas de Representación de la Experiencia Urbana en la Crónica Contemporánea*, magnifica el foco sobre el género justo en el período en que Sara Gallardo escribió para la prensa argentina desde Europa, a pesar de no mencionar su obra en sí:

> … se podría relacionar el momento de emergencia de esta nueva configuración de las crónicas urbanas, que la crítica y los escritores en su reflexión sobre el campo coinciden en ubicar, por diversas razones, en los años 70 con el afianzamiento de una mirada transdisciplinaria en la teoría, que encuentra su correlato estético en los cruces de artes, la polifonía discursiva, la mascarada neobarroca, el hiperrealismo y el *camp*. Modos de producción que hacen un uso político de la escritura, y convierten los materiales mudos de lo cotidiano en ambivalentes revelaciones acerca de la experiencia de los sujetos en la ciudad neoliberal […] el relato de las crónicas rescata las acciones microscópicas y paradójicas a través de las cuales los sectores excluidos inventan un modo de habitar la ciudad para convertirla en un espacio existencial… (Montes, 2015, p. 26).

Como escritora residente en la capital italiana, Gallardo se muestra una observadora privilegiada no solo de lo que un argentino puede «sentir» y «pensar» en y sobre Roma, sino también de lo que los romanos «creen» acerca de los argentinos y viceversa; pero, además, de lo que los argentinos emigrados piensan de los otros argentinos: los turistas y los que se han quedado en casa.

La crónica urbana contemporánea es un espacio textual donde pueden rastrearse prejuicios y estereotipos, imágenes del Otro heredadas culturalmente, pero también nuevas construcciones de la alteridad, por lo tanto, la «escritura toma la forma de una tensión extrema entre superación y reproducción del estereotipo impuesto; gesto de resistencia y denuncia» (Montes, 2015, p. 26). Esto permite el trazado de una cartografía social de complejo entramado, porque se pone el foco en aquellos intersticios en los que se producen los encuentros —o choques— culturales, ideológicos y utópicos[3], desde los cuales se refractan múltiples imágenes[4].

Por otra parte, la crónica urbana contemporánea se nutre y se compone de las distintas formas de «escrituras del Yo» —la entrevista, el ensayo, la nota periodística, el reportaje de denuncia, la descripción carnavalesca de las escenas cotidianas, la instantánea, la autoficción, la investigación y el testimonio—, de manera camaleónica, según el modo de escritura o el medio de comunicación: diarios personales, relatos de viajes,

3. En términos de Ricoeur (1986): ideología —construcción simbólica que legitima la relación con el poder vigente y asiste a la construcción de la propia identidad— y utopía —proyección idealizada y subversiva en relación con el poder vigente, construida a partir del encuentro con lo Otro o con lo posible—, ambas nociones tienen un potencial constructivo porque impulsan a las sociedades a luchar por ideales y a generar cambios, muchas veces positivos; pero también encierran la potencialidad de distorsiones y patologías que han llevado a muchas comunidades al odio, el genocidio o la guerra.

4. Según la imagología (Pageaux, 1994), las imágenes suelen presentarse idealizadas, invertidas o distorsionadas, lo que se denomina *mirage* («espejismo», en francés). Las imágenes más complejas se denominan *imagotipos* y se conforman a partir de la confrontación del *heteroimagotipo* —imagen del Otro— con el *autoimagotipo* —imagen de sí mismo—. Los *imagotipos* son la suma de estereotipos, prejuicios e imágenes sobre la cultura del Otro en contraste con la propia.

corresponsalías, notas, entrevistas; periódicos, revistas, libros, *blogs*.

El estudio de las escrituras del Yo, en la actualidad, además de atender el clásico problema del pacto literario (Lejeune, 1991) y la cuestión del espacio (auto)biográfico (Arfuch, 2002), busca indagar en la construcción identitaria a través del rastreo de las marcas de una subjetividad y una textualidad particulares.

En este sentido, y en coherencia con mis investigaciones anteriores (Pérez Gras, 2013), recordamos que las teorías sobre las escrituras del viaje —entre las que se encuentra la crónica[5]— también han superado su enfoque de estudio acerca de la hibridez del *corpus* recogido, debido a su dualidad documental/testimonial y literaria, para poner el énfasis en el estudio de las marcas de la construcción de una subjetividad textual: «… el antiguo 'pacto de lectura' se extendió por más tiempo pues permaneció entre los autores-viajeros y sus receptores hasta ya entrado el siglo XX, permitiendo esa utilización de los textos como documentos históricos, sociológicos, etc.» (Carrizo Rueda, 2008, p. 21). En las lecturas de Carrizo Rueda, por el contrario, encontramos el análisis de «ciertos artificios» y un creciente interés por la descripción como género discursivo central y distintivo de este tipo de relatos (Carrizo Rueda, 2008, p. 21).

La crónica urbana contemporánea no puede ser considerada un relato de viaje propiamente dicho, porque en ella poco importa el traslado físico del narrador —quien se aboca directamente a la descripción de lo que encuentra en el lugar de interés una vez allí—, incluso puede carecer de un desplazamiento físico explícito o de la narración de un itinerario; no obstante, comparte esta característica, como lo hacen la mayoría de las denominadas «escrituras del viaje»: es dual porque presenta un testimonio autobiográfico (histórico-documental) sobre la contemplación de una parte del mundo y, a la vez, una estructura narrativa subordinada a la descripción y construida a partir de determinados tropos y tópicos literarios. Y en esta segunda cara del dualismo está la clave de nuestra interpretación de las crónicas, puesto que en ella podemos desentrañar las imágenes elegidas para representar el lugar del Otro y también al Otro, siempre espejo del Yo.

Volvemos, a continuación, sobre el contexto de producción de las crónicas romanas de Sara Gallardo, para comenzar con una posible lectura de su propia selección.

Para 1983, Sara Gallardo ya era una escritora reconocida entre sus contemporáneos tanto por la ficción como por sus columnas periodísticas en diversos medios gráficos. Ya había escrito y publicado las novelas *Enero* (1958), *Pantalones Azules* (1963), *Los*

5. Existe un interesante enfoque evolutivo sobre las escrituras del viaje, desarrollado por Casey Blanton en su libro *Travel writing: the self and the world* (2002), en que los diferentes rasgos constitutivos de las escrituras del viaje (periplos míticos, *mirabilia*, crónicas, guías, relatos de viaje y literatura de viaje) responden más a los condicionamientos históricos de cada época sobre la producción de los textos y su morfología que a una cuestión de distinción genérica *per se*.

galgos, los galgos (1968), *Eisejuaz* (1971), *La rosa en el viento* (1979); el libro de cuentos *El país del humo* (1977), y los cuentos infantiles: *Los dos amigos* (1974), *Teo y la Tv* (1974), *Las siete puertas* (1975), *¡Adelante, la isla!* (1982).

En cuanto a su tarea periodística, colaboró con diarios de muy diversos cortes ideológicos, desde una edad temprana: *Atlántida*, *Primera Plana*, *Confirmado*, *La Nación* y *Claudia*, entre otros. Sus roles fueron, asimismo, diversos: entrevistadora, corresponsal, enviada especial, cronista, redactora, crítica de modas y columnista semanal.

En la selección propia de toda su obra hasta el año 1987, aparecida en el volumen de la editorial Celtia que ya presentamos, contabilizamos la misma cantidad de páginas dedicadas a su ficción respecto de las que reproducen los textos que publicó en los medios gráficos. Y este no es un dato menor, puesto que muestra que para la escritora su tarea de periodista era tan importante como la de narradora.

Consideramos relevante también su experiencia previa como corresponsal: durante 1965 viajó por Europa y Medio Oriente, y escribió para la revista *Atlántida*; entre las columnas que publicó en el semanario *Confirmado* entre 1967 y 1972, aparecen crónicas de sus viajes desde destinos tan variados como Salta (1967-8), Nueva York (1968), España (1968) y Bariloche (1971); en 1978, se instaló con sus tres hijos en Barcelona y comenzó entonces su serie de crónicas europeas para el diario *La Nación*, que continuaron desde Suiza a partir de 1980, donde se radicó con su hijo menor, y luego, desde su estadía en Roma, a partir de 1982, entre las que se encuentran las que aquí estudiamos; por último, desde 1985 hasta su muerte, en 1988, viajó por Europa, aunque Roma seguía siendo su lugar de residencia, siempre como corresponsal del diario fundado por sus propios antepasados[6].

El reciente libro editado por Lucía De Leone, *Macaneos*: *Las columnas de* Confirmado *(1967-1972)* (2015), incluye, entre el material compilado, las crónicas de todos los viajes de Gallardo escritas para el semanario, que aparecen reunidas por la investigadora en el quinto capítulo bajo el subtítulo «En viaje» (pp. 239-295). La lectura de estas columnas en particular y las reflexiones del «Estudio Preliminar» nos muestran que las crónicas para el diario *La Nación* son una continuidad de lo que aquí aparece no solo en referencia al género literario, sino en cuanto al estilo de la autora y sus temas más recurrentes:

> … las columnas se perfilan como el mejor soporte para dejar asentada su ética periodística: la de practicar una frivolidad en serio más ocupada por colar una dosis de ingenio, alegría, humor y desinformación «antibostezos», que por noticiar en función de parámetros teóricamente veristas, temáticas aburridas, serias,

6. Sara Gallardo era, por vía materna, bisnieta del escritor Miguel Cané y tataranieta del ex presidente Bartolomé Mitre, fundador del diario *La Nación* en 1870.

> útiles y actuales. Frente al tono trágico de algunas de sus novelas o al altamente experimental de *Eisejuaz*, donde se representa la voz de un mataco de una manera inédita en la tradición literaria, Gallardo encuentra en el periodismo de *Confirmado* el espacio donde experimentar otros registros, fundados en las premisas de la diversión y la ligereza (De Leone, 2015, p. 33).

Cuando uno lee atentamente esa «frivolidad en serio» cae en la cuenta de que nada en esas crónicas es verdaderamente superficial; por el contrario, es producto de la reflexión, del asombro, del desencanto o de la bronca, pero nunca de la indiferencia. Sara Gallardo se vuelca en sus crónicas sin retaceos, irónica y atrevida, en muchos casos, irreverente, como si su misión no fuera contarnos algo acerca de tal ciudad y su gente, sino desenmascarar la hipocresía que existe en torno de ellos, a partir de elementos que ella misma trae de su propia sociedad, como una mochila cargada de prejuicios, que confronta con lo que observa, o información que ella va recogiendo y develando en el propio transitar del viaje y del texto. En una clara continuación de este estilo, hallamos las crónicas romanas que Sara Gallardo escribió para *La Nación* entre 1983 y 1985, y que aquí estudiamos.

Las primeras tres de las once cónicas romanas seleccionadas por la propia autora para la colección *Escritores Argentinos de Hoy*, ya mencionada, «La Argentina, país autista» (1987, p. 219), «A propósito del Himno Nacional» (1987, p. 223) y «Nosotros en Europa» (1987, p. 225), aparecen reunidas en el apartado titulado «Nosotros, argentinos» (1987, p. 217), claramente agrupadas *a posteriori*, por ser de la misma época (1983) y reunir una mirada particular y homogénea: en las tres, la escritora intenta interpretar las imágenes que los europeos —en particular, los italianos— parecen haber construido sobre la Argentina y los argentinos; o, más bien, intenta comprender la falta de imágenes que los primeros tienen de los segundos.

En la primera de estas crónicas, el título encierra un imagotipo clave, que va a proyectarse y repercutir en todo el texto: «La Argentina, un país autista». En el comienzo, refiere la primera paradoja: a pesar de que los «movimientos de liberación» de países del tercer mundo están «de moda» en Europa —según Gallardo—, ningún europeo —«ni rico, ni pobre, ni docto, ni ignorante»— comprende por qué la Argentina reclama «como suyas unas islas francesas o inglesas que quedan cerca de sus pies» (1987, p. 219). La autora intenta explicar el problema: primero da «dos razones normales», que responden a prejuicios originados en las ideas que su entorno social y ella misma tuvieron sobre estos acontecimientos: «Las normales son la insensata forma de ocupación del 2 de abril, y el que no haya habitantes argentinos en las islas» (1987, p. 219). Pero luego habla de una razón «inmensa»: el «autismo» de la Argentina como Estado Nación en relación al resto del mundo. Y esta autoimagen surge a partir de la confrontación con los prejuicios de los europeos sobre los argentinos —«esa república agresiva

y lejana que últimamente no sabe qué inventar para hacer daño» (1987, p. 219)—, descubiertos durante su convivencia con el Otro.

Aparece un subtítulo: «Qué es el autismo», donde se apela al diccionario como cita de autoridad para definir las deficiencias de la Argentina en su vínculo con los otros países: «una condición mental que impide respuesta adecuada al mundo circundante» (1987, p. 220). Su rol de viajera y cronista permite la epifanía: «Al cabo de mucho viajar, de escuchar, de preguntarme el porqué, he comprendido que la falta de cariño, de simpatía, de interés, de conocimiento con que cuenta la Argentina en el mundo de hoy se debe a esa enfermedad, que vivimos en forma colectiva» (1987, p. 220). El Yo se ve absorbido por un Nosotros de una idiosincrasia perversa, como un *ethos* decadente ante las posibilidades infinitas de las potencialidades humanas, incluso, de las argentinas.

Gallardo cierra esta breve segunda parte de la crónica con una reflexión que contrasta los viejos autoimagotipos con los nuevos —productos de su contacto con la alteridad—, y que hoy sigue teniendo vigencia: «La Argentina desdeña hacerse conocer. Es el mejor, o el peor país del mundo, según el estado de ánimo del momento. Pero que sea *un* país que debe dialogar *con* el mundo, es cosa que se le ocurre a pocos»[7] (1987, p. 220). De ser el mejor país, o el peor, ciclotímicamente, según los prejuicios culturalmente heredados, enormes *mirages* bipolares, descubrimos uno nuevo de la mano de Gallardo: el de «país autista», ante el espejo de los Otros, en este caso, de Europa.

El siguiente subtítulo nos sitúa en un contexto más específico, «En Italia», para posicionarnos en el espacio pero también en el momento de las vidas de los italianos y los argentinos, y de sus históricas relaciones de migración y parentesco: «Llegando a Italia me di cuenta de que el tiempo ha pasado. El tiempo en que la Argentina era una sucursal remota con parientes. Y hasta el tiempo en que la Argentina trajo el trigo del *dopoguerra*» (1987, p. 220). La Argentina ha perdido su presencia incluso en el país con el que mayor solidaridad y empatía ha tenido en toda su historia. Hasta el punto en que, «entre los más jóvenes, surgirá la certeza de que somos una colonia inglesa, rebelada infructuosamente hace poco tiempo. A todo esto, una sola pregunta: ¿de quién es la culpa?» (1987, p. 220). La ironía es permanente, pero también el desencanto de lo que se va descubriendo en cada paso.

El subtítulo siguiente «En Europa, talentos desperdigados», enfoca el problema del autismo en la forma de los argentinos de considerar a sus compatriotas emigrados residentes en Europa, muchos hombres y mujeres de renombre en el exterior (explícitamente enumerados por la escritora) que, en lugar de ser valorados como honrosos embajadores, son eternamente reclamados y llorados una vez que se los ve partir, pero no tan valorados en suelo propio. Así lo explica la autora: «Respecto de los que están

7. Todos los destacados en cursiva de las citas textuales están en el original.

afuera, la política de desgarrarse las vestiduras es hipócrita y envidiosa. La recta actitud es considerarlos una espléndida irradiación. *Usarlos*» (1987, p. 221).

El último subtítulo de esta crónica, «Las muestras», refiere a las artesanías de cada país que se exhiben en las ferias internacionales de Europa, donde cada país ofrece con orgullo lo propio, pero Argentina brilla por su ausencia. «Yo recordaba miles de cosas, de los platos de plata martillada de Salta a los facones de La Rioja, de los cueros de carpincho de Corrientes a los individuales de Tierra del Fuego con ballenas y pingüinos» (1987, p. 222). Así, Gallardo enumera nuestros productos regionales y tradicionales, todos de calidad y belleza, que serían bienvenidos en una muestra como la que ella visita. Y concluye con una advertencia: «La gente viene, habla, bromea, de a centenares, de a miles. "Hay que estar", créanme. El autismo atrae una sola mirada: la dolorosa mirada del médico» (1987, p. 222).

Del problema del ostracismo pasamos a una segunda crónica dentro del apartado «Nosotros, argentinos» titulada «A propósito del Himno Nacional» (1987, p. 223), en la que Gallardo critica la forma en que los argentinos cantamos el Himno Nacional. Y llega a la conclusión de que su música ha sido lavada de todo el encanto dieciochesco que tenía la composición original de Blas Parera y Vicente López y Planes, que fue deteriorándose a lo largo del tiempo por «Insuflaciones beethovenianas» (1987, p. 223) —como introduce el primer subtítulo— y por «la charanga militar y el canto de la masa». Luego viene el sarcasmo: «Es un hecho, comentado por Einstein, que para apreciar la música militar sólo hace falta el cerebelo» (1987, p. 224). La autocrítica a la forma del canto es creciente y se enlaza con el siguiente subtítulo: «¿Sabemos lo que decimos?» (1987, p. 224), en el que asegura que no sabemos cantar el Himno Nacional porque no tenemos claro el sentido de sus palabras, que debería enseñarse en las escuelas, y así como también los himnos de los países vecinos. Y para concluir esta crónica, sentencia: «El Himno Nacional es la bandera auditiva de un país. Un argentino ciego de nacimiento no puede imaginar los colores celeste y blanco. Puede oír el Himno. Hasta ahora —si carece de la grabación del maestro Kinski— sólo habrá oído las resultas de la indigestión histórica que Ortega y Gasset nos pronosticó en 1931»[8] (1987, p. 225).

La última crónica de las tres que ocupan este apartado se titula «Nosotros en Europa». Este texto exhibe un ininterrumpido devenir de ironías cotidianas sobre la hipo-

8. Ortega y Gasset, quien estuvo varias veces en la Argentina, dejó constancia de sus observaciones en *Intimidades* (1929), ensayo incluido en su obra *El Espectador,* tomo VII (1930). Allí escribió que la Argentina presentaba una sociedad dividida en dos partes: un núcleo nacionalizado y, en torno a él, una periferia de la reciente emigración no argentinizada. El inmigrante europeo, «hombre abstracto», según el filósofo, domina sobre el criollo-nativo llamado por él «hombre histórico». La Historia no le había dado tiempo a la tierra para digerir el aluvión transatlántico; en consecuencia, la Argentina sufriría por muchos años la histórica indigestión del ajuste social (Ortega y Gasset, 1966).

cresía y el egoísmo de los argentinos que viajan o viven en el exterior hacia sus propios compatriotas. La oralidad recreada de situaciones observadas por el ojo propio refleja el visible contratiempo que causa el hecho de que un argentino se cruce con otro en el extranjero. Bajo el siguiente subtítulo, «Rusos en el tren», compara las coincidencias de lo narrado por ella misma en los párrafos anteriores con un relato de Dostoievsky en *Diario de un Escritor* (1876). Y, tras la comparación intertextual, reflexiona con humor:

> Más tarde empecé a pensar que es la distancia geográfica el motivo de esta conducta. Distancia significa esfuerzo, físico, mental, sobre todo económico. Hecho el esfuerzo formidable se quiere la fiesta completa, olvidar disgustos. ¡Y zas! En pleno paladeo una voz irrumpe: «Te juro que por estos mangos te comprás cuatro iguales en Guido!» (Gallardo, 1987, p. 226).

Sigue con «Torturas mentales», otro subtítulo, en el que la ironía se acentúa: «Hay una tortura que el argentino residente en Europa practica con el recién llegado. […] del hambre [de conocerlo todo] y de la leve paranoia, se aprovechan los residentes semi-acostumbrados para disfrutar de banquetes sádicos» (1987, p. 227). El mayor placer de este encuentro es, según la cronista, exhibir todo lo viajado, visto, escuchado y aprendido durante esos años de ventaja que el anfitrión tiene sobre su huésped. Así, en una especie de eterno retorno: «Pasado un tiempo, el apetito del recién llegado se atempera, pasa a ser residente. Como el neovampiro recién mordido, recuerda con claridad su estado anterior. Lo aprovecha para sazonar sus propios banquetes sádicos con los recién llegados» (1987, p. 227). Y lo primero que harán estos recién llegados es contaminar su idioma con el extranjero. Los argentinos —dice Gallardo con «vergüenza ajena»— son los primeros en incorporar la tonada, palabras características y las muletillas del lugar. Pasado aún más tiempo, llegan, bajo el último subtítulo, las «Memorias recobradas», a través de las cuales la Patria se recuerda con nostalgia y se revalora.

Finalmente, con el claro objeto de mostrar la hipocresía y la inconsistencia con las que los argentinos suelen construir autoimagotipos y heteroimagotipos, según los distintos estadios anímicos del proceso de erradicación/radicación que implica e(in) migrar a/en Europa, Gallardo remata la crónica con estas palabras:

> Cuando descubre —y dice— que las rocas de Capri y de la Costa Brava lo fastidian, que el mar sin arena no le gusta, que no hay playas que se comparen con las argentinas […] sabremos que el vientre anímico está aplacado. Con todo, tornará a alborotarse en un espasmo agónico no bien discierna en la calle a unos compatriotas, así vengan tostados por el sol de esas playas perfectas (1987, pp. 227-228).

A continuación nos adentramos en el otro apartado, «De Roma» (1987, pp. 246-276), que contiene las restantes ocho crónicas romanas seleccionadas por Gallardo. Comenzamos por las tres que también fueron publicadas en 1983.

«Vivir en Roma» (1987, p. 246) busca ser una crónica panorámica. Con sus ocho subtítulos intenta abarcar los 360 grados de la vida en la capital. Pero no se detiene en cualquier imagen; por le contrario, hace foco allí donde los turistas pasan de largo, y donde los residentes evitan el contacto. Busca las imágenes olvidadas en las típicas estampas de la ciudad y su gente. Y recoge, sin abandonar la ironía, todas las voces y las postales posibles: las voces de los «verdaderos» romanos, «que debe[n] contar con siete generaciones de Roma y al menos un antepasado con estadía en la cárcel de Regina Coeli» (1987, p. 247); las de los extranjeros, siempre exaltados de fascinación por el hecho de vivir en Roma; las del pope de la moda, Valentino, que también es considerado un extranjero, porque viene de la provincia, pero se vuelve «chauvinista» cuando se encuentra en la ciudad; las de los párrocos y maestros del interior, que se pierden en la velocidad del tráfico urbano; las de la guardia suiza en la Plaza San Pedro, que parece no tener otro fin que formar parte de las fotos de los turistas; incluso, la voz del terrorista Ali Agca[9], cuando responde con simpatía a la pregunta «¿Por qué tiraste contra el Papa?», formulada por periodistas que «lo tratan con la familiaridad amistosa que nos une a las estrellas de cine» (1987, p. 248). Recoge, también, las imágenes de las gitanas ancestrales que se reúnen en el subsuelo de la estación Termini para organizar la «desfachatez» de su limosna; y las de las matronas, para quienes la profunda tradición de la comida y la bebida italianas colisiona con la superficialidad de la estética moderna:

> … resulta que la publicidad ha calado una veta en lo más hondo de las matronas romanas. El tema es la esbeltez del verano. Slim Fast, Shape, Eubios, Enervit Protein, Bionorm Drink: nos torturan con la metralla de siluetas ciertamente no latinas que saltan, se pesan, bailan. Y siempre sin hambre. Siempre bebiendo cosas al chocolate, a la vainilla, a la fresa. De modo que, sin cesar de hablar de kilos y sin cesar de pesarse, doña Gianna se ha desmayado en la vereda (1987, p. 249).

Luego, la escritora ahonda en su propia voz —siempre presente, de todos modos, a través del tono irónico con que remite a las voces de los Otros o se apropia de ellas— para profundizar en sus heteroimagotipos sobre el pueblo de Roma: el romano es laborioso, desconoce la envidia y el resentimiento. «La causa es doble: el amor a la belleza y el amor a la vida» (1987, p. 249). Estas imágenes de los Otros se han construido en

9. Mehmet Ali Ağca, conocido como Alí Agca, es el ciudadano turco que atentó contra el papa Juan Pablo II en la Plaza de San Pedro del Vaticano el 13 de mayo de 1981, y que recibió su perdón en persona en diciembre de 1983, con posterioridad a la publicación de esta crónica de Gallardo.

claro contraste con los autoimagotipos desplegados en las crónicas ya analizadas, y en las que aún resta interpretar, según los cuales el argentino es oportunista, envidioso y resentido, con mayores o menores matices.

Gallardo profundiza este contraste en una extensa enumeración de situaciones en las que los romanos demuestran diariamente que su amor por la belleza y la vida es capaz de superar todo tipo de mezquindades; pasaje que luego se contrapone con el sexto subtítulo, «Nosotros», y la detallada descripción de las «clases» de argentinos en Roma que le sigue:

> Los argentinos se reconocen a la legua. Van de mocasines y hablando de precios. Cuando olfatean un compatriota se ponen a hacerse los italianos. […].
> Yo discierno dos clases de argentinos en Roma. Unos que van a la Casa Argentina, preguntan dónde pueden oír a Los Chalchaleros y encuentran Roma demasiado vieja y demasiado sucia.
> Los otros se precipitan, no pueden dormir, dicen: «Quiero ver más, más, más»… (1987, pp. 250-251).

La voz de la autora se hace presente bajo el subtítulo «Nosotros» con un Yo que se distingue de manera nítida y se separa de esas dos clases de argentinos que describe. Es el Yo de la cronista, la viajera, la residente, que manifiesta el poder de un conocimiento privilegiado a través de las palabras que escoge: «Yo les aconsejo»; «Yo discierno»; «Yo les digo» (1987, pp. 250-251).

El siguiente subtítulo es «El teatro del mundo» y tras él Gallardo contrasta dos tópicos literarios barrocos por excelencia: «Hay una cosa que la gente aquí no sabe y es que «la vida es sueño». Al contrario, pero hay una cosa que la gente de aquí tiene muy clara y que la vida es "el teatro del mundo"» (1987, p. 251). Por medio de esta afirmación, la escritora deja entreleer que la creencia en el primer tópico es propia de los argentinos. Quizás sea la madre del despecho, la orfandad y el sinsentido que se palpita en su literatura y se oye en sus tangos. En contraste, la creencia en el segundo tópico es, tal vez, la musa del dramatismo apasionado con que viven los romanos, y el motor de la conciencia de estar siempre de pie sobre un escenario milenario, que deja ver solo una parte de sí en cada encuentro, pero que conserva, debajo, historias pasadas, ya representadas, que se recrean una y otra vez para los recién llegados. El contraste es claro; no obstante, ambos tópicos se conectan en un punto crucial: surgen de los complejos juegos de espejos que entre el ser y el parecer se pueden llegar a dar.

«El secreto de Roma», el último subtítulo, cierra la crónica y también redondea la tensión ya planteada entre lo oculto y lo visible: «Las ciudades verdaderas tienen un nombre secreto. Como es sabido, el de Roma se descifra poniendo un espejo junto a su nombre, o leyéndolo simplemente al revés» (1987, p. 252). Es el *amor*, nuevamente,

a la belleza, a la vida, lo que define a Roma según Sara Gallardo. Pero hay algo más, nadie sabe esto mejor que quien habita Roma: «…quien vive aquí no necesita espejos. Al tiempo de estar se da cuenta de que la felicidad, el gozo, el deleite de Roma son las formas de su nombre. Al tiempo de estar aquí uno mismo se ha vuelto espejo, y refleja sin darse cuenta el nombre secreto de Roma» (1987, p. 252). Los límites entre el endogrupo y el exogrupo se corren a medida en que el Yo se afinca en el espacio del Otro, y los hetero/auto-imagotipos también se modifican.

La segunda crónica de este apartado presenta un título que resulta una clara metáfora de la ciudad de Roma: «El túnel del tiempo», por ser uno de los más grandes palimpsestos de la Humanidad, o una serie de «capas de hojaldre cronológico» (1987, p. 253), en palabras de Gallardo.

El primer subtítulo que aparece presenta un juego fónico y semántico: «Agnese, agnelli y Agnelli». La primera forma es un nombre de mujer, que puede traducirse como Agnes o Inés en español; la segunda palabra es el plural de *agnello*, que en italiano significa «cordero»; y la tercera es el apellido de una familia multimillonaria, heredera de uno de los fundadores de la compañía automotriz Fiat. Gallardo cruza estos significados para sacralizar lo mundano y mundanizar lo sagrado, en una especie de mundo al revés de la modernidad: mezcla el acontecimiento del lanzamiento del modelo de automóvil Fiat Uno, que sugestiona por lo connotativo de su nombre, y genera gran devoción entre los fieles seguidores de la marca, con la festividad religiosa del 21 de enero, día de Santa Inés, virgen y mártir, que se celebra por la mañana con la «bendición de los corderos[10] (*agnelli*), en la basílica de las catacumbas donde fue enterrada» (1987, p. 253). A Gallardo la sorprenden los aniversarios de las órdenes religiosas que se anuncian por la tarde «en el santuario de piazza Navona, lugar del martirio»: uno, de 75 años; el otro, de 750. Plazo, el segundo, inexistente dentro de los límites de la Historia Argentina.

Bajo el subtítulo «Sorpresas no faltan», se vuelve sobre otra festividad religiosa: las Navidades. Nuevamente, se expone un desborde religioso donde se mezcla lo tecnológico con lo sagrado, y se genera un espectáculo grotesco, sobreactuado y carnavalizado por el cruce de lo sublime y lo mundano que presenta: «Para Navidades se emprende la expedición por los pesebres de las iglesias (cuatro por cuadra, para ser escuetos). Primer mazazo, a cargo de los jesuitas: *pesebre audiovisual*. Angeles que van y aterrizan […] Reyes que caen de rodillas. Y todo a pocos pasos de los huesos de Loyola» (1987, p. 254).

Se vuelve también sobre el acontecimiento de la guerra de Malvinas para recaer en el tema de la hipocresía, en este caso, religiosa y militar a un mismo tiempo, cuando

10. Los corderos simbolizan la inocencia de la niña mártir. Además, el nombre Agnes, deriva de *agnus*, que en latín significa «cordero», por lo tanto, la santa suele ser representada icónicamente en compañía de este animal.

se relata que «hundido el Belgrano, una compatriota de sangre vasca corre al Gesú, se arrodilla ante la tumba» y le pide a San Ignacio: «Oh, Iñaki, que no muera ninguno pero que paguen caro». El desenlace se tiñe de superstición e ironía: «A los pocos días es hundido el Sheffield. Con remordimientos, la patriota va a consultar a un prelado. "Pues el milagro se hizo —es la respuesta—. El barco fue hundido, y los ingleses dicen que no hay bajas"» (1987, p. 254).

Los cruces propios de una composición carnavalesca continúan en las otras partes de la crónica: «unos ladrones se esconden en Santa María in Via y a la hora del cierre quitan dos figuras del pesebre napolitano del setecientos»; «La sorpresa es una hilera de vasos prestamente enjuagados y llenos de agua por un monje con soltura de barman en una capilla lateral»; «"¡Mamá, vení, vení, es gratis!", grita un niño destrozando la compostura porteña de una pobre periodista» (1987, pp. 254-255). Una ironía: parece que el robo fue «pilotado» por anticuarios que sabían con precisión qué figuras del pesebre eran las más valiosas.

A partir de aquí, en el devenir decadente de la crónica, se pasa del tópico del mundo al revés y la carnavalización literaria a la utilización de la estética *kitsch*[11]:

> Encontraría el más célebre de los elefantes sosteniendo un obelisco egipcio. Este obelisco, en virtud de sus inscripciones, nos conduce al faraón que guerreó contra Nabucodonosor, nos conduce al exilio del pueblo de Israel a Babilonia. Para dominar el vahído, entraremos en la iglesia, edificada sobre un templo a la Sabiduría. Total, es la fiesta de santo Tomás de Aquino, en una apoteosis dominicana con frescos de Lippi, huesos de Catalina de Siena y fra Angelico, un Resucitado de Miguel Ángel, incienso, canto gregoriano… (1987, p. 256).

Bajo el último subtítulo de la crónica, «Santa Agnese *superstar*[12]», como claramente lo indica este paratexto, se describe la ceremonia religiosa de la bendición de los corderos banalizada en espectáculo popular: «Por la tarde, otra aglomeración en otro lado. Hay que ver, en un castillo de plata, la diminuta calavera con dos muelas. Oh, Inés,

11. El objeto *kitsch* presenta ciertas características que lo hacen identificable: se encuentra alterado en su funcionalidad o la ha perdido, y posee un elevado grado de gratuidad, ya sea porque no pertenece al contexto en que se encuentra o porque se ha destinado como elemento decorativo, sin utilidad concreta. Este fenómeno plantea una libertad estética heterogénea que responde a la relación entre el hombre y su entorno. Además, podemos hablar de espacio *kitsch*: es aquel que presenta una mezcla y profusión de elementos meramente decorativos reunidos asistemáticamente en un mismo espacio y que connota acerca del tipo humano que habita en él, generalmente burgués. Los cuatro principios del fenómeno *kitsch* son: 1) principio de inadecuación; 2) de acumulación; 3) de sinestesia (fusión de los opuestos o lo diverso); 4) de mediocridad (Moles y Wahl, 1971).

12. Este destacado en cursiva es nuestro. El subtítulo hace clara referencia a la ópera *rock Jesus Christ Superstar* estrenada en Broadway en 1971.

Agnese, niña mártir romana con doble santuario» (1987, p. 256).

La última crónica selecta de 1983 se refiere justamente a las fiestas navideñas en Roma: «Piazza Navona huele a Navidad» (1987, p. 257). En ella, Gallardo continúa la línea iniciada en la crónica anterior y acentúa el uso de la estética *kitsch*, y así muestra la creciente mezcla del espíritu religioso con el espíritu mercantil que dominan las festividades: «Todo diciembre, la venta de figuras para Nacimientos congrega una multitud. Están todos, pastores, campesinas, corderos, gallinas, ángeles, reyes. Uno que ha vivido en Cataluña echa de menos el *cagané*[13], pastor de la urgencia indebida, infaltable en todo pesebre catalán» (1987, p. 257). Hay «figurillas industriales», «fábricas [que] producen cinco o seis modelos que compiten» del niño Jesús, en abierta disputa con la «tradición de artesanías», el «musgo fresco» y «las cortezas enteras de alcornoque», que se usan para representar «las montañas de Belén (que no existen, pero a quién le importa)» (1987, p. 257). Lo alto, lo bajo, lo natural, lo artificial, todo se conjuga en la feria de la plaza. Tras el subtítulo «¿Qué paisaje?», se vuelve sobre la *Piazza* Navona, que presenta una forma elipsoide porque fue construida sobre el templo Agonal, donde la niña mártir fue degollada como un cordero después de que las llamas del fuego no lograran lastimarla milagrosamente, según la tradición de la Iglesia. Sin embargo, Gallardo afirma: «El paisaje de la piazza Navona, del antiguo estadio de Domiciano que conserva su forma oblonga, donde no hubo sangre de mártires sino competencia deportiva, y cuyas piedras aparecen en el costado de un restaurante» (1987, p. 258), y de esta manera, desacraliza el espacio en que se encuentra. Luego continúa la narración con la versión de los acontecimientos sobre la vida y muerte de Santa Agnese de Roma más popular y legendaria, que confunde la humillación pública del martirio —donde, debido a la desnudez exhibida como parte del castigo, las mujeres podían ser ultrajadas en público— con el sometimiento sexual en un contexto más «adecuado» como un burdel o prostíbulo. Además, conserva los ingredientes mágicos propios de las leyendas que posteriormente se construyeron sobre la base del testimonio religioso de San Ambrosio en *De Virginibus*. Así, Gallardo escribe: «Mártires hubo, nada menos que Agnese, Inés, la niña de trece llevada a un prostíbulo para ser ultrajada, y su cabellera creció milagrosamente para cubrir su desnudez» (1987, p. 258).

A continuación pasa a la descripción de la Fuente de los Cuatro Ríos[14] de Bernini en la *Piazza* Navona, bajo el subtítulo «Dios nos perdone» (1987, p. 258), porque la gente, en lugar de bajar a ver las piedras donde ocurrió el martirio, se quiere quedar a ver las aguas danzantes de las fuentes. Luego, repite «Dios nos perdone» y analiza la

13. El *caganer* es una figurilla, tradicional en varias regiones de España, ubicada a un costado del pesebre, que representa a un campesino vestido de pastor en una postura como si defecara, y que trae buena fortuna porque fertiliza la tierra.

14. Esta fuente, creada por el escultor y arquitecto Gian Lorenzo Bernini en 1651, representa los cuatro

escultura de la fuente que representa al Río de la Plata para desentrañar el motivo de tanta extrañeza en su forma: la cara del gigante retratado tiene rasgos étnicos propios de un hombre negro, hay monedas de oro al lado del río y hay un dragón, con brazos de humano, junto al gigante. La autora se detiene ante cada incongruencia: el hombre negro está inspirado en el rostro del rey Álvaro del Congo, dibujado por Bernini y también recreado en otra fuente llamada del Moro. Sabemos por otras lecturas de la época[15], que el imaginario europeo sobre los indios de la pampa y la Patagonia era asimilado al de los grupos tribales del África. En cuanto a las monedas, la cronista dice: «eso yo no lo sé» (1987, p. 258), pero suponemos que habría leído acerca de las leyendas sobre las riquezas que nunca finalmente se encontraron río arriba, que abundan en las crónicas sobre la Conquista de América del Sur. Quizás supuso que sus lectores también las conocerían y que sería más efectiva la ironía de la falsa modestia. Por último, responde que el dragón lleno de escamas y brazos de hombre es «¡un armadillo!», lo que resalta el grotesco de la imagen con la que se busca representar el espacio geográfico de donde la autora es oriunda y con la que ella no puede identificarse en absoluto.

Se avanza sobre el grotesco y el *kitsch* bajo el subtítulo «Llegados a este punto…» (1987, p. 259), donde conviven «ángeles colgados» con «los carabinieri que parecen almirantes de una flota imperial», con los «drogados y los jóvenes semihippies», con «las familias de artesanos», y con las «inquietantes familias de etíopes que lanzan los precios como con cerbatana, vendedores de collares de ámbar y de coral», todos en *Piazza* Navona, entre los puestos de venta, «las fuentes clásicas que echan agua, y el Pesebre magnífico» (1987, p. 259). En el siguiente fragmento, se suman los *panettoni*, típicos de Milán, y los *pandoro*, de Verona, que forman pirámides de cajas de miles de formas y colores, y se disputan el protagonismo en una batalla de marcas y paladares digna del *Libro de Buen Amor*. Como remate, la autora cierra el carnaval de su crónica con una alegoría irreverente: «Mirando bien las cosas, Roma es un panettone. Y dentro de Roma, San Pietro es un panettone, aunque pálido. Y dentro de San Pietro, el Papa, macizo y rubio, es el más panettone de los Papas» (1987, p. 260).

La primera de las crónicas publicadas en 1984 recogidas en esta selección se titula «Novedades de Piazza Navona» (1987, p. 261) y no presenta un corte significativo respecto de lo anterior, puesto que se vuelve al contexto de las Navidades (aunque un año más tarde) y de la *Piazza* Navona, y sobre las mismas descripciones *kitsch* de un espacio saturado de objetos inútiles de múltiples formas, estilos y orígenes, en un retablo que Hieronymus Bosch podría haber pintado:

ríos centrales de los continentes descubiertos hasta ese momento: Nilo, Ganges, Danubio y Río de la Plata.

15. Hemos estudiado, por ejemplo, la pieza teatral *Mangora, King of the Timbusians* (1718), de Sir Thomas Moore —quién nada tiene que ver con el poeta romántico irlandés—, que describe a los indios timbúes con toda la tipología de los miembros de las tribus africanas, incluso el color negro de la tez.

> Los pufi, enanos azules, extienden su invasión al elemento aéreo; vueltos globos, sus cabezas se alzan en racimo. Los putti, angelitos rechonchos y musicantes, vienen del fondo de los siglos a meterse en la ristra pudorosa de los ángeles con túnica. Nápoles entretanto se venía infiltrando, pero nadie podía imaginar lo que iba a pasar. Se venía infiltrando con millares de personajes de cerámica pintados a mano, cocineros, lavanderas, floristas, que se instalaban entre sus semejantes de plástico hecho en serie. Las fábricas por su parte despachaban carretadas de todo, pastores y compañía. "Giuseppe, María e Bambino se venden con buey y asno, sin animales no". Novedad, el Niño con aureola y todo del tamaño de una moneda. ¿Pesebres de solapa? Todo puede ser (1987, p. 261).

También se profundiza sobre el tópico del mundo al revés bajo el subtítulo «Todo puede ser aquí»: «Los andrajosos de siempre se sientan aparte, como el dueño de casa se hace a un lado para que bailen sus invitados» (1987, p. 261).

Luego, se pone el foco en la dinastía de la histórica «familia Alferoni, dividida en dos grupos de descendientes del mitológico Cristoforo», donde continúan los nombres míticos: «A Cristoforo siguió el hijo Aquiles. Siguió el nieto Romolo. Y ahora, en los dos puestos ya mentados, los bisnietos Aristide y Romolo dispensan deleites» (1987, p. 262). Y así, la estirpe de los artesanos nos recuerda a las de aquellos que, según la literatura, los antecedieron y fundaron Roma. Historia y literatura, realidad y mito, todo se confunde en la plaza del pueblo.

Pero cuidado, porque bajo el subtítulo «Miradas de inquietud» se describe la infiltración de una familia, «un padre y un hijo recién llegados de Nápoles» que se convierten en una temible competencia por la calidad y originalidad de lo que traen para vender.

Y Gallardo cierra la crónica con otra postal *kitsch* de la plaza: «Turrones, chancho asado, puestos africanos llenos de jetta, artesanos banales, todo está aquí. Las fuentes recién restauradas descubren mármoles rosados y grises que nadie sospechó. Hasta Reyes, piazza Navona es una fiesta» (1987, p. 263).

La siguiente crónica, «El adiós a Eduardo De Filippo» (1987, p. 264), describe la postal de las pompas fúnebres del célebre actor, dramaturgo y senador vitalicio italiano. Aún en esa ocasión de solemne homenaje, Gallardo observa con distancia la escena y puede hacer foco en aquellos gestos grotescos que desacralizan el ritual: «Dos carabinieri empenachados y dos funcionarios de jacquet lo velaban en la penumbra del Palazzo Madama, sede del Senado. Senador de por vida desde 1981, fue nombrado por Pertini, primero en parpadear prolongadamente delante de su cuerpo» (1987, p. 264).

Las pompas fúnebres suceden mientras las figurillas para el Pesebre navideño venidas de Nápoles invaden el mercado, y en «la casa Sanctis, se habla con horror de la anunciada apertura de una pizzería "al taglio" que llenará Piazza Navona de un público

indeseado y de servilletas de papel. La palabra *capolavoro* aletea. La señora de Sanctis se cae en majestuoso silencio por culpa de su pantufla, clientes solícitos la ayudan» (1987, p. 265). La escritora logra un contraste entre lo alto y lo bajo, lo sagrado y lo mundano, lleno de sutilezas cuando selecciona las escenas que están en la ciudad.

Como Eduardo De Filippo es un napolitano radicado en Roma, el contrapunto entre ambas ciudades se acentúa hacia el final de la crónica: en Nápoles ya no se representan sus obras debido a la decadencia de la ciudad, causada por la corrupción de la mafia y un terremoto reciente. «En manos de la Camorra quedaron los millones de dólares de la reconstrucción» (1987, p. 265). Y a continuación, como si fuera una consecuencia de la misma decadencia y corrupción, escribe, mentando a Maradona: «"Dale Diego" se lee en las paredes» (1987, p. 265).

La cronista está dispuesta a levantar las máscaras de la hipocresía incluso durante el velatorio del célebre senador, y denuncia:

> Pero los muchachos de la cárcel juvenil Gaetano Filangieri, la de mayor movimiento de Europa, se han quedado de piedra. De Filippo, napolitano instalado en Roma, volvía siempre a visitarlos, y les daba consejos patriarcales. En el Senado, sus intervenciones fueron siempre a favor de esos jóvenes callejeros que van a parar al Filangieri en dinastías: abuelos, padres, hermanos mayores, primos, que nadie sabe a quién confiar, que no saben cuándo nacieron, que duermen en las veredas (1987, p. 265).

Sigue la crónica «Una Roma pálida de nieve» (1987, p. 266), en la que Gallardo retrata una postal del día de Reyes, ya en enero de 1985, que suma la nieve de manera particular ese año, puesto que pocas veces nieva durante las fiestas en la capital italiana. Llama la atención la poca asistencia del público, se debe al frío. Mientras Gallardo describe en detalle la ceremonia, se detiene con irreverencia en la imagen de la estatuilla del niño Jesús: «El mofletudo niño en su funda densa de joyas ha pasado el período navideño lejos de su altar» (1987, p. 266).

En claro contraste con la estampa angelical de niños cantando y cartas esperanzadas escritas para Jesús por los jóvenes de todo el mundo, el párrafo siguiente enumera una serie de atrocidades humanas, mezcladas con banalidades cotidianas en tono irónico, que degradan el halo espiritual de las festividades y reflejan la inversión de valores y prioridades en una sociedad confundida por el terrorismo, los medios de comunicación y el mercado de consumo:

> Buen aspecto conserva el enorme abeto erigido en la plaza Venecia, que recibió dos bombas molotov por parte de un misterioso comité de ayuda al proletariado en la víspera de Año Nuevo. Se reponen algunos de los 69 heridos por los

> cohetes prohibidos de esa fiesta, mientras que el muerto por una bala perdida mientras brindaba en Nápoles —nuevamente el contrapunto con la ciudad del Sur— con la ventana abierta en medio de su familia reposa en paz. Los romanos respiran desde que, hoy, los diarios dicen que el aumento de precio del capuchino y corneto era una falsa alarma. Resultaba imposible encarar un año 85 privados de café con espuma de leche espolvoreado de cacao y la pasta de todas las mañanas. Un tema que, con terminología tomada de las huelgas, la prensa agitó con el nombre de capuchino salvaje (1987, p. 267).

La anteúltima crónica, «Animales bendecidos» (1987, p. 267) es la más breve de esta selección. Se refiere en tono jocoso a la «tradicional bendición de los animales en el Día de San Antonio Abad [que en esta oportunidad] reunió una sucinta concurrencia de diez canarios, dos gatos, dos tortugas y unos diez perros con sus propietarios frente a la iglesia de San Eusebio» (1987p. 267). Luego los menciona por su nombre, les da entidad humana, como si fueran los animales los que llevan a sus dueños al evento: nos deja otra imagen del mundo al revés. Y, una vez más, el contexto del mercado fagocita el entorno religioso y sagrado: «cerca de la famosa pero maltrecha Porta Mágica, o Puerta de los Alquimistas, invisible entre puestos del mercado de plaza Vittorio Emmanuele» (1987, p. 267).

«Don Giuseppe De Luca y la "Pietàs"» (sic) (1987, p. 268) es la última crónica de este *corpus* y una de las más extensas. No obstante, se distingue y separa de todas las anteriores aquí recogidas porque recupera en tono serio y solemne la historia de Don Giuseppe De Luca, sacerdote católico que creó «una nueva disciplina, una historia espiritual, que él llamó Historia de la Piedad, e inició con el Archivo Italiano para la Historia de la Piedad» (1987, p. 271). Con el objeto de lograr una reconstrucción de los hechos bien documentada, Gallardo presenta una crónica plagada de extensas citas textuales, de las que no ofrece la fuente, porque su texto no es, claramente, un informe científico, pero que en la mayoría de los casos pertenecen a los propios escritos piadosos de De Luca.

Observamos que en todas las crónicas analizadas, con excepción de esta última, la ironía, en términos pirandellianos[16], es alcanzada a través de mecanismos textuales de distinta índole: por un lado, uno de larga tradición como es la carnavalización literaria[17] —teorizada por Bajtín a partir de la cultura medieval—, dentro de la cual

16. Pirandello publicó *L´Umorismo* en 1908, ensayo en el que desarrolla que el humorismo, y sobre todo la ironía, consiste en el sentimiento de lo contrario, expresado a través de la reflexión que no se oculta, en la que se destaca el rol del lenguaje y de sus juegos connotativos (Pirandello, 1961).

17. El carnaval elaboró un lenguaje de formas simbólicas. Este lenguaje expresa una unidad carnavalesca que no puede ser traducida al discurso verbal ni al lenguaje de conceptos abstractos pero se presta a una transposición al lenguaje de imágenes artísticas: el lenguaje de la literatura. Esta transposición se llama

reconocemos los recursos del grotesco[18] y el tópico del mundo al revés[19], utilizados para mostrar la inversión y la alteración del estado de cosas en la sociedad contemporánea[20], y su falsedad, artificio e hipocresía, en el intento de querer disimular en las apariencias el atropello al orden preexistente; por otro, el *kitsch*[21], estética de la modernidad, devenida en clave interpretativa de su propia época, la posmodernidad, debido al avance desmedido de la industria y el mercado de consumo sobre la vida cotidiana de las personas y de las sociedades (post-)capitalistas, época también de una globalización creciente.

El hijo menor de Sara, Sebastián A. Murena, comparte sus recuerdos de los preparativos para la vida en Roma: «Cuando poco antes de dejar Suiza le pregunté a mi madre por qué nos mudábamos […], su respuesta fue "porque quiero vivir en el mundo clásico"» (Bertúa & De Leone, 2013, p. 183). Seguramente, el contraste entre las ideas previas sobre Roma que Gallardo traía consigo y lo observado *in situ* —un cruce atemporal y ecléctico de lo clásico, lo medieval, el Renacimiento y el Barroco— generó la serie de imágenes neobarrocas que hemos estado describiendo en sus crónicas.

Resta preguntarnos qué clase de autoimagotipos personales construyó la escritora en estos textos. Como venimos observando, se trata de un Yo elevado por la experiencia de la vida en Roma y de otros viajes anteriores, que mira a sus compatriotas desde lejos —a veces, desde arriba—, hasta el punto de llegar a construir heteroimagotipos sobre su propia sociedad. Desde su lugar de residente, los Otros no solo son los europeos, sino también los argentinos, o los latinoamericanos en general. Como consecuencia

carnavalización literaria, es decir, la influencia del carnaval sobre la literatura.

18. Bajtín explica que en el caso de lo grotesco «se asiste a la ridiculización de ciertos fenómenos sociales [...] exagerando los vicios en grado extremo; la risa tampoco es directa, pues el lector debe conocer los fenómenos sociales planteados» (1994, p. 274).

19. El carnaval no se contempla ni se representa, sino que se vive en él según determinadas leyes. Es una vida desviada del curso normal, una vida en el «mundo al revés». Las leyes y prohibiciones del orden de la vida normal, regidas por el calendario litúrgico, se cancelan; y se suprimen las jerarquías (sociales, de edades, etc.), es decir, se eliminan las desigualdades. Todo aquello que permanecía separado por la visión jerárquica de la vida medieval entra en contactos y combinaciones carnavalescas. El carnaval acerca e invierte lo sagrado y lo profano, lo alto y lo bajo, lo grande y lo miserable, lo sabio y lo estúpido, lo serio y lo ridículo, lo posible y lo imposible (Bajtín, 1994, pp. 177- 250).

20. En su obra *El Mediterráneo y los bárbaros del Norte*, Luis Racionero explica que «la ironía es la demostración a contrario, es llevar una cosa a su extremo opuesto para que se convierta en su contrario y de esa súbita fusión de opuestos obtener una distanciación que nos hace sabios […] La ironía requiere de una especial disposición de ánimo en que se unen la tolerancia, el desengaño, el humor, la paciencia y la malicia» (1996, pp.11-24).

21. José Amícola explica que es «a partir de la famosa década del sesenta, cuando se produce una toma de conciencia acerca de qué fue realmente el kitsch y se procede a integrarlo. […] Lo importante de nuestra década radica, sin embargo, no en la producción de un kitsch inconsciente de sí mismo, sino en la especulación sobre el fenómeno y en la integración consciente de sus elementos» (2000, pp.102-103).

del desarraigo, se alteran los conceptos de pertenencia e identidad. Su voz se vuelve más singular y autónoma.

En cuanto a su vínculo personal con la ciudad de Roma, podemos interpretar que oscila entre la fascinación del primer contacto y el verdadero descubrimiento, que se va dando con el tiempo, al transitar en carne propia cada rincón de la ciudad. En el mismo testimonio ya citado, su hijo menor escribe: «si hay una clave que puede definir los últimos años de vida de mi madre, es justamente el binomio de espiritualidad y belleza» (Bertúa & De Leone, 2013, p. 184). A continuación, aclara: «"Belleza" no en el sentido canónico y ligeramente árido de la Estética sino en el sentido cálido, fértil y casi carnal de *il senso del bello*, "el sentido de lo bello", que caracteriza al Barroco romano y su relación con la Roma clásica» (Bertúa & De Leone, 2013, p. 184). Luego discurre acerca de la significación de la espiritualidad de ese período final, vivida como un «reencuentro al cual mi madre llegó a través de una madurez espiritual que le hacía considerar, con ese candor que la vida en Roma le puede dar a todo lo relativo a las religiones, las fascinantes consecuencias del sincretismo de los primeros cristianos» (Bertúa & De Leone, 2013, p. 184). Sin embargo, tras la lectura de estas crónicas, consideramos clave agregar también el humor a ese binomio, y así fracturarlo y refundirlo en un trinomio, un retablo más acabado de la experiencia romana en Gallardo. El humor y la ironía atraviesan la belleza y la espiritualidad que la cronista encuentra en Roma: las distancian, las desacralizan. Y también humanizan la figura de la escritora, idealizada en el recuerdo de su hijo. El grotesco, la carnavalización, el *kitsch* no son recursos que denoten repulsión, ni identificación, en Gallardo, son justamente las marcas de la observación y la distancia reflexiva, del humor pirandelliano, que generan en ella los contrastes inasibles de las capas milenarias y superpuestas de la ciudad «hojaldre», las paradojas de la vida misma en Roma.

A modo de cierre, recordamos que tanto José Martí[22] como Ruben Darío[23], los dos escritores modernistas considerados por la crítica como los padres de la crónica latinoamericana contemporánea, forjaron el renacimiento del género como corresponsales extranjeros en las páginas de *La Nación*. En este mismo diario, Sara Gallardo continuó la tarea de los poetas y narradores nómades que la antecedieron, con la observación aguda de su escritura portátil, sin *blogs*, sin siquiera computadora, como los primeros

22. El premiado ensayo de Susana Rotker, *La invención de la crónica* (1991), plantea el renacimiento del género en la crónica latinoamericana, tal como la conocemos hoy, en las páginas que los escritores modernistas publicaron en la prensa como periodistas y corresponsales. Su estudio se centra en la figura y las crónicas del modernista cubano José Martí, que escribía tanto para *La Nación* de Buenos Aires como para *La Opinión Nacional* de Caracas.

23. Esta faceta del célebre poeta nicaragüense fue estudiada y revalorizada por Susana Zanetti en *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)* (2004). El libro retoma la pionera contribución de E. K. Mapes y Pedro Luis Barcia en la recopilación de la obra cronística de Darío en la prensa argentina.

cronistas, simplemente con la palabra suelta, el ojo sagaz y la ceja en alto.

Referencias Bibliográficas

Amícola, J. (2000). *Camp y posvanguardia: Manifestaciones culturales de un siglo fenecido.* Buenos Aires: Paidós.

Arfuch, L. (2002). *El pacto autobiográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, M. (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais.* Buenos Aires: Alianza Argentina.

Bertúa, P. & De Leone, L. (Comps.) (2013). *Escrito en el viento: Lecturas sobre Sara Gallardo*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

Blanton, C. (2002). *Travel writing: the self and the world*. Nueva York y Londres: Routledge.

Carrizo Rueda, S. M. (Ed). (2008). *Escrituras del viaje: Construcción y recepción de «fragmentos del mundo».* Buenos Aires: Biblos.

De Leone, L. (2015). Estudio preliminar. En Gallardo, S. *Macaneos: las columnas de Confirmado (1967-1972)* (pp. 11-42). Buenos Aires: Winograd.

Gallardo, S. (1987). *Páginas de Sara Gallardo seleccionadas por la autora.* Buenos Aires: Celtia. Escritores Argentinos de Hoy.

Gallardo, S. (2015). *Macaneos: las columnas de Confirmado (1967-1972)*. Buenos Aires: Winograd.

Lejeune, P. (1991). *El pacto autobiográfico: La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthropos. Suplementos Anthropos, 29.

Moles, A. y Wahl, E. (1971). Kitsch y objeto. En Barthes, R., Lévi-Strauss, C., Moles, A. et al. *Los objetos.* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. Comunicaciones, 13.

Montes, A. (2015). *Políticas y Estéticas de Representación de la Experiencia Urbana en la Crónica Contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor.

Moore, T. (1718). *Mangora, King of the Timbusians. Or the Faithful Couple. A Tragedy*. Londres: Printed for W. Harvey at the Receipt of General Post Letters within Temple-bar, and E. Nutt at the Middle Temple Gate in Fleet-Street.

Ortega y Gasset, J. (1966). *Obras completas*. Madrid: Ediciones Castilla.

Pageaux, D. H. (1994). De la imaginería cultural al imaginario. En Brunel P. & Chevrel, Y. (Eds.). *Compendio de Literatura Comparada* (pp. 101-131). México: Siglo XXI.

Pérez Gras, M. L. (2013). *Relatos de cautiverio: El legado literario de tres cautivos de los indios en la Argentina del siglo XIX*. Recuperada 20 de octubre, 2015, desde:

http://www.cervantesvirtual.com/obra/relatos-de-cautiverio--el-legado-de-tres-cautivos-de-los-indios-en-la-argentina-del-siglo-xix/

Pirandello, L. (1961). *El humorismo*. Madrid: Espasa-Calpe.

Racionero, L. (1996). *El Mediterráneo y los bárbaros del Norte*. Barcelona: Plaza y Janés.

Ricoeur, P. (1986). *Lectures on Ideology and Utopia*. Edición de Taylor, G. Nueva York: Columbia University Press.

Rotker, S. (1992). *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.

Zanetti, S. (2004). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916).* Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Espacios Autobiográficos y de la Memoria en Syria Poletti

Fernanda Elisa Bravo Herrera*

Resumen: El objetivo de este trabajo es estudiar la construcción de las diferentes modalidades de representación del espacio autobiográfico y de la memoria en la producción de la escritora ítalo-argentina Syria Poletti. Desde los estudios bajtinianos y las propuestas de Paul Ricoeur relativas al tiempo y la narración y las de Philippe Lejeune y Leonor Arfuch sobre las escrituras del yo, se analizan las estructuraciones metaliterarias, autoficcionales y de los cronotopos que se trazan en esta escritura. De este modo se espera reconstruir los conceptos de identidad, mismidad, alteridad y pertenencia que se delinean en la producción de Poletti, declinados en su relación dialéctica con el fenómeno inmigratorio.
Palabras Clave: Inmigración, Identidad, Imaginario, Autobiografía, Cronotopo.

Abstract: *The aim of this work is to study the construction of the different modes of representation of autobiographical memory space in the production of the Italian- Argentina writer Syria Poletti. Proceeding from the Bakhtinian studies and Paul Ricoeur proposals concerning the time and the narrative and also the Philippe Lejeune and Leonor Arfuch studies about the storytelling of the sameness, we analyze the metaliterary structures that determine the «Autobiographies» and the chronotopes that characterize this specific kind of literary writings. We aim to reconstruct the concepts of identity, otherness and the sense of belonging that are described in the production of Poletti, declining these themes in their dialectical relationship with the phenomenon of immigration.*
Key Words: *Immigration, Identity, Imaginary, Autobiography, Chronotope.*

Premisas

La producción de Syria Poletti, no obstante la complejidad y la riqueza de su escritura,

*Doctora en Literatura Comparada y Traducción de Textos Literarios por la Universidad de Siena e investigadora adjunta del CONICET en la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: fernandabravoherrera@conicet.gov.ar
Fecha de recepción: 26-02-2016. Fecha de aceptación: 24-03-2016.
Gramma, XXVII, 56 (2016), pp. 121-135.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

parece injustamente ubicarse en la crítica literaria argentina de los últimos años en un lugar marginal y secundario, excluyendo un estudio que le dedica María Rosa Lojo (2000) en vinculación con el feminismo de la diferencia y el género mujer en el volumen 11 *La narración gana la partida* de la *Historia crítica de la Literatura Argentina*, dirigida por Elsa Drucaroff. Este olvido por parte de la academia resulta más notorio si se compara con el éxito de los 60-80, manifiesto en las numerosas reediciones de sus libros y en los varios premios, como la Faja de Honor de la SADE, el Premio Losada en 1962 por *Gente conmigo* y el de la Cámara Argentina de Publicaciones por *Amor de alas* en 1981. Su extraterritorialidad cultural y lingüística determinó su exclusión del sistema literario italiano, por su elección de escribir en español y de publicar en Argentina, y por la problemática centralidad de la inmigración, evitada por la crítica literaria italiana por su inscripción en la estética del luto en cierta para-literatura o pseudo-literatura, y por estar asociada al fracaso del proyecto político de unificación del *Risorgimento*. La figura y la producción de Poletti fue rescatada en Italia por los proyectos de investigación coordinados por Silvana Serafin, «Presenza, cultura e tradizioni dei friulani in Ispano-america» y «Culture a confronto: l'emigrazione friulana oltreoceano», en el Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla cultura e la lingua del Friuli, la Università degli Studi di Udine con el apoyo de la Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia. Algunos de los resultados de estos proyectos se publicaron en la colección de la Biblioteca della Ricerca di Studi di Letteratura Ispano-americana de la Ediorial Bulzoni, dirigida por Giuseppe Bellini y Silvana Serafin, en *Immigrazione friulana in Argentina: Syria Poletti racconta…* (Serafin, 2004a), *Contributo friulano alla letteratura argentina* (Serafin, 2004b) y *Ancora Syria Poletti: Friuli e Argentina due realtà a confronto* (Serafin, 2005)[1]. El interés en Italia por Poletti también se evidencia en las

1. En estos volúmenes dedicados a Syria Poletti y a la inmigración friulana en Argentina se reúnen estudios de Mara Donat, Chiara Gallo, Javier Grossuti, Renata Londero, Catalina Paravati, Sagrario del Río Zamudio, Susanna Regazzoni, Federica Rocco, Silvana Serafin. Además de estos ensayos es necesario citar los artículos de Renata Londero (2006, 2008) publicados en *Friuli versus Ispano-America* y *Voci da lontano*, ambos coordinados por Serafin. En *Friuli versus Ispano-America* se incluyen también un artículo de Emanuela Turchet (2006) y otro de Serafin (2006). En la revista *Oltreoceano*, perteneciente al *Centro Internazionale Letterature Migranti – CILM*, que cuenta con el apoyo del *Dipartimento di Lingue e letterature straniere* de la Università degli Studi di Udine, fueron publicados artículos de Susanna Regazzoni (2007), Federica Rocco (2008), Silvana Serafin (2008) y Eleonora Sensidoni (2015). En un número especial de la revista *Studi Latinaomericani/Estudios Latinoamericanos* de la Università degli Studi di Udine, dedicado a las emigraciones/inmigraciones, y coordinado por Mario Sartor y Silvana Serafin, fue publicado un artículo de Serafin (2007) sobre la emigración y las novelas de Syria Poletti. Otros ensayos de Serafin dedicados a esta autora ítalo-argentina salieron en el Dossier «Argentina e Italia: due Paesi, uno Specchio», coordinado por Luciano Gallinari, del número 6 de la revista *RiMe*, del *Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea* del *Consiglio Nazionale delle Ricerche* (CNR), y en el número III de la revista española *Zibaldone. Estudios literarios*, dirigida por Juan Pérez Andrés, dedicado a «La presencia italiana en las Américas» (Serafin, 2011, 2015). Otros textos sobre Poletti que es necesario citar para evidenciar su centralidad en los estudios sobre

traducciones: en 1998, *Gente con me* (traducción de Silvana Serafin); en 2004 *Anche le fate fanno l'autostop* (traducción de Gianpaola Facchin), y en 2007 *La linea del fuoco* (traducción de Catalina Paravati), *Un fidanzato per Inambú* y *Le marionette di Ninin* (ambas, traducciones de Emanuela Turchet).

La recuperación de su producción permite delinear una «cartografía» literaria y reconocer la incidencia de la cultura italiana en la literatura argentina, atendiendo el fenómeno inmigratorio y la escritura femenina. Estas cuestiones contribuyen a re-pensar un panorama de las letras argentinas en una relación dialéctica y comparada con la literatura italiana, redefiniendo, los criterios historiográficos de conformación del canon y del sistema y los de constitución de Estado-nación con sus sistemas de significación cultural. La recuperación de la voz de Poletti, y con ella de una perspectiva femenina de la emigración italiana/inmigración hacia la Argentina, en su condición de migrante y escritora, problematiza cuestiones marginadas de la historia socio-cultural, como la de las emigrantes italianas en Argentina (Rosa, 2013) y la (in)visibilización de las mujeres extranjeras y migrantes (Cacopardo, 2011). Si bien son muchas las protagonistas femeninas en las novelas de inmigración, la escritura y, por lo tanto, la voz, el poder del discurso y la posibilidad de constituirse en sujetos y no objetos del discurso, parecen exclusivos de los hombres. Lo mismo sucede con la memorialística y con las producciones epistolares vinculadas con la inmigración que se encuentran en los archivos: la palabra y la presencia femenina parecen desdibujarse y perder centralidad en los desplazamientos hasta perder visibilidad y volverse sujetos ausentes, borrados. Por ello, la escritura a cargo de una mujer emigrante, como es el caso de Syria Poletti, ofrece la posibilidad de reconstruir, desde las estilizaciones, auto-ficcionalizaciones y la resistencia como sujeto marginal y periférico, una estructuración «otra» de la historia y del discurso, una perspectiva ideológica en una doble frontera, como migrante y como mujer, determinando así la diferencia de su producción en el sistema y en la conformación del canon y de la «Historia» oficial.

En esta instancia se propone indagar en la producción narrativa para adultos de Syria Poletti, vinculada con la inmigración, las representaciones de los diferentes cronotopos, la concepción metatextual y la dimensión autobiográfica, autoficcional de la palabra como escritura del yo. De esta manera se espera delinear un mapa de la problemática identitaria como mujer y escritora y repensar la literatura nacional y la «e(in)migración»[2].

emigración/inmigración e incidencia de la cultura friulana en la literatura argentina son los de Rocío Luque (2013), Serafin (2003, 2006b, 2009a, 2009b, 2012, 2013, 2014) y Bravo Herrera (2012, 2014).

2. El término «e(in)migración» designa el fenómeno de los desplazamientos migratorios en su complejidad, atendiendo la multiplicidad de perspectivas, espacios e interpelaciones que se inscriben, en forma simultánea, superponiéndose y estratificándose, especialmente durante el proceso de reconfiguración de identitad(es) de los sujetos (Bravo Herrera, 2002; 2015, pp. 33-34).

Los Espacios de la Memoria

En la producción narrativa de Syria Poletti, los espacios adquieren una dimensión semiótica y semántica, de desciframiento identitario, en tanto componentes indispensables en el proceso de significación del sujeto y de su temporalidad, de su devenir en la historia. En cuanto son los desplazamientos las instancias decisivas, las pruebas que deben superar los héroes de una épica deshilachada y pobre, la representación del sujeto y la modelización del mismo se conforman en la dialéctica con los espacios y los tiempos. Son éstos los que marcan, como «umbrales» los pasajes de iniciación y formación, el recorrido por los «caminos» transculturales. A partir de los espacios, Poletti estructura las experiencias de sus protagonistas, mediante complejos juegos autoficcionales en donde las biografías estratifican aún más las escrituras del yo que se trazan en su producción novelística y cuentística. El devenir de la inmigración configura un espacio-tiempo, un cronotopo múltiple y polifónico que asume una dimensión caleidoscópica, una «conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente» (Bajtin, 1989, p. 237), en cuanto metáfora, expresión del «carácter indisoluble del espacio y el tiempo» (Bajtin, 1989, p. 237). La escritura, en la definición y reconstrucción de estos cronotopos, superpone tiempos y espacios en los que la memoria se sitúa en las fronteras lábiles de los mismos. El sujeto de la enunciación en *Gente conmigo* (Poletti, 1972) y en *Extraño oficio* (Poletti, 1974) se instaura en una intersección o frontera, en un cruce de palabras y memoria. El cronotopo dominante en la producción de Poletti es, por esto, el discurso, el discurrir de la memoria, las palabras que funcionan como conjura contra el olvido y desciframiento del horizonte de un ser signado por los desplazamientos y las auto-representaciones dialécticas.

Los lugares de la memoria, que se estilizan y convocan en la narrativa de Poletti, contribuyen a descifrar la identidad pasada, pues el espacio es el que permite el «desciframiento de lo que somos a la luz de lo que ya no somos» (Augé, 2000, p. 32). El itinerario por los lugares abandonados y transitados, en el relato de la e(in)migración, trata de ser una operación que consigue, a través de la palabra, la perennidad de la tierra, del espacio-tiempo propios, específicamente, del terruño, entendido como lugar antropológico e histórico-simbólico más que geográfico-físico. Por ello, el cronotopo está bajo el signo de la pérdida y la ausencia y se conforma como contrapunto de la escritura. Al respecto es oportuno comprender a la escritura como un espacio-tiempo, un cronotopo. La memoria y la palabra, únicas posesiones del inmigrante, son sujeto y objeto del discurso, que remedan el seno materno, el origen de la propia existencia, en cuanto «la escritura es originariamente el lenguaje del ausente, la vivienda un sustituto del seno materno, esa primera morada, siempre añorada probablemente, en la que uno estuvo seguro y se sentía tan bien» (Freud, 1992, p. 90). Los cronotopos se prefiguran como lugares de la memoria que ofrecen una imagen de la diferencia, es decir, la

diferencia en la identidad por el devenir del tiempo y los desplazamientos, una transformación que muestra la ruptura y una continuidad en la mismidad. A partir de estos mecanismos, los lugares y los tiempos que actúan como cronotopos adquieren sacralidad. Los espacios se superponen como palimpsestos, estratificaciones de una memoria que encadena y vincula el ser con su(s) mundo(s), que devienen existenciales por las relaciones, las persistencias, (dis)continuidades y transformaciones del sujeto, pues la imagen del hombre es «siempre esencialmente cronotópica» (Bajtin, 1989, p. 238).

En este devenir del sujeto y en sus desplazamientos, las montañas, las Dolomitas, el pueblo sin tiempo, funcionan como el lugar original y fundacional de una historia y de un recorrido, como un Paraíso perdido que es una versión pobre y desdibujada de una felicidad nunca alcanzada, una aldea «carcomida por los siglos, devastada por las invasiones» (Poletti, 1972, p. 9), «un campo de concentración para el éxodo» (Poletti, 1972, p. 11). Este lugar, sin embargo, por el devenir inmigratorio, es desplazado, por otros lugares que van complejizando el relato de las pérdidas y de los reacomodamientos. Así, la condición identitaria se define en el encadenamiento y sucederse de acontecimientos y desplazamientos: «Tal vez yo no estoy presa por un hecho aislado, sino por una sucesión de hechos. No me refiero a los móviles concretos. Me refiero a esa cadena de circunstancias y acontecimientos que, fatalmente, nos llevan a desembocar en situaciones como la que estoy viviendo» (Poletti, 1972, p. 9).

El lugar original es, sin embargo, el que confiere la más profunda marca identitaria en cuanto vincula al sujeto con la escritura, «el extraño oficio que traje de Europa, […] marca indeleble, el metabolismo de mi raza. La causal de mi proceder» (Poletti, 1972, p. 9). Esta es la identificación que determina el reconocimiento de un itinerario a través del tiempo y los espacios. Por esto, la narración construye una cartografía permeable, una lectura en clave de los espacios a partir de las vivencias y las representaciones, desde una condición fronteriza que es dialéctica y transcultural, en última instancia, desterritorializada.

Argentina/ América, por su parte, frente a la configuración fundacional de las Dolomitas, se representan como el monstruo que devora la familia, los afectos, la identidad, las relaciones, pero que, por ello, genera la escritura, es decir que es muerte pero también persistencia y resistencia al conjurar la ausencia y convocar una estructura mítica. La escritura y el monstruo mantienen una relación especular en la que se invierten los valores, pues si América/Argentina crea distancia, desarraigo y olvido, la escritura deviene, en la inversión, cercanía, recuperación y memoria. Es en esta tensión entre escritura y espacio mítico-simbólico de desarraigo (Argentina/América) que los lugares y los tiempos adquieren valor sígnico y se estructuran, modelizando al sujeto. La palabra funciona como mediación e intérprete de la experiencia de desterritorialización, de «exilio» de la e(in)migración y se vuelve ella misma itinerante. La monstruosidad de ese

espacio de pérdida y exilio traza una cartografía en el que se diferencia lo propio, que se encuentra perdido, de las «terrae incognitae», que aluden también al inconsciente, al Olvido, a lo inquietante y profundo sobre lo cual se construyen los arquetipos y los símbolos de una mitología personal. Aquí la nueva tierra no es presentada según el mito del «fare l'America», según una utopía de riqueza y Paraíso terrenal, sino desde la distopía, como la encarnación del mal en el mundo, el error de Dios, el lugar de la culpa y del castigo, lo prohibido e inalcanzable que condena una vez que es obtenido. América/Argentina, como monstruo, es también metáfora de destrucción, de un misterio que se revela como sacro, ininteligible y por encima de la condición humana y de su entendimiento. De esta manera, como si fuera una Hidra o Cerbero, una Santísima Trinidad invertida y terrenal con una inasibilidad sacra y semántica, América «era una y dos y tres con tantos idiomas como dialectos, menos el italiano, cosa inexplicable» (Poletti, 1972, p. 14). Por esto, el viaje de Nora en *Gente conmigo* no solamente invierte la configuración arquetípica de la mujer como una Penélope en espera, proponiendo una realización activa de la condición femenina, sino que incluso le confiere un destino heroico al asumir el compromiso de matar/vencer/enfrentar al monstruo que devora a los miembros del pueblo, como si fuera una versión femenina de Teseo. La monstruosidad de América/Argentina asume, entonces, los rasgos de un Minotauro, y la escritura, el viaje inmigratorio, la narración misma, se prefiguran laberínticamente, metaforizando la concepción del mundo y de la existencia. La mujer migrante es Penélope en cuanto espera las cartas y (des)hace con la escritura discursos en soledad que no llegan a término, pero también es Teseo porque enfrenta su Minotauro/América, y Ariadna cuando, abandonada, encuentra consuelo en la escritura después de haber dejado su hogar. La configuración de América/Argentina desde la monstruosidad reescribe y actualiza el mito de la Esfinge en cuanto se impone como un enigma que tiene que ser descifrado y que resulta de ese «punzante afán por conocer América, por saber cómo el monstruo se había devorado a los míos» (Poletti, 1972, p. 20), en última instancia, la explicación del abandono y la búsqueda de la clave de resistencia, continuidad y persistencia para evitar ser una víctima más y que se revela como gran incógnita antes del viaje: «… ¿qué tendré que hacer para que el monstruo no me coma el corazón? […] ¿Qué hay que hacer?» (Poletti, 1972, p. 29). La centralidad fundacional del pueblo, de las Dolomitas, se desplaza, en tanto es la emigración un momento de parto, de separación del seno materno, de la casa primigenia, que redefine a América como una clave a descifrar y también como un nacimiento. En *…y llegarán Buenos Aires*, este proceso de redefinición de identidades en los desplazamientos se vincula con el descubrimiento de la palabra, el trazado de una nueva genealogía y el cruce de series en el discurso auto-ficcional y autobiográfico:

> América surgió ante mí como un enigma indescifrable. Fue el asombro. A veces pienso que yo nací la noche en que vi a mi madre tomar un largo tren para marcharse a América, despidiéndose eternamente de mí.
> Me repuse porque mi abuela me abrió al deslumbramiento de la vida, del juego y de la palabra y me conectó para siempre a la fascinante combinación entre realidad y fantasías, memorias e invención (Poletti, 1989, p. 62).

El camino heroico y azaroso es entonces una metáfora de un naufragio cultural, una mitologización del naufragio por la inmigración, en el que América es, otra vez, en el imaginario europeo, el monstruo antropófago que devora a la humanidad, privado de un rostro conocido. Esta configuración, sin embargo, se modifica una vez asumido el luto por la pérdida de la familia, y Argentina, entonces, deviene, en su estructuración como lugar relacional, histórico e identitario y como intersección de definiciones temporales y espaciales, utopía de vida, signo visible de sobrevivencia de un naufragio, aunque esto no signifique realización o éxito: «Porque para mí la Argentina era eso: la vida. Después de ese rechazo, ir hacia adelante o hacia atrás daba lo mismo. Siempre estaría excluida del amor. Siempre sería una apartada. Una sobreviviente» (Poletti, 1972, p. 79-80).

La monstruosidad de Argentina se revela contra su misma gente en una especie de vampirismo que provoca una enfermedad socio-cultural. Es interesante señalar que en el imaginario italiano la emigración era descripta como una hemorragia (Bravo Herrera, 2015), y ese campo semántico vinculado con la sangre aparece en la producción de Poletti refiriéndose no a Italia sino a la misma Argentina. Estas imágenes complejizan la deconstrucción del mito de América como tierra de promisión y del sacrificio en pos de la realización de una gran empresa por parte de los colonos-pioneros-emigrantes. En su definición de Argentina, sumida en la apatía y la inacción, se modeliza un espacio distópico, en el que la monstruosidad no muestra una nueva madre-patria, sino un vampiro que termina matando y cancelando la humanidad:

> Un día le escribí una carta para explicarle cómo era el país del monstruo.
> Le dije que el país y la gente no se comportaban como nuevos. A mi modo de ver, no tenían nada de primitivo, ni de formación reciente. Parecían más bien agobiados, o hastiados, por una carga de experiencia a priori que los volvía escépticos y desconfiados. También le dije que todos vivían como si estuviesen esperando la llegada de un gran país. Algún día, la Argentina sería de los argentinos. Mientras tanto, había que esperar, y cada uno llenaba las esperas con desgana, buscando su propia comodidad. Y es lógico que durante las esperas a nadie se le ocurra tomar algo a pecho o comenzar grandes cosas.
> También intenté explicarle por qué la Argentina absorbe y nivela las gentes de otros mundos. Le expresé más o menos esta idea: "Se diría que este país tuviese la

> sangre aguada y que necesitara de la sangre de muchas razas para vivificarse y crecer. Entonces chupa y crece, crece dilatadamente, pero en el fondo está intoxicado por las sangres que no logra asimilar. Y así se torna cada vez más desprovisto de vitalidad y cada vez más ávido de humanidad" (Poletti, 1972, p. 38).

Los espacios y tiempos van construyendo una cartografía en la que los espacios se asocian en un múltiple *continuum* intersubjetivo e ideológico que se superpone y estratifica como en un palimpsesto hecho de memoria. América y Europa se revelan como espacios de la alteridad y de la diferencia, de la identidad y de la mismidad, un espejo en el que la misma historia presenta dos caras que se confunden, manifestando así la complejidad de la e(in)migración. En la soledad, Nora confiesa y reconoce, como parte de su identidad, la estructuración en continuidad de dos diferentes espacios geográfico-culturales y también de dos horizontes de percepciones y modelizaciones de lo existente, de lo ontológico:

> A veces me parecía tener en mis manos a los dos mundos. Y era un mismo peso sobre el corazón. Confundía uno y otro. Me sentía parte viva, y a la vez cercenada, de una continuidad indisoluble.
> No podía distinguir el límite humano entre los dos continentes. ¿Cuándo dejaban de ser europeos y cuándo comenzaban a ser americanos los seres que me proyectaban sus dramas a través de los documentos?
> Allá, al escribir cartas para América, vivía en tensión de América. Acá, al traducir documentos de emigrados, volvía a hundirme en la marejada de Europa. Era como si para mí el cordón umbilical no se hubiese roto, sino retorcido hacia adentro. (Poletti, 1972, p. 18).

Se podría articular una triple estructura en la que la geografía física comprende un espacio de vivencias referenciales, identificables con lugares antropológicos y culturales, intersubjetivos y personales, reconstruidos, sin embargo, desde la memoria. En vinculación con ésta, la geografía discursiva funciona como una elipsis que, a partir de la concepción de la propia palabra y de la escritura, estructura la relación del sujeto con los otros y con el espacio-tiempo, definiendo los cronotopos de la inmigración. Es la geografía mítico-simbólica, con sus estratificaciones y su conformación metonímica y también desplazada en lo no-dicho, la red de espacios que definen la identidad en un continuo devenir, sosteniendo el mundo, el horizonte socio-ideológico. Esta estructuración de geografías a partir de los desplazamientos construye en el caleidoscopio de narraciones una «genealogía» trunca, que es también «anti-genealogía» y «meta-genealogía». Los lugares, al marcar los desplazamientos afectivos, simbólicos y míticos del sujeto, individual y colectivo, definen la idea de muerte, soledad y diferencia, por una parte, y de encuentro con la alteridad, de reconocimiento de la mismidad, de

re-construcción de posibilidades, por otra. Conjugan, por lo tanto, una doble valencia disfórica y eufórica, en la que el sujeto se re-define en el recorrido performativo y de formación. Los espacios y los tiempos del desplazamiento, el cronotopo de la inmigración, se prefiguran, desde una lectura a partir de la morfología del cuento propuesta por Propp (1966), como elementos constitutivos de la partida, del alejamiento del «héroe», que conllevan una serie de pruebas que debe superar. El regreso, como itinerario circular del héroe, no se realiza, por lo que se trata de una narrativa en negación, en pérdida, en ausencia, en la que el reconocimiento y la revelación implican un reajuste de identidades y relaciones.

El cronotopo de la e(in)migración, con sus espacios y tiempos de desplazamientos, abandonos, ausencias y pérdidas, está caracterizado, por ser un espacio delineado desde la memoria, como una «huella» fantasmagórica, espectral, en ruinas, con sus despojos. No se trata de una escritura que celebra los espacios transitados, ni siquiera como herencia, sino que se prefigura desde esa carencia. Son los vínculos, muchos de ellos quebrados, los que se presentan como lugares donde habitar y poder poblar. De allí que indagar en la propia historia sea enlazar historias de otros inmigrantes, en *Gente conmigo*, descubriendo que son también inasibles huellas, trazos en las palabras, reconfirmación de una perenne soledad del sujeto, la incomunicabilidad aun con el lenguaje, con la escritura, devenidos espacio y tiempo de colocación del sujeto, su ser-en-el-mundo:

> Hay momentos en que la soledad se vuelve alucinante. La locura, en continuo acecho, gesta imágenes que se van quebrando para girar luego, vertiginosamente, a mi alrededor…
> Entonces manoteo en busca de asidero. Y abro mis cuadernos para sentirme rodeada de gente. Hojeo las páginas y oigo frases indelebles… Veo surgir rostros fijos en la elocuencia de la congoja, de la sorpresa, del sarcasmo….
> Y vuelvo a asombrarme de este silencio, de esta quietud de resaca. (Poletti, 1972, p. 80)

> Así, me encuentro oscilando entre mundos que no son míos, como si mi vida tuviera que relegarse paradójicamente al mundo del papel sellado. Y debería sellar y lacrar también la memoria. (Poletti, 1972, p. 173).

Esta instancia revela cómo el lenguaje es también tiempo, por lo que el espacio se emplaza desde esa temporalidad. La «gente» que «acompaña» a Nora, a la mujer escritora y e(in)migrante, es índice no sólo de un horizonte social, comunitario y colectivo, sino una modelización de la escritura y una comprensión del oficio de escribir. Convocar la gente es re-escribir y apelar a sus historias, es, entonces, poner en funcio-

namiento la máquina narrativa, sostenida en el devenir del tiempo y de la memoria, en los desplazamientos y transformaciones, en la perdurabilidad engañosa de las palabras. Al respecto, es oportuno recordar que:

> Contamos historias porque, al fin y al cabo, las vidas humanas necesitan y merecen contarse. Esta observación adquiere toda su fuerza cuando evocamos la necesidad de salvar la historia de los vencidos y de los perdedores. Toda la historia del sufrimiento clama venganza y pide narración. (Ricoeur, 2007, p. 145)

La Escritura y sus Entramados

A partir de esta configuración de los espacios de la memoria en los cronotopos de la e(in)migración, se ha trazado un recorrido por las perspectivas ideológicas de comprensión del mundo, de los otros y del yo. La escritura deviene también ella misma, como se señaló, conexión inteligible de relaciones temporales y espaciales, espacio y objeto de la misma palabra, metáfora de la narración y de re-significación del fenómeno e(in) migratorio. De esta manera, en *Extraño oficio*, se señala la centralidad del discurso, de la escritura: «…supe que la palara es el ámbito dentro del cual nacemos. Supe que su génesis es nuestra célula primaria. Sentí, viva y confusamente, que las palabras me poseían desde siempre, que eran mi soplo. Eran mi plasma» (Poletti, 1974, pp. 40-41).

La escritura y la lectura se configuran desde una potencialidad demiúrgica, como una manera de crear un mundo que permita suplir las carencias provocadas por la inmigración, los desarraigos y las múltiples violencias, incluso apelando al género policial como en *Historias en rojo* (Poletti, 1978). Por ello, en la producción de Poletti, la escritura del yo propone una auto-ficcionalización del sujeto de la enunciación a partir de su condición de mujer e(in)migrante con el oficio de escribir. La identidad del sujeto se define a partir de la misma escritura, como espacio autobiográfico y de subjetividades, tal como se relata en *Taller de imaginería*: «Yo no me hice escritora. Creo que nací con esa alquimia. Después la vida y el afán de destrucción que nos avasalla, o nos acecha, acabaron por destruirme. O por conformarme, que es casi lo mismo. Metodicé mi cultura. Me intelectualicé» (Poletti, 1977, p. 103).

En la narrativa de esta autora ítalo-argentina, la escritura, el exilio/la inmigración y la memoria conforman una unidad que definen, en dialéctica, la constitución del sujeto, en sus (dis)continuidades y en su devenir. No obstante la persistencia y la constante de imágenes y símbolos, e incluso de historias que parecen repetirse con variaciones y versiones, la escritura indica, en las representaciones y también como temática, la inevitable fractura del devenir. La inmigración hace más doloroso este desplazamiento temporal, porque instaura el conflicto de la «extrañeidad» (Aguiluz Ibargüen, 2009), minando hasta la mismidad. Es por esto que se pueden hipotetizar una semántica y

una gramática del desplazamiento, que desde la ficcionalización su escritura también leerse como literatura testimonial o memorialística en cuanto indagación del proceso de (re)construcción y (re)conocimiento de la(s) identidad(es) y de la(s) alteridad(es). La escritura es escenario, entonces, de una lucha contra la ajenidad y la extranjería, en el intento de recuperar una casa primigenia, ausente y perdida o nunca vivida, o de fundar nuevos lugares donde habitar.

La narrativa resulta una reelaboración artística de las experiencias y una mediación entre lo vivido y la memoria, una coincidencia contradictoria entre la utopía del no olvidar y el malestar por la ausencia. Por esto, el encadenamiento de narraciones funciona como una memorialística colectiva que, «desde abajo», reconstruye una épica individual. Las microhistorias arman una antología de la marginalidad y de los abandonos, versiones que se yuxtaponen y se encadenan en simultaneidad. Se trata, en su esquema, de versiones del mismo abandono, tensionadas en la (a)temporalidad. La producción de Poletti podría leerse, entonces, como un posible «archivo» de una comunidad, una memoria apócrifa, su signo y su clave entre la historia y el mito, ya no desde el poder sino desde la miseria. Se trataría de una forma de leer esta producción,

> De tal forma, el Archivo no es tanto una acumulación de textos sino el proceso mediante el cual se escriben textos; un proceso de combinaciones repetidas, de mezclas y entremezclas regidas por la heterogeneidad y la diferencia. No es estrictamente lineal, pues la continuidad y la discontinuidad permanecen unidas n precaria alianza. (González Echevarría, 2000, p. 53)

No hay en este «archivo» un origen oculto o secreto que le otorgue sacralidad o poder o autoridad a la escritura y a sus textos, sino una «extra-ordinariedad» a partir del oficio de escribir que se revela como «un maleficio […], algo ineludible» (Poletti, 1972, p. 17). El secreto que se conserva en este «archivo» se inscribe en las referencias a un corpus epistolar en el que los sujetos se auto-censuran durante la redacción de las cartas a los familiares que se encuentran en América. La escritura permite crear con ellos vínculos de empatía y de solidaridad, reforzando los lazos sociales que se quiebran con la emigración. Por esto el oficio de escribir resulta un misterio que instaura un pacto colectivo y deviene un ritual, una «ceremonia» que se comparte para exorcizar la monstruosidad de la existencia. La escritura de cartas responde al mandato de una ley implícita que es la de no comunicar el propio sufrimiento, es decir, la aplicación de una sistema de enunciabilidad como lo sostiene Foucault, «el Archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares» (Foucault, 2008, p. 170). Este «archivo» invisible y disperso en la escritura de Poletti es entonces, por una parte, negación de la misma concepción de Archivo y, por otra, de su ausencia en cuanto es ejercicio de la memoria

fragmentada y colectiva, «es la única forma de fijar, de testimoniar, los sedimentos de las pasiones y de las experiencias que la vida deposita» (Poletti, 1977, p. 148). Forma de mediación, matriz del exilio y cartografía del destierro son modelizaciones de la escritura en el proceso de extrañamiento del inmigrante.

El sujeto, el yo, deviene un sujeto plural en la comunión con otros sujetos con quienes se comparte la experiencia del desplazamiento, interpelación que determina, a su vez, la alteridad y la multiplicidad. Lo ficcional y lo autobiográfico asumen esta experiencia de desterritorialidad, con las diferentes estrategias de auto-representación y las estilizaciones discursivas (Arfuch, 2010). El sujeto de la enunciación se proyecta, se piensa, se estructura en el devenir de la escritura, redefine el pacto autobiográfico del cual habla Lejeune (1994) desde la ficcionalización y los desplazamientos metonímicos, desde la otredad en una relación dialógica de desdoblamientos y especularidades, es decir, procedimientos de «subjetivación y autorreferencia» (Arfuch, 2010, p. 20). El mito del yo se construye en esta escritura operando como interiorización del tiempo (San Agustín, 1983), mecanismo fundacional de la palabra, articulación de lo identitario y estrategia para revertir la contingencia y la movilidad, dando una «ilusión de eternidad» (Lejeune, 1994) en la dialéctica cultural.

Mínimas Conclusiones

Las constantes en la narrativa de Poletti evidencian la búsqueda de una mediación en el devenir, en «la dialéctica entre ser-por-venir, habiendo-sido y hacer-presente» (Ricoeur, 2007, p. 126), en lucha contra la indecibilidad. La palabra, desde la autoficción y la especularidad, construye múltiples espacios de concienciación en diálogo con los desplazamientos y la colocación en una frontera lábil. Escribir, frente a la problemática identitaria por la e(in)migración, resulta un método y una indagación, un oficio de errancia y de exilio interior.

Referencias Bibliográficas

Aguiluz Ibargüen, M. (2009). *El lejano próximo. Estudios sociológicos sobre extrañeidad.* México: Anthropos.

Agustín (San) (1983). *Confesiones* (10ª ed.) (Cevallos, E., Trad.). Madrid: Espasa-Calpe.

Arfuch, L. (2010). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (1ª ed. 3ª reimp.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Augé, M. (2000). *Los no-lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (Mizraji, M., Trad.). Barcelona: Gedisa.

Cacopardo M. C. (2011). *Extranjeras en la Argentina y argentinas en el extranjero. La visibilidad de las mujeres migrantes.* Buenos Aires: Biblos.

Bajtin, M. (1989). *Teoría y estética de la novela* (Kriúkova, H. & Cazcarra, V., Trad.). Madrid: Taurus.

Bravo Herrera, F. E. (2002). Viajes y fronteras en torno a la e(in)migración. *Cuadernos de Humanidades*, (12), 234-244.

Bravo Herrera, F. E. (2012). Syria Poletti y el oficio de escribir exilios. En Grillo, R. M. (Ed.). *Penelope e le altre / Penélope y las demás* (pp. 283-304). Salerno: Oèdipus.

Bravo Herrera, F. E. (2014). La inmigración italiana en Argentina entre la memoria y el olvido. En Grillo, R. M. & Perugini, C. (Eds.). *El olvido está lleno de memoria* (pp. 79-112). Salerno: Oèdipus.

Bravo Herrera, F. E. (2015). *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina.* Buenos Aires: Teseo.

Foucault, M. (2008). *La arqueología del saber* (2ª ed.) (Garzón del Camino, A., Trad.). Buenos Aires: Siglo XXI.

González Echevarría, R. (2000). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* (Aguirre Muñoz, V., Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios* (Torrent, A., Trad.). Madrid: Megazul-Endymion.

Lojo, M. R. (2000). Pasos nuevos en espacios habituales. En Jitrik, N. (Comp. serie) & Drucaroff, E. (Comp. vol.). *Historia crítica de la Literatura Argentina: Vol. 11 La narración gana la partida* (pp. 19-48). Buenos Aires: Emecé.

Londero, R. (2006). Viaggi fra il tempo e lo spazio nei racconti per l'infanzia di Syria Poletti. En Serafin, S. (Ed.), *Friuli versus Ispano-America* (pp. 91-108). Venezia: Mazzanti.

Londero R. (2008). La poesia di Syria Poletti: proposte traduttive. En Serafin, S. (Ed.), *Voci da lontano. Emigrazione italiana in Messico, Argentina, Uruguay* (pp. 33-42). Venezia: Mazzantini.

Luque, R. (2013). Syria Poletti e la traduzione: l'eco del suo mestiere. En Arriaga Flores, M., Bartolotta, S. & Martín Clavijo, M. (Eds.), *Ausencias: Escritoras en los márgenes de la cultura*. [CD-ROM]. Madrid: ArCiBel.

Poletti, S. (1972). *Gente conmigo* (7ª ed.). Buenos Aires: Losada.

Poletti, S. (1974). *Extraño oficio* (3ª ed.). Buenos Aires: Losada.

Poletti, S. (1977). *Taller de imaginería.* Buenos Aires: Losada.

Poletti, S. (1978). *Historias en rojo* (2ª ed.). Buenos Aires: Losada.

Poletti, S. (1989). *...y llegarán buenos aires.* Buenos Aires: Vinciguerra.

Poletti, S. (2007a). *La linea del fuoco* (Paravati, C., Trad.). Pordenone: Edizioni Biblioteca dell'Immagine.

Poletti, S. (2007b). *Le marionette di Ninin* (Turchet, E., Trad.). Francenigo di Gaiari-

ne: Composit Editrice.
Poletti, S. (2007c). *Un fidanzato per Inambú* (Turchet, E., Trad.). Reggio Calabria: Falzea.
Propp, V. (1966). *Morfologia della fiaba* (Bravo, G. L., Trad.). Torino: Einaudi.
Regazzoni, S. (2007). Riflessioni sulla presenza italiana nella letteratura argentina. *Oltreoceano*, (01), 103-116.
Ricoeur, P. (2007). *Tiempo y narración: Vol. I Configuración del tiempo en el relato histórico* (6ª ed.) (Neira, A., Trad.). Buenos Aires: Siglo XXI.
Rocco, F. (2008). La donna argentina e la scrittura. *Oltreoceano*, (02), 137-144.
Rosa, S. G. (2013). *Italiane d'Argentina. Storia e memorie di un secolo d'emigrazione al femminile (1860-1960).* Torino: Ananke.
Sensidoni, E. (2015). *Gente conmigo* de Syria Poletti: la transfiguración de una novela de emigración en arte visual. *Oltreoceano*, (09), 221-230.
Serafin, S. (2003). Syria Poletti: biografia di una passione. *Rassegna Iberistica*, (78), 37-50.
Serafin, S. (2007). Emigración como iniciación en las novelas de Syria Poletti. *Studi Latinoamericani. Estudios Latinoamericanos*, (03), 149-162.
Serafin, S. (2006a). L'Argentina di Syria Poletti: meta di un percorso d'iniziazione. En Serafin, S. (Ed.), *Friuli versus Ispano-America* (pp. 53-65). Venezia: Mazzanti.
Serafin, S. (2006b). Emigrazione come iniziazione nell'opera di Syria Poletti. En Serafin, S. (Ed.)*, Scrittura come nuovo inizio. Riflessioni sul romanzo d'iniziazione al femminile nel Cono Sur* (pp. 75-92). Venezia: Mazzanti.
Serafin, S. (2008). Syria Poletti: la scrittura della marginalità. *Oltreoceano*, (02), 145-155.
Serafin, S. (2009a). A Buenos Aires con Syria Poletti. En Molteni, L. & Scarabelli, L. (Eds.), *Los ojos en la ciudad. Mappe, percorsi e divagazioni urbane nella letteratura ispanoamericana, Atti del Convegno di Milano (21 novembre 2007)*, *Quaderni di Asterión*, (Vol. 1, pp. 13-31). Milano: Arcipelago.
Serafin, S. (2009b). L'emigrante si tinge di giallo: Syria Poletti e il romanzo poliziesco in Argentina. En Cappellari, S. (Ed.), *Letteratura argentina. Quaderni del Premio letterario Giuseppe Acerbi* (pp. 107-115). Verona: Edizioni Fiorini.
Serafin, S. (2011). La literatura migrante en la formación de la conciencia nacional argentina. *RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, (6), 169-188.
Serafin, S. (2012). Syria Poletti e l'Italia. En Concilio C. y Fazzini, M. (Eds.), *L'Italia vista da altrove, numero monografico. Tolomeo*, *XV*, 119-127.
Serafin, S. (2013). L'enigma nella narrativa di Syria Poletti. En Costanzo, S. y Cusato, D. A. (Eds.), *La narrativizzazione del crimine nelle tradizioni letterarie spa-*

gnola e ispano-americana. Atti delle Giornate di studio, Catania, 14-15 ottobre 2013 (pp. 101-110). Messina: Andrea Lippolis.

Serafin, S. (2014). El viaje de Syria Poletti en el mito de la infancia de Syria Poletti y de los pueblos indígenas. En Serafin, S. (Ed.), *Escrituras plurales: migraciones en espacios y tiempos literarios* (pp. 61-74). Venezia: La Toletta.

Serafin, S. (2015). Algunas reflexiones sobre la novela de la emigración italiana en Argentina. *Zibaldone. Estudios italianos*, *III*, (1), 271-278.

Serafin, S. (Ed.). (2004a). *Immigrazione friulana in Argentina: Syria Poletti racconta...* Roma: Bulzoni.

Serafin, S. (Ed.). (2004b). *Contributo friulano alla letteratura argentina.* Roma: Bulzoni.

Serafin, S. (Ed.). (2005). *Ancora Syria Poletti: Friuli e Argentina due realtà a confronto.* Roma: Bulzoni.

Turchet, E. (2006). *Historias en rojo* di Syria Poletti: compenetrazione di mistero umano e letterario. En Serafin, S. (Ed.), *Friuli versus Ispano-America* (pp. 67-90). Venezia: Mazzanti.

El mar que nos trajo de Griselda Gambaro: una Lectura Transgeneracional

Laura Scarabelli*

Resumen: La novela *El mar que nos trajo* de Griselda Gambaro (2001) es un tributo a sus orígenes italianos y al rol de la migración en la conformación del estado argentino. La autora describe el hecho migratorio subrayando la importancia del legado de las diferentes culturas que, a lo largo del siglo XX, confluyeron en el territorio argentino. La importancia del tema de la herencia y de la transmisión se refleja en la misma arquitectura narrativa y en la construcción de los personajes. El presente trabajo se propone analizar el «giro transgeneracional» que rige el entramado textual destacando la peculiar relación entre el protagonista, Agostino, y su hija Natalia. La muerte del padre y la transmisión de su secreto al hijo mediante un objeto-simulacro, la fotografía de la hermana desconocida, crea las condiciones para reanudar los lazos familiares y edificar una memoria compartida y transnacional.
Palabras Clave: Literatura de Migración, Relaciones Italia-Argentina, Griselda Gambaro, Transgeneracionalidad, Imagen Fotográfica.

Abstract: The novel *El mar que nos trajo* by Griselda Gambaro (2001) is a tribute to her Italian origins and the role of migration in the development of Argentina. The author describes migration underlining the important legacy of the different cultures merging into one global identity within the XX century. The main aim of this work is to analyze the 'transgenerational turn' that characterizes the plot of this novel pointing out the relation between the main protagonist and his daughter Natalia. Agostino's death and the transmission of his secret through an object-simulacrum, the photography to his son, lays the conditions for reforging links with his ancestral homeland and for constructing shared and transnational memories.

* Docente de Literatura Hispanoamericana en el Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad degli Studi de Milán. Correo electrónico: laura.scarabelli@unimi.it.
Fecha de recepción: 25-02-2016. Fecha de aceptación: 24-03-2016.
Gramma, XXVII, 56 (2016), pp. 137-150.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

Keywords: Migration Literature; Griselda Gambaro; Transgenerationality; Photography picture; Argentina-Italy Relations

En el ámbito de la vasta obra de la escritora y dramaturga argentina Griselda Gambaro[1], *El mar que nos trajo* (2001) representa un homenaje a sus orígenes italianos y una profunda reflexión sobre el impacto del fenómeno migratorio en la articulación de la identidad argentina, una identidad global, fundada en el mestizaje cultural. La novela se inserta en una corriente literaria que, a partir de los años Noventa, se propone rescatar la memoria del pasado, revalorando las diferentes herencias que contribuyen a conformar el entramado nacional. Tras la recuperación de las vivencias de los inmigrantes, el rescate de sus periplos existenciales que confluyen en el urdido de la historia, la nueva centralidad ofrecida a las figuras femeninas, reconocidas como depositarias de la memoria, estos autores aportan nuevas lecturas del espacio social y cultural argentino, más inclusivas y abarcadoras[2], en el prisma de las pioneras contribuciones de Syria Poletti. El intento es dar voz a una serie de historias locales, menores, olvidadas, historias aptas a diseñar un cuadro más íntimo de los fenómenos de composición de la nación. Son muy a menudo los descendientes que revalorizan la epopeya migratoria de sus ancestros; el objetivo es integrar en el relato de una historia familiar instalada y eminentemente argentina, estas gestas del pasado y recuperar los signos de las culturas que han ido edificando la sociedad.

La novela de Gambaro es un perfecto ejemplo de esta voluntad de darle un rostro a la familia argentina, detectando los diferentes elementos que la componen y los diversos aportes que se articulan en el territorio nacional. Es una forma de reconocimiento,

1. Griselda Gambaro es considerada como una de las escritoras más relevantes de la literatura argentina contemporánea. Nace en Buenos Aires en el año 1928. Entre sus libros, señalamos: *El desatino* (1965), *Ganarse la muerte* (1976), *Dios no nos quiere contentos* (1979), *Después del día de fiesta* (1994), *Lo mejor que se tiene* (1998), *Escritos inocentes* (1999), *Lo impenetrable* (2000) y *El mar que nos trajo* (2001). Sus obras dramáticas han sido traducidas a varios idiomas y estrenadas en los escenarios más prestigiosos de distintos países de América latina y Europa.

2. La producción que pretende recuperar este pasado migratorio, tras las renovaciones postuladas por la novela de Syria Poletti, *Gente conmigo* (1961), empieza a aparecer en el escenario literario argentino a partir de los años Noventa. La mujer, agente del recuerdo, resulta ser la protagonista absoluta de estas narraciones en clave menor. Entre los autores más significativos, se señalan Antonio dal Masetto, Roberto Raschella, Mempo Giardinelli, Rubén Tizziani, Ana María Shua. Es interesante subrayar que un fenómeno parecido se está dando también en Italia, con la publicación, a partir de la misma década, de una serie de novelas dedicadas a la recuperación de las voces de los emigrantes, sus recuerdos y circunstancias. Recordamos, entre otros, las figuras de Laura Pariani, Mariangela Sedda, Renata Mambelli, Romana Petri. Dicha página de la narrativa ítalo-argentina de tema migratorio ha sido ampliamente explorada por el equipo de investigadores del centro CILM de Udine, dirigido por Silvana Serafin, cuyo órgano principal es la revista *Oltreoceano*. Los importantes trabajos del grupo romano (Blengino, Cattarulla y Magnani), al cual se suman las contribuciones de Perassi y Grillo esclarece de manera definitiva este capítulo de la historia de la literatura italiana.

de investigación sobre una identidad heterogénea y múltiple (Regazzoni, 2012).

La relación autobiográfica con el texto se esclarece a partir del mismo título: el pronombre personal «nos», incluye a la autora entre los protagonistas del periplo italo-argentino, superponiendo las memorias familiares a la consistencia de sus personajes. Hablando de su composición, Gambaro afirma que no consiste en el fruto de su libre creatividad sino que procede de la elaboración de un cuento de sobremesa que escuchó cuando era niña y permaneció grabado en su memoria hasta convertirse en materia literaria:

> Un libro se escribe mucho antes de que uno en realidad lo haga. Se ignora qué charla, qué recuerdo, qué experiencia, cuáles seres permanecen hasta llegar al texto. La memoria los guarda sin percibir por qué ni para qué objeto, simplemente los contiene como la materia que silenciosamente nos habita. Pero si llegan al texto, se descubre que están y el significado que esto encierra (Gambaro, 2001).

El mar que nos trajo es el resultado de una historia que circulaba por su casa y se inoculó en su imaginario infantil, una historia como tantas, diferentes e iguales en la voluntad de trazar la epopeya del migrante: la desesperación, la pobreza, la soledad, el destierro.

La peculiar atención a la construcción de los personajes, marcados por la marginación y el desarraigo, el cuidadoso análisis de sus transformaciones psicológicas y existenciales y la cuidadosa reconstrucción de su ambiente vital, muy a menudo caracterizado por espacios cerrados y sensaciones claustrofóbicas, bien refleja la poética de la autora que tanto en sus obras de teatro como en sus novelas anhela penetrar en el alma de sus protagonistas, seres despojados y enajenados, detectando los infinitos pliegues de su recorrido vital (Lasala, 1992).

La trama es muy simple y presenta las principales pautas del proceso migratorio: el viaje como muerte ritual, el renacimiento en el nuevo horizonte, el abandono, simbólico y real, de la vida pasada, el retorno imposible (Martelli, 2005).

Agostino es un joven marinero de un pequeño pueblo pesquero que, en 1889, decide embarcarse rumbo a Argentina, tierra de promisiones y prosperidad, dejando su lugar de origen y su mujer, recién casada. El universo argentino representa un nuevo inicio para el genovés: tras el fatal encuentro con una italiana, Luisa, borra los vínculos con el pasado y empieza una nueva vida, enfrentando las dificultades que todo proceso de entrada en un horizonte socio-cultural diferente implica. A los pocos meses nace una hija, Natalia, cuyo emblemático nombre sella el comienzo de una nueva genealogía, eminentemente ítalo-argentina. El entusiasmo de los primeros tiempos se desvanece, dejando paso a la fatiga y al sufrimiento, pero el amor de Agostino por el fruto

de su misma carne consigue aliviar todas las fealdades de su condición: «su barquita», como suele llamar a Natalia, logra regalarle felicidad y plenitud. A los cuatro años, esta situación de aparente serenidad se ve trastocada por la repentina llegada de los hermanos de Adele, mujer legítima y olvidada, quienes lo obligan a tomar sus responsabilidades y volver a Italia, sin tener la posibilidad de despedirse de su familia argentina. Tras largos días de desesperada búsqueda, Luisa se conforma con la idea del abandono y sigue con su vida, junto a su hija. A partir de este momento los hilos narrativos se desdoblan: Agostino intenta reanudar su historia italiana, sin lograr sintonizar con el (viejo) territorio; el recuerdo de Natalia y Luisa es un quiebre demasiado grande, una herida permanentemente abierta, que imposibilita cualquier intento de reintegración. Solo el nacimiento de Giovanni le regala una ilusión de felicidad. En cambio, Luisa vuelve a rehacer su vida con Domenico y da a la luz dos hijas, Isabella y Agostina, que muere a los tres años. La presencia del calabrés no supone ningún alivio económico y la familia se sustenta tan solo gracias al duro trabajo de la mujer, que pagará con el precio de su salud. La paulatina «desaparición» de Luisa del escenario textual abre el paso a su hija, que sacrifica su vida por el bienestar de sus hermanas. La historia de Natalia se teje dentro de sentimientos de rencor y venganza hacia la cohorte de figuras masculinas que la rodean y le impiden edificar toda relación amorosa auténtica. Pese a esta soledad y odio, se casa y alimenta la genealogía de Agostino. La trama (y la vida de los protagonistas) se recompone tan solo en el final, cuando el padre, antes de morir, le entrega a su hijo la foto de la hermana: este gesto, de amor y donación, contribuye a la reconstrucción de los vínculos perdidos, en la huella de un nuevo hilo filiatorio. La narración se cierra con una cita meta-narrativa: la sobrina de Natalia se encarga de recoger la historia de sus antepasados, conservando para siempre la memoria familiar.

Si la argumentación de la novela converge sobre los principales tópicos del relato migratorio, en la exacta declinación de sus diferentes nudos simbólicos, la composición del escenario narrativo y el juego de los personajes presentan un peculiar tratamiento de las dichas dinámicas, centrado en los conceptos de transmisión y herencia. El «giro transgeneracional» que rige el entramado textual se construye a través de tres movimientos, íntimamente vinculados entre sí y originados a partir del punto de quiebre del relato, es decir la vuelta de Agostino a Italia: 1. Movimiento de los protagonistas. El triángulo Adele-Agostino-Luisa cede el testigo a la pareja Agostino-Natalia. En otras palabras, el eje Hombre-Mujer (matrimonio) deja el paso al eje Padre-Hija (filiación). En un inusitado vuelco, es el hombre el depositario de la memoria y el agente de la recomposición familiar; 2. Transformación de la dialéctica espacial: mujer-inmovilidad (o espacio cerrado) /hombre-movilidad (o espacio abierto). Agostino queda encerrado en la imposibilidad de un regreso, hasta el mismo instante de su muerte. El ambiente que lo rodea es un reflejo vívido de este conflicto. Natalia, en cambio, después del en-

cuentro con su hermano, se abre a nuevas posibilidades, se reconcilia con el elemento acuático, que coincide con su mismo apodo («barquita mía») y se emancipa de su vida enclaustrada entre las cuatro paredes de su casa; 3. Resemantización del objeto-símbolo que cruza toda la narración: la foto de Natalia. En la primera parte de la novela es el simulacro de su presencia en la ausencia (Barthes, 1989), que imposibilita la elaboración del recuerdo y paraliza la vida de Agostino. Tan solo cuando se «pone en movimiento», pasando en las manos de Giovanni, hasta reunirse con Natalia, «sujeto» de la misma, pierde su carga mortífera y apunta a un nuevo inicio.

A partir de estas premisas, el presente trabajo se propone analizar la peculiar visión de las dinámicas migratorias que Griselda Gambaro presenta en su novela, una visión que, como afirma la misma autora, debe mucho a la «enseñanza inexpresa que trasmiten las generaciones» (Gambaro, 2001).

El interés de Gambaro reside en la elaboración de la herencia de los procesos migratorios, que perfila una nueva imagen de la nación argentina. La recuperación de dicho pasado y la revaloración de culturas «otras», puede conducir al reconocimiento de nuevas filiaciones y trazar un itinerario inédito de la historia argentina[3].

Imagen-Simulacro y Parálisis del Ser: la Imposibilidad del Recuerdo

El primer elemento que resalta en la dinámica narrativa, a partir del quiebre determinado por el regreso de Agostino, es el deslizamiento de las funciones protagónicas. Hasta ahora la novela se ha centrado en el relato de la formación de la pareja Luisa-Agostino. Las dificultades de su nueva vida, el deseo de crear una familia, el nacimiento de Natalia. La repentina «desaparición» del joven italiano determina un profundo quiebre en la mujer: sin la presencia del amado a su lado, pierde las ganas de vivir y se deja arrastrar por una serie de días iguales, en el signo del olvido. La figura de Luisa nos recuerda muchas heroínas de la literatura hispanoamericana del siglo XIX que, tras el abandono por parte de sus parejas, literalmente se desvanecen de la trama narrativa, se disuelven[4]. Ya desde la misma noche de la fatal separación, en una potente imagen, la

3. Una serie de indicios extratextuales confirman esta pista interpretativa. En una entrevista con la escritora Reina Roffé, Gambaro afirma: «Yo soy de origen italiano, siento de manera muy acusada este origen y el mestizaje cultural que hay en mi país; en efecto, esto se nota en lo que escribo. En *Después del día de fiesta*, uno de los personajes es Leopardi, caído por casualidad en la Argentina, y también están las cartas de la hermana Paulina […]. A mí me parece que este tipo de apropiación enriquece las obras, trae esa otra cultura que no nos pertenece, pero que hacemos nuestra por mestizaje» (Roffé, 2001, p. 54). El interés en los procesos de mestizaje (narrativo), en los aportes de culturas «otras» en la conformación de la identidad nacional, las huellas de elementos exógenos en la conformación del tejido social, es un elemento importante que puede iluminar la obra de la autora y la novela que estamos analizando.

4. Recuerdo tan solo la emblemática imagen de la muerte de *María* (1867), del colombiano Jorge Isaacs. En estas novelas las mujeres son el símbolo de la tierra americana, que no puede sobrevivir sin la presencia «organizadora» del hombre. Las mujeres están subordinadas al principio masculino y, siguiendo la tradicional

autora subraya el rol de subalternidad de la mujer. Sin Agostino está paulatinamente perdiendo su consistencia. El reflejo de esta falta se construye mediante la referencia a su incapacidad de comunicar —ruptura de la voz, especie de balbuceo[5]—, la deconstrucción del cuerpo —el frío, los elementos mortíferos del ambiente doméstico, por ejemplo el brasero que emana olor a ceniza—, hasta llegar a la disolución final, en la cama nupcial, que ahora se ha convertido en espacio vacío y estéril:

> Así, ¿no hay esperanza?, pensó. Atravesó de nuevo el pasillo de paredes grises. Caminó como *sonámbula* por las calles, varias veces *buscó el chal* sobre los hombros. En el zaguán de la casa de inquilinato la saludó un vecino, partía para su trabajo y al verla regresar a esa hora se atrevió con un guiño. Ella empujó la puerta de la pieza que había dejado entornada. *El brasero donde calentaba la plancha expandía un olor a ceniza*. Avanzó unos pasos. […]. Con un gesto maquinal llevó la mano a sus hombros. *A oscuras, sin desvestirse, con una caída de piedra, se echó en el lecho, del lado de Agostino, como si pudiera —con su cuerpo— reemplazar al ausente* (2007, p. 22. Las cursivas son mías).

A partir de este momento, Luisa se transforma en una sombra, débil e imperceptible, petrificada. Su figura abandona la escena, hasta confinarse en su habitación, en su cama. La mujer abre el paso a su hija Natalia, única «presencia en la ausencia», que alude a Agostino. Natalia se convierte en la protagonista de la narración, junto al padre, sellando de este modo el punto de vista de la autora, que privilegia el prisma de la herencia.

Del otro lado del charco, Agostino vuelve a su antigua vida junto a su esposa, Adele. Sin embargo, las mismas lágrimas que celebran el nuevo inicio, subrayan la evidencia de la imposibilidad de un verdadero retorno. La pareja se cierra en un riguroso silencio, no se habla ni se mira, síntoma de una radical pérdida de aquel «saber de los cuerpos» que había caracterizado su primer encuentro:

> Adele, como había llorado en la partida de Agostino, lloró a su regreso […]. No mencionó que él tenía un rostro distinto, una mirada hosca y grave […]; con pavor desvió la vista de dos arrugas verticales en el ceño y a los costados de la boca […]. Ninguna pregunta de Agostino […], ninguna curiosidad […]. Enmudecido miró el color de las paredes que ahora era blanco y en vida de los padres había sido azul (2007, p. 23).

dicotomía, encarnan el espacio, violado por la presencia perturbadora de un orden otro y ajeno. Véase Scarabelli (2011).

5. Si las dificultades en el manejo del idioma son un dato históricamente fundado, la construcción de la desfiguración de la mujer (el balbuceo, la pérdida de movilidad, hasta llegar al clímax de la asimilación a la huella del cuerpo ausente de Agostino) depone a favor de una lectura de corte simbólico.

El hombre retoma su viejo trabajo en la barca del antiguo patrón, pero paradójicamente no logra acostumbrarse a los ritmos bien conocidos de su mundillo italiano. El sentimiento de imposibilidad y la condición de parálisis que caracteriza la nueva estación de su existencia se refleja también en los elementos naturales, que parecen «[anclar] los hombres en sus hogares y a las barcas sobre la costa» (2007, p. 25).

El signo de su experiencia argentina, los recuerdos que lo vinculan a este espacio lejano, su hija, cuyo rostro queda grabado en su memoria, le impiden retomar su vida y lo dejan literalmente «anclado» en un espacio intersticial, en una condición de suspensión, de imposibilidad radical.

El único simulacro que le restituye cierta tranquilidad es la foto de su hija. Este simple objeto se transforma en una paradójica y fundamental «presencia». Según Roland Barthes:

> la fotografía establece una presencia inmediata en el mundo —una copresencia—; pero tal presencia no es tan solo de orden político ("participar a través de la imagen en los acontecimientos contemporáneos") sino que es también de orden metafísico. […]. La fotografía no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan solo y sin duda *lo que ha sido*. […]. Ante una foto, la conciencia no toma necesariamente la vía nostálgica del recuerdo sino, para toda foto existente en el mundo, la vía de la certidumbre: la esencia de la fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa (Barthes, 1989, pp. 132-133).

Siguiendo dichas sugerencias, la imagen fotográfica es el radical testimonio de lo que ha sido, un objeto que bloquea el recuerdo convirtiéndolo en antirrecuerdo. A partir de estas premisas, podemos afirmar que Agostino no elabora la memoria de su hija mediante el objeto-simulacro, no logra recomponer su memoria, reconstruir su pasado argentino en la fluidez del relato: la única cosa que puede hacer, inasible, callado y rígido frente a las preguntas de su mujer, es «exhibir» la imagen de Natalia. Se limita a invocar su presencia. Presentifica el cuerpo de su hija en la ausencia, denuncia de su nuda vida (Agamben, 1998):

> Él se levantó sin contestar, invadido por una furia inexplicable. Apretó los labios para no desbordarse en improperios que en realidad se referían a los hermanos de Adele o nacían de su culpa. Qué preguntaba esa mujer tonta, se dijo con odio. Encendió la vela y buscó sus pantalones doblados sobre una silla. Sacó de su bolsillo la foto de Natalia; la niña sonreía de pie en un almohadón, el brazo izquierdo posado sobre una columna. La mirada de sus ojos iba directa a su mirada. […]. En el comedor, el puso el pequeño retrato apoyado en la pared, sobre la repisa de la chimenea. Con un dedo guiado por la costumbre siguió el contorno del rostro de Natalia. Recordó: barquita mía, y la insistencia incansa-

> ble. ¿Qué soy? Barquita mía. Después de un rato regresó a acostarse, siempre en silencio (2007, pp. 25-26).

La aparición de la foto en el corazón de la casa italiana de Agostino es el signo de la imposibilidad de volver de su pasado. Es la evidencia de la condición de incapacitad de elaboración de la pérdida padecida. La exposición del objeto es el emblema de la inhabilidad tanto de olvidar como de recordar (o mejor dicho, de recordar para olvidar) los años argentinos: el hombre ostenta la imagen fotográfica de un yo, el de la hija, siempre idéntico a sí mismo, un yo sin evolución, un yo cristalizado en una pose fatal. La estaticidad del objeto, reflejo metonímico de su hija, es el símbolo de una doble «muerte»: la muerte de Agostino que, tras este acto de denuncia, grita al mundo entero la incapacidad de su regreso, y la muerte de Natalia, encapsulada en la inmovilidad de su figura de «hermosa niña de rostro despierto, vestida con una pollerita oscura y una blusa de mangas abullonadas y cuello blanco, de pie sobre un almohadón» (2007, p. 17).

La presencia de su hija, inmóvil pese al paso del tiempo y la imposibilidad de recordarla en su consistencia real, sino en la «muerte» determinada por la imagen se refleja en los mismos pensamientos del hombre:

> Agostino se lavó las manos y se acercó al retrato sobre la chimenea cuyo color sepia palidecía con el tiempo. Natalia sonreía en la foto y a él le costaba entender que ella ya no debía ser una niña. Suspiró y apartó los ojos. […]. La cercanía de Giovanni había hecho que pensara menos en Natalia. Pero ella era como los muertos en quienes no se necesita pensar para que estén con nosotros (2007, p. 51).

Agostino y Natalia, renovados protagonistas de la narración[6], no pueden seguir con sus vidas. El padre está bloqueado en el recuerdo inmóvil del pasado, aquel pasado quebrado por los hermanos de Adele; la hija, cristalizada en la instantánea de sus tres años, no puede proyectarse hacia el futuro: la ausencia del padre, su inexplicable

6. El cuadro que representa el encuentro entre Agostino y los hermanos de Adele se construye gracias a rápidas pinceladas: «Cesare se tocó el ala del sombrero y dijo: —Adele te espera. —Tengo una niña —balbuceó Agostino, y Cesare repitió, apretando los puños: —Adele te espera. […]. Renato mostró una navaja que no abrió: -No es necesario, ¿verdad?, y la devolvió al bolsillo ante un gesto de Cesare, que temía una desgracia. […]. Renato se colocó a su izquierda, Cesare a su derecha y lo aferraron de ambos brazos. Cesare dijo: —El barco parte esta noche» (2007, pp. 18, 19). El escueto diálogo que sella el trágico momento de la vuelta a Italia es central en el proceso de «desplazamiento» de la pareja protagónica. Agostino no evoca la presencia de Luisa a su lado, habla tan solo de la «niña», único lazo que lo une a la tierra argentina. El hombre no está preocupado por perder su matrimonio sino su descendencia: la posibilidad de sentar nuevas raíces en la tierra de acogida.

abandono, alimentan sentimientos de odio y venganza hacia todos los hombres, sentimientos que imposibilitan la construcción de su futuro:

> No quería saber de este padre, desaparecido bruscamente de su vida, que una noche la había tenido en los brazos, haciéndole cosquillas en el cuello, y otra noche ya no estaba. Barquita mía, le decía, meciéndola, y a esa barquita había hecho naufragar. Sé que son los padres, había pensado frente a Domenico. Vaya si lo sabía. Buenos para abandonar y no cumplir (2007, p. 73).

Natalia, siguiendo el ejemplo de su madre, se encierra en el espacio doméstico, especie de tumba de su joven corazón, y no puede hacer otra cosa sino coser con su Singer flamante[7], coser furiosamente, como si en esto se le fuera la vida:

> A Isabella, con sus siete años, le gustaba mucho ver a Natalia, el rostro inclinado sobre la Singer, la expresión concentrada. No se perdía el movimiento de sus manos: una sujetando la tela, la otra guiándola bajo la aguja que subía y bajaba mientras el pie movía el pedal […]. La observaba quietamente, Natalia parecía otra, un poco feroz, un poco temible (2007, p. 46).

Rechazando la elaboración del recuerdo del padre, la joven vive un tiempo tenso, materializado en la estática imagen del abandono, un destino irrevocable, firme en el objetivo de salir de la pobreza.

Más Allá de la Imagen: Hacia el Derecho a la Filiación

Antes de morir, Agostino finalmente se decide a hablar con Giovanni sobre su hermana Natalia. Atravesando las paredes de la sala con su mirada, indica el retrato de la chimenea y revela al hijo la identidad de la niña de la fotografía. Una frase escueta, apta tan solo a transmitir una verdad callada durante años, con la esperanza de volver a juntar aquellos lazos familiares involuntariamente interrumpidos.

Después del entierro, Giovanni alcanza la repisa de la chimenea, toma la foto en sus manos y la guarda en su cartera, casi parafraseando los gestos del padre. El «movi-

7. Mucho se ha escrito sobre la simbología de la máquina de coser, del «tejido», y de la resemantización del rol femenino representado por la figura arquetípica de Penelope, que, gracias al afirmativo apego a su Isla, otorga una interpretación alternativa y femenina de lo real (Cavarero, 1990, cap. 1; en referencia a la novela de Gambaro, Cannavacciuolo 2012, p. 27). Si la figura de Natalia y la capacidad de las mujeres de rescatar el destino de pobreza e indigencia justo en las cuatro paredes del cuarto cerrado a las cuales estaban destinadas, constituye indudablemente un elemento de rescate del rol de la mujer en los años de la migración, la economía narrativa parece evidenciar un importante vuelco a partir del «movimiento» de Natalia en el espacio doméstico y el rechazo de la tranquila estabilidad generada por la presencia de la máquina de coser a su lado.

miento» de la imagen, el «desplazamiento» del pequeño pedacito de papel color sepia, logra restituir dinamismo a la existencia de la pareja protagónica. Si Agostino cambia su destino tan solo en la muerte, mediante la transmisión de su «secreto», Natalia, por su parte, al recibir noticias del padre, que parecía evaporado para siempre, se abre a la vida, sacándose de encima los largos años de encierro entre los muros domésticos, en compañía de su inseparable máquina de coser.

Los primeros elementos de dicha transformación se pueden detectar examinando la misma configuración del espacio:

> Hacia la noche tomó una decisión. No pasaría otro día como ese. Le había costado estar sentada a su máquina y había sembrado prodigiosamente malos humores e injusticias. Necesitaba saber. Recogió el sobre y a través del patio oscuro se dirigió a la sala donde vivían los jóvenes carpinteros de Bonifati (2007, p. 69).

La recepción de la carta desde Italia es el síntoma de una alteración en el espíritu y en el físico de Natalia: en primer lugar, su actitud fría y controlada deja el paso a un ataque de violencia y rabia, a continuación, por primera vez, abandona su casa —junto con su Singer—, atraviesa el patio y se lanza a la resolución de aquel enigma (paterno) que logrará restituirle la vida:

> Se sentó en el borde de la cama que compartía con Isabella. *Debía ponerse a la máquina y trabajar, pero no pudo hacerlo*. Habló mucho con su padre esa noche mientras Isabella dormía y su madre se despertaba cada tanto. Supo que no lo había olvidado y como era esto lo que ella siempre le había pedido, los reproches se ahogaron en su corazón. Suspiró con lasitud. *Él la había fijado en la foto de esa niña de tres años*, de pie en un almohadón, el brazo izquierdo en una columna, *y no la hubiera reconocido como era ahora*, una mujer animosa pero severa, de carácter fuerte. Después *guardó la carta y lloró como si su padre nunca la hubiera abandonado*, como si él la hubiera visto crecer y ella morir (2007, p. 74. Las cursivas son mías).

Aunque Natalia nunca contestará a este primer acercamiento de su familia italiana, la carta del hermano es la brecha que posibilita la elaboración del recuerdo de Agostino. La reunión de los vínculos familiares se realiza plenamente algunos años más tarde, con la visita del hermano Giovanni. Cumpliendo con el pedido paterno, el hombre viaja a la Argentina para recobrar la relación con su hermana.

El asombro y el estupor de la joven bien reflejan los largos años de soledad y disgusto. Natalia:

> No quería oír, no quería saber. […]. Qué decía esa hermana suya, tan buena

> pero en ocasiones un poco tonta. Imposible que Giovanni apareciera una tarde cualquiera de invierno, como si toda la inmensidad del mar se hubiera transformado en una lengua de tierra. […]. Natalia se detuvo a pocos metros. Se miraron un instante. Giovanni sonrió. […]. —Giovanni, dijo, y estuvo tentada de apartarse, de brindarle a lo sumo un gesto de cortesía alargándole la punta de los dedos. Le picó la nariz, el fondo de la garganta. El mar vino a su encuentro, la inmensidad que había atravesado Giovanni, y la desmoronó. —¡Giovanni!, gritó abriendo los brazos. El picor de la garganta le subió a los ojos y el llanto la asaltó, salado como el agua de mar. Su padre le mandaba un hermano (2007, p. 110).

La presencia de Giovanni a su lado, testigo de las raíces italianas, confiere un nuevo rumbo a su vida —y al texto—. Los destinos de los dos hermanos se reúnen, se suman en una misma saga familiar, en una historia compartida. Gracias al contacto con el mar, elemento que ha acompañado a la joven durante todos estos años, grabándose en su memoria de niña, en sus juegos y en su misma carne (el apodo de Natalia, barquita mía), la vida le está regalando una nueva oportunidad: el legado inesperado de un padre.

El «giro transgeneracional» que cierra la novela parece reanudar los hilos de la narración y dinamizar el destino de los protagonistas: Agostino sobrevive a la muerte en la reformada memoria familiar y Natalia, recobrando su elemento natural que logra «conocer» gracias al inesperado don de su hermano, se abre a nuevas posibilidades. La apertura al mar, elemento de transmisión y mediación por excelencia[8], revela el nuevo rostro de Natalia: abandonado su obstinado apego a su territorio argentino, acepta la existencia de otra procedencia e incorpora la herencia del padre, legitimando el renovado relato de su ser.

Gracias a la reunión de los dos hermanos, la inmóvil imagen de la niña de tres años queda finalmente suplantada por una nueva imagen, que Giovanni, bajo el signo de un viejo ritual, guarda cuidadosamente en su cartera. Sin embargo, el hermano sabe muy bien que hay una enorme distancia entre la fotografía de la mujer y su presencia viva, que se halla delante de sus ojos:

> Una mujer de rostro ancho, el pelo tirante peinado sin coquetería hacia atrás, la mirada distante. Él comparó el rostro que tenía enfrente. […]. Ahora no había distancia en su mirada, sólo afecto y detrás un poco de melancolía (2007, p. 112).

8. El elemento del mar se relaciona con el arquetipo femenino de la mujer, del espacio materno indiferenciado y aglutinador. El acercamiento a las profundidades marinas es el símbolo del redescubrimiento de las raíces profundas de la identidad, del regreso a las fuentes originarias de la felicidad. En la economía narrativa, es central la relación entre el espacio abierto del mar y el simbolismo del barco, espacio salvífico y protector, una cuna en la inmensidad de las aguas. Véase Durand (2004, Parte II. "El régimen nocturno de la imagen")

Algunos años más tarde, Giovanni, al enterarse de la muerte de su hermana, alcanza la playa y se abandona al recuerdo, imaginando una barca con Natalia y el padre reunidos para siempre.

La centralidad del elemento del mar como símbolo de la nueva familia de Agostino se resume en la *rêverie*[9] de Giovanni. La figuración de la muerte, que ha acompañado la narración entera en el simulacro de la fotografía, ahora reaparece resemantizada, en una imagen de eternidad y felicidad, posible tan solo en el espacio de la memoria:

> Si tiene algún sentido la muerte, es la de permitirnos la libertad en los deseos. Y lo imposible era esa barca que veía a lo lejos, navegando serena en el mar, con dos diminutas figuras en la cubierta. Natalia y Agostino juntos. Y en esa ubicuidad posible de la muerte, estaría también Natalia con su madre, con todos los seres que ella había amado y que él no conocía. Eso pensó, mirando el mar (2007, p. 118).

En la ensoñación de Giovanni, la superposición de tiempos y espacios consigue crear una intensa imagen de síntesis familiar, que supera las barreras territoriales y reúne los vínculos interrumpidos.

La poderosa metáfora que recompone las separaciones determinadas por el desdoblamiento existencial de las dos familias, no es el único recurso apto a reconfigurar vínculos perdidos. La referencia metatextual a la misma composición de la novela crea un interesante juego de voces que enmarcan la entera narración. La novela se cierra con un fuerte símbolo de transmisión: la hija de Isabella que rescata la memoria familiar y la transforma en relato:

> La menor de las hijas de Isabella, la que tenía el rostro mate y los cabellos enrulados como el abuelo, escuchó sentada a la mesa ocupando un lugar entre su hermano y su primo, el hijo de Natalia. En esas charlas de sus mayores nunca intervino. Guardó la memoria de Natalia, de Giovanni, y con lo que le contó su madre, Isabella, de odiada y tierna mansedumbre, muchos años más tarde escribió esta historia apenas inventada, que termina como cesan las voces después de haber hablado (2007, pp. 120, 121).

La sobrina de Natalia, que recoge la herencia del Abuelo a partir de sus mismos rasgos físicos, asume el deseo de presentificación discursiva de estos «héroes menores», explicitando sus identidades narrables y confiriéndoles un lugar en la historia (Cavarero, 1997). La actitud callada de la joven, la propensión a la escucha y el interés hacia el abanico de recuerdos familiares que llegan a sus oídos, la transforman en la

9. Me refiero a la terminología de Bachelard, 1960.

perfecta testigo de la epopeya familiar. Isabella se «hace cargo» de las vivencias de tres generaciones y las transmite a través del acto de contar: una «historia apenas inventada». En la distancia espacial y temporal, vuelve a evocar las vivencias de Agostino, Adele, Giovanni, Luisa y Natalia, el relato de existencias como tantas otras, y al mismo tiempo, únicas, porque toda historia tiene algo peculiar, inesperado y sorprendente. El relato de vidas selladas por separaciones y quiebres, vidas que irradian aquel «saber del dolor» propio del hecho migratorio (Perassi, 2010), que revelan la secuencia de eventos penosos y trágicos sin tratar de definirlos, de encajarlos en un significado establecido, dejándolos correr en la magia de las palabras, en la alquimia de la narración, prisma de una memoria definitivamente compartida.

Referencias Bibliográficas

Agamben. G. (1995/ 1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.

Bachelard, G. (1960/1982). *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.

Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

Blengino, V. (1990). *Más allá del océano. Un proyecto de identidad: los inmigrantes italianos en la Argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Cannavacciuolo, M. (2012). Viajes y tramas simbólicas. El mar que nos trajo de Griselda Gambaro. *Revolución y Cultura*, (2, época 5), 23-30.

Cavarero, A. (1990). *Nonostante Platone. Figure femminili nella storia antica*. Roma: Editori Riuniti.

Cavarero, A. (1997). *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*. Milán: Feltrinelli.

Durand, G. (1963/2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario, Introducción a la arquetipología fundamental*. México: Fondo de Cultura Económica.

Gambaro, G. (2001/2007). *El mar que nos trajo*. Barcelona: Belacqua.

Gambaro, G. (2001, febrero 25). Crónica de una familia. *Revista Ñ*. Recuperado 5 de febrero, 2016, de http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2001/02/25/u-00311.htm

Lasala, M. (1992). *Entre el desamparo y la esperanza. Una traducción filosófica de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Biblos.

Mauro Castellarín, T. (2008). Viajeros y emigrantes en la literatura argentina de fin de siglo: *El mar que nos trajo* de Griselda Gámbaro y *Lejos de aquí* de Roberto Cossa y Mauricio Kartun. En Mattalia, S.; Celma P. & Alonso P. (Eds.). *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu precolombino. VII Congreso Internacional de la AEELH* (pp. 967-982). Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.

Martelli, S. (2005). Dispatrio e identità nella letteratura italiana dell'emigrazione transoceanica. En Sinopoli, F. & Tatti, S. (Eds.). *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari* (pp. 139-158). Isernia: Cosmo Iannone.

Perassi, E. (2010). Romanzo e migrazione. Appunti sul caso italo-argentino. En Calvi, M.V.; Mapelli, G. & Bonomi, M. (Eds.). *Lingua, identità e immigrazione. Prospettive interdisciplinari* (pp. 209-219). Milán: Franco Angeli.

Poletti, S. (1961). *Gente conmigo*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Regazzoni, S. (2012). La diáspora de los italianos en el viaje a Argentina: *El mar que nos trajo* de Griselda Gambaro. *Rassegna Iberistica*, (97), 91-102.

Roffé, R. (Ed.) (2001). Entrevista con Griselda Gámbaro. En *Conversaciones americanas* (pp. 104-106). Madrid: Páginas de Espuma.

Scarabelli, L. (2011). Lo spazio è donna. Topografie femminili dell'alterità nel romanzo ispanoamericano. En Proietti, P. (Ed.). *Orizzonti europei dell'immaginario* (pp. 164-186). Palermo: Sellerio.

Taylor, D. (Ed.) (1989). *En busca de una imagen. Ensayos Críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*. Ottawa: Girol Books.

Tarantuviez, S. (2001). *La narrativa de Griselda Gámbaro. Una poética del desamparo*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Migrar: La «Libertad de los Pobres». La Escritora Sarda Mariangela Sedda

Emilia Perassi*

Resumen: El artículo pretende brindar datos y reflexiones sobre la literatura italiana de la emigración escrita a partir de los 90 del siglo XX. Además de recoger un corpus de obras representativas a nivel nacional, se hace hincapié en particular sobre la producción narrativa surgida en la isla de Cerdeña, específicamente sobre la que se refiere al tema de la emigración sarda a Argentina. Los datos recogidos sobre el flujo emigratorio desde la isla, sus características sobresalientes y el panorama de conjunto sobre la literatura sarda de la emigración resultan útiles para ubicar las dos novelas de Mariangela Sedda, escritora del pueblo de Gavoi, en el corazón de la región: *Oltremare* (2004) y *Vincendo l'ombra* (2009). Los dos relatos entretejen un discurso inusual en el ámbito de las narrativas sobre migración: la representación tiene su eje no solo en las figuras de los que se van, sino sobre todo en la de los —y de las— que se quedan, poniendo en escena la especularidad del drama de la emigración, en la que los procesos de desarticulación identitaria afectan tanto a los emigrantes como a sus familiares. La estructura epistolar de las dos novelas —diálogo entre dos hermanas que funciona como compensación y mediación de la ausencia— permite destacar la ambivalencia de la percepción de la emigración y los diferentes efectos que provoca tanto en la comunidad originaria como en la de destino. Las dos obras resultan importantes en el contexto de la literatura italiana sobre migración porque desarticulan la homogeneidad de su representación ficcional al introducir la perspectiva descentrada de la insularidad.
Palabras Clave: Migración, Literatura Italiana, Argentina, Cerdeña, Mariangela Sedda, Literatura Contemporánea, Memoria.

Abstract: *The present article aims to provide evidence as well as reflections on Italian migrant literature written from the Nineties of the twentieth century. Besides presenting a*

*Catedrática de Literatura hispanoamericana en la Universidad de Milán. Dirige la revista *Otras Modernidades* y la colección Idee d'America Latina. Correo electrónico: emilia.perassi@unimi.it.
Fecha de recepción: 22-02-2016. Fecha de aceptación: 24-03-2016.
Gramma, XXVII, 56 (2016), pp. 151-169.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

corpus which can be considered representative of national literature, this article focuses on narratives produced in Sardinia and, more in particular, on the ones dealing with Sardinian migration to Argentina. The data collected on migration flows from the island and on its main features, as well as an outline of Sardinian migrant literature provided in the article build a solid background to adequately locate Oltremare *(2004) and* Vincendo l'ombra *(2009) by Mariangela Sedda, native of Gavoi, a village in Central Sardinia. The two literally weave together uncommon instances of migrant narrative, since their representational axis is at the same time the one of characters who leave and that of those who stay. Sedda's novels thus render the mirror-like quality of the drama of migration, where the disarticulation of identity concerns both migrants and their families. The epistolary structure of the novels —presenting the dialogue between two sisters, which, in turn, functions as compensation and mediation of absence— illuminates the ambivalence of the perception of migration, as well as the diverse ways in which it affects the community of origin and that of arrival. The two works constitute a remarkable case study within the context of Italian migrant literature, since they question the homogenization of representations by embracing a decentred, insular perspective.*
Keywords: *Migration*, *Italian Literature*, *Argentina*, *Sardinia*, *Mariangela Sedda*, *Contemporary Literature*, *Memory.*

Desde una Isla a un Continente

Tardía con respecto a la emigración masiva del XIX, la sarda tiene sus momentos de mayor intensidad en dos periodos, desde 1901 a 1905, y desde 1916 a 1920, para llegar a su ápice entre 1906 y 1910 (Gentileschi, 2009, p. 40). Durante el trienio 1908-1910, el flujo migratorio sufre un discreto aumento, sobre todo hacia Argentina. Según los datos proporcionados por Margherita Zaccagnini (1992), de los 6.075 emigrantes sardos que en 1909 salieron rumbo a América, 2.642 se dirigieron a Argentina; en 1909, de los 5.630 que partieron, la nación del Plata acogió a 1.835; en 1910, de los 10.663 sardos que emigraron desde Italia, fueron 4.600 los que desembarcaron en el puerto de Buenos Aires (p. 237). Lo que significa que, del total de los emigrantes sardos a América, el porcentaje de los que eligieron como meta y destino Argentina fue del 40,2% en 1908; del 32,6% en 1909; del 43,1% en 1910. Si consideramos la escasez de la población de la segunda isla más grande del Mediterráneo —que en el censo nacional de 1901 llegaba apenas a los 800.000 habitantes en una extensión de 24.100 km^2— resulta evidente que se trata de cifras importantes.

Por los datos oficiales rescatados por Nereide Rudas, sabemos que durante el quincenio que va desde 1905 a 1920 Argentina recibe a un número de emigrantes sardos superior al de cualquier otro país, excepto Francia (1974, p. 70). El flujo emigratorio de Cerdeña a la Argentina entre 1905 y 1925 es el cuarto en importancia desde Italia,

después de Las Marcas, Calabria y Basilicata. En el conjunto, desde 1876 a 1925, emigran al país del Plata 20.900 sardos, lo que representa el 17% del total de los migrantes de Cerdeña (123.000) (Gentileschi, 2009, p. 235).

En su mayor parte, los sardos se avecindaron en Buenos Aires, en las ciudades del *hinterland* y en los alrededores de la capital. En los años veinte, son numerosos los sardos que viven en el polo industrial de Avellaneda. Los trabajos de Martino Contu (2009) han permitido reconstruir su presencia y su actividad, sobre todo la que —a partir de 1929— lleva a un grupo de intelectuales y obreros antifascistas a promover y desarrollar «una rete di vincoli sociali e politici con la comunità dei sardi, ma anche con connazionali di altre regioni d'Italia, organizzazioni e movimenti antifascisti» (p. 232) [«una red de vínculos sociales y políticos con la comunidad de los sardos y también con los connacionales de otras regiones de Italia, con asociaciones y movimientos antifascistas»] .

Lo tardío de la emigración sarda y su desfase respecto de los flujos procedentes de las otras regiones italianas corresponden al retraso de toda forma de movilidad en la isla, apunta Gentileschi (2009, p. 40), junto con las características de sus procesos demográficos y de su modernización. Entre los primeros investigadores que llevaron a cabo una interpretación del fenómeno, están Mario Lo Monaco (1965) y Francesco Coletti (1912) (citado en Gentileschi, 2009). Lo Monaco —geógrafo que se dedicó a la observación de los emigrantes sardos en el Brasil decimonónico— sugirió que eran básicamente dos las razones que explicaban este retraso: por un lado «una psicologia sociale temprata dalle durezze della vita e [una] capacità di tener duro di fronte alle difficoltà, aspetti che hanno trattenuto le persone dall'emigrazione, segno di fuga e di resa» [«una psicología social templada por la dureza de la vida y [una] capacidad de resistir a las adversidades, características que frenaron la emigración por considerarla una forma de huir y rendirse» (p. 42); por el otro la lentitud de la circulación de informaciones provocada por el aislamiento de la región con respecto a las grandes rutas de comunicación.

En la actualidad falta todavía una visión sistematizada del flujo emigratorio sardo tanto hacia Argentina, Uruguay y Brasil, como hacia el resto de América Latina. Lo que no significa —como acertadamente lo señala Martino Contu (2009, p. 30)— que no existan varios y valiosos aportes científicos a la construcción de esta página de la historia sarda, entre los cuales destacan los de Gentileschi (2009), Merler (1988), Zaccagnini (1992), Pittau (2009) y Vannini Gerulewicz (1981) . Las investigaciones llevadas a cabo por el mismo Contu a través del Centro Studi Sea de Villacidro —eje de unos estudios interdiscipinarios que han estimulado encuentros y simposios, además de la creación de una colección de ensayos y el desarrollo de un red de intercambio nacional e internacional— han acelerado el procesamiento de un episodio social de

gran alcance para el análisis de la historia de la región. Otro ambiente sumamente fértil es el del Instituto di Storia dell'Europa Mediterranea del Centro Nacional de Investigaciones Científicas (ISEM-CNR). Los trabajos de Luciano Gallinari, investigador del Instituto, representan una referencia importante para el estudio de las relaciones históricas, culturales y literarias entre Cerdeña, Argentina y el resto de América Latina (2007, 2008, 2011).

Narrar la Emigración desde Cerdeña

Al renovado interés socio-histórico que suscita el tema de la emigración sarda hacia el Río de la Plata se anuda un interesante florecimiento de la narrativa isleña en relación con este mismo tema y en sintonía con el paralelo redescubrimiento de la conexión entre realidad italiana y argentina efectuado por la literatura peninsular de las últimas dos décadas. De hecho, en estos años, las editoriales sardas han respaldado algunas obras sumamente interesantes, originales y comprometidas. Su peculiaridad suele estar determinada por el repentino, a veces casual, hallazgo de un vínculo personal entre los escritores y episodios de la historia reciente del Cono Sur. Un hallazgo que a menudo tiene sabor a revelación: la revelación de lo que une, de manera sorprendente por desconocida, la historia de Italia y de Argentina. Se trata de una unión que reverbera en la microhistoria, no solamente en la macro. Suele instigar una escritura éticamente solidaria, generosa al extender a sus lectores la idea de pertenecer a una comunidad social y cultural transatlántica, cuya percepción modifica la representación de las recíprocas patrias en clave transnacional.

A lo largo del eje sardo-argentino se coloca por ejemplo *El Tano. Desaparecidos italiani in Argentina* (2005), que reconstruye la muerte de un joven emigrante sardo del pueblo de Tres Nuraghes —Martino Mastinu, llamado «El Tano»—, sindicalista en los astilleros del Tigre y entre las primeras víctimas de la dictadura, junto con la de otros desaparecidos sardos: Mario Bonarino Marras, cuñado de Martino; Antonio Chisu, del pueblo de Orosei; Antonio Zidda, del pueblo de Orune; los hermanos Vittorio Graziano y Anna Maria Perdighe, procedentes del pueblo de Samugheo. En este mismo eje se sitúa la novela de otro escritor de Cagliari, Paolo Maccioni, *Buenos Aires troppo tardi* (2010). Su protagonista —el sardo Eugenio Santucci, enviado a la ciudad de Buenos Aires para redactar un mapa literario— busca a sus parientes emigrados, descubre que han desaparecido, entra al infierno de la represión guiado por el fantasma de Rodolfo Walsh. Otro título es el de *Argentina 1980* (2013), del escritor de Muravera Giorgio Sirigu, diario de su experiencia de ingeniero en un astillero de Bariloche, durante la cual se le revela el horror de la tragedia argentina. O el de *L'albergo degli emigranti* (2008), novela de un escritor no sardo, sino de Campania —Nilo Zanardi—, licenciado en arqueología sarda, que publica para un editor sardo —Zonza, de Cagliari— una historia

no solamente sarda sino universal: la de una padre emigrado a la Argentina en los 50 y que no ha vuelto nunca, junto con la de su hijo, que viaja a Buenos Aires para buscarle y se hunde en una ciudad ahogada por los fantasmas de su pasado.

Finalmente, para ampliar las mallas de esta red, se pueden integrar los relatos procedentes de Cerdeña con los de algunos escritores allende el océano, por ejemplo *La máscara sarda. El profundo secreto de Perón* (2012) de Luisa Valenzuela. Se trata de una novela que no solo nos devuelve con rara sensibilidad el lazo afectivo y emocional de la autora con la cultura de los montes de Barbagia, corazón inmemorial de la isla, con sus mitos y máscaras antiquísimas, sino que también dialoga con la desconocida y curiosa literatura local relativa a los orígenes sardos de Perón. El relato de Valenzuela brinda una desatada, lúdica, paródica, paradójica fantasmagoría de conjeturas ulteriores sobre estos orígenes. Su finalidad no es ni la reconstrucción histórica ni el debate pseudo-historiográfico, sino más bien la certificación de un vínculo simbólico entre las dos geografías, cruzadas por una vasta historia en común y, a partir de aquí, por posibles imaginarios compartidos.

Entre Olvido y Memoria

La mención a la novela de Luisa Valenzuela, el dominio en la narración de la máscara sarda de Sa Filonzana —tejedora y destejedora de la vida, sintética anticipación de las figuras de las Moiras—, me lleva a hacer un paréntesis acerca de la relación actual entre literatura italiana y literatura argentina sobre migración. Una relación intensa, que entrelaza —sobre todo en la serie italiana— el tema de la emigración con el de la dictadura, y muy a menudo realizada por escritoras: escritoras que se mueven entre los dos lados del océano, ubicándose en un lugar tan desconocido por la historia y la cultura oficial como muy familiar para las historias y las culturas de sujetos mínimos pero masivos: el espacio del *in-between*, de los umbrales, de los intersticios y fisuras. Porque la emigración cuenta esta historia: la de raíces que se pierden y que se vuelven a plantar, de orígenes que se desdibujan y reconstruyen, de fusiones y confusiones, de lugares, territorios, pueblos y naciones cuyos confines son permanentemente móviles, desmarcados, deslegitimados, reubicados por el movimiento perpetuo de los cruces, de las memorias, de los peregrinajes propios del ser migrante. Damas del mar son estas escritoras, que reconocen en Syria Poletti y Griselda Gambaro sus precursoras, y tratan de no dejarse dominar por esa «angustia territorial» que fue el viaje transoceánico de los migrantes. Al contrario, su móvil es el de llenar el vacío que con respecto a los proyectos nacionales y nacionalistas estos mismos migrantes tuvieron que asumir y trascender. Menciono algunos títulos: *El laúd y la guerra* (1995) , de Marina Gusberti; *Un caffè molto dolce* (1996), de Maria Luisa Magagnoli; *Diario de ilusiones y naufragios* (1996), de María Angélica Scotti; *Puertas adentro* (1998), de Lilia Lardone; *L'argentino*

(2003), de Lucilla Gallavresi; *La luna* (2004), de Stella Cinzone; *Oltremare* (2004) y *Vincendo l'ombra* (2009), de Mariangela Sedda; *Los reinos perdidos* (2005), de Maristella Svampa; *Quando dio ballava il tango* (2005) y *Dio non ama i bambini* (2007), de Laura Pariani; *Argentina* (2009), de Renata Mambelli; *Tutta la vita* (2011), de Romana Petri; *Sotto il cielo di Buenos Aires* (2013), de Daniela Palumbo.

Las narrativas de dichas escritoras permiten finalmente abordar una página vertiginosa de la historia social italiana (y argentina), hasta ahora silenciada en lo substancial, y sin embargo importante, no solo por los que la testimoniaron, sino por su calidad anticipatoria de las grandes dinámicas nomádicas de nuestra época.

Hay que recordar al respecto algunos datos: la emigración italiana se introduce con un cierto retraso en el horizonte expansivo europeo que, en el espacio de un siglo, de 1830 a 1930, registra a más de cincuenta millones de individuos dirigiéndose hacia el continente americano. Sin embargo, dicha emigración «manifiesta una consistencia y duración particulares» (Rosoli, 1994, p. 210), ya que se extiende con continuidad durante el periodo que va desde los años precedentes a la Unidad política (1861) hasta la fase de la integración europea. De hecho, Italia

> ha sido el único país del mundo industrializado que ha alimentado durante tanto tiempo una masiva emigración al extranjero. Desde 1876, año de inicio de la recogida sistemática de datos sobre la emigración, hasta 1980, emigraron al extranjero más de 26 millones de italianos (una consistencia numérica superior al total de la población italiana en el momento de la Unidad) (Rosoli, 1994, p. 210).

Argentina fue la segunda de las metas privilegiadas por los emigrantes italianos en el ámbito del flujo transoceánico, y la cuarta en el mundo (primera Estados Unidos, segunda Francia, tercera Suiza). Pero es cierto que ha sido Argentina el país en el que el peso demográfico, social y cultural de los italianos ha sido mayor y más significativo.

La red de relaciones, intercambios, influencias mutuas que se construye por el trámite del viaje migratorio provoca la específica y recíproca implicación de las dos historias nacionales, a tal punto que habría que considerar la historia de Italia como una página importante de la historia de Argentina y viceversa.

Sin embargo, como dije al principio, se trata de una página escrita de manera discontinua y a menudo sigilosa. Desbarata sus letras la presencia, a veces real, otras fantasmática, de los estereotipos devaluadores de la otredad migrante: por un lado permiten ocultar el conocimiento del andrajoso imperialismo italiano tal como se celebró durante el fascismo; por el otro, emborronan el reconocimiento de la relación conflictiva entre el mito del crisol de razas y los aspectos discriminatorios que de hecho y por supuesto se dieron en el contexto de acogida, sumando caracteres de violencia ulterior

a la ya experimentada en la Campaña al desierto. Se prefiere, por eso, referirse a América latina más a través de la narración de viaje, que del relato migratorio, deteniéndose en paisajes, ambientes, costumbres y anédoctas curiosas, impresiones y semblanzas. Al viajero está permitido el juicio, su mirada será siempre evaluadora, autorizada a una sujetividad activa y poderosa; al migrante se le enfoca a través del prejuicio, objeto, más que sujeto, de una mirada.

La literatura reflejará estas ambiguas dicotomías, por lo menos en sus amplios inicios. Ambos países conformarán un laboratorio enorme de la experiencia moderna de la otredad, sin embargo negándose al principio a ensayar lo áureo de la alquimia transcultural y prefiriendo mantener sus partículas en estado de escisión, por ser considerados los migrantes vehículos de enfermedades antipáticas en los cuerpos sociales implicados: derrame de las calidades nacionales y vergüenza por los estigmas de la pobreza en la literatura nacional y nacionalista italiana de la primera época migratoria (1870-1930); contagio amenazador y decaimiento libídico con respecto a la ilusión sarmientina en la literatura nacional y nacionalista argentina del mismo periodo. Sólo a trechos se darán esporádicas miradas hacia la potencial riqueza del cruce entre culturas (Magnani, 2004; Perassi, 2006; Nifantani, 2008).

A partir de este esquema originario, bien estudiado en Argentina, mucho menos en Italia[1], lo que se está notando en las últimas décadas, sobre todo a partir de los ochenta (en Argentina) y de los noventa (en Italia) es el brote de una importante y novedosa reelaboración del fenómeno migratorio transatlántico. Ambas literaturas ponen de manifiesto, a través del argumento migratorio, un deseo común de memoria y de memorias. En la argentina, sobresale la valorización del aporte de los extranjeros a la construcción de la nación; se invierte la perspectiva macroestructural en la lectura de la migración en pro de la microestructural, que se detiene en el recuento de la experiencia individual o familiar y asigna un papel fundacional a la figura del migrante. En la italiana, destaca el proceso de transformación del extranjero (italiano) en ciudadano (argentino); su épica refleja un profundo cambio socio-cultural: desde los setenta, Italia deja de ser sinónimo de país de emigrantes por excelencia, para convertirse en definitivo país de inmigrantes, cuya cultura social depende de la capacidad de recordar su propio pasado, diaspórico y nómada. A ambos lados del Atlántico, se multiplican los autores: además de las escritoras ya nombradas, en Argentina se pueden mencionar a Héctor Bianciotti (1992), Mempo Giardinelli (2009), Antonio Dal Masetto (1990, 1994, 2011) Rubén Tizziani (1992), Roberto Raschella (1994, 1998) , que son los más conocidos; en Italia, entre otros, a Massimo Carlotto (1998) o Carlo Rossella (2005).

1. Considero importantes sobre el tema las contribuciones de Vanni Blengino (1987); Armando Gnisci (1999); Rosa Maria Grillo (2002); Sebastiano Martelli, (2001, 2004, 2010); Marco Nifantani (2008); Fernanda Elisa Bravo Herrera (2015).

Me parece que un hilo robusto vincula las dos prácticas narrativas nacionales, cuyo nudos son: primero, el desarrollo de una narración canónica, que se funda en la equivalencia entre viaje migratorio y viaje iniciático, articulada en pruebas de muerte simbólica (abandono y pérdida del mundo conocido), cruce de vacíos (oceáno y tierras prometidas), renacimiento identitario; segundo, la evolución del estatus de extranjero en el de ciudadano, lo que transforma a los personajes, al principio extraños a la nación, en protagonistas de su doble historia. A este respecto, en casi todas las narrativas de última generación, tanto italianas como argentinas, el tema de la migración confluye con el de la dictadura militar: la militancia, el exilio, la desaparición, trascienden los múltiples orígenes, definiendo el espacio literario como lugar apto para la construcción de una cultura social definitivamente ética y solidaria.

Esta literatura no interesa por «étnica» (italiana o argentina), sino que, al contrario, certifica la vasta insurgencia de un campo de escritura que llamaría «transfugacional», hacia el cual convergen idiomas y culturas, prácticas y discursos cuya tensión es la renuncia al fragmento en pro de una visión cumulativa de la experiencia contemporánea, cuyas claves son lo relacional e intersujetivo, lo mezclado y mediado, para provocar la honda resemantización de todo origen identitario.

La Migración desde la Perspectiva de la Insularidad

El esbozo de este panorama general permite dar cuenta tanto de la novedad y desarrollo del discurso literario sobre emigración italo-argentina, como de su progresiva orientación hacia una representación cada vez más específica y menos generalista, centrada en las historias regionales. Sobresale en este contexto la actividad de estudiosos y escritores sardos, quizás entre los más atentos a reivindicar las características propias de la historia de la isla respecto de la peninsular. Si por lo general la literatura migratoria tiende a universalizar el paradigma del migrante —en las narrativas suele ser figura metonímica que habla «en nombre de» todos los otros— , desde Cerdeña llegan voces diferentes. Voces que, si bien armonizadas con la sinfonía contemporánea sobre memoria, buscan enfoques analíticos, cortes socio-históricos laterales, márgenes ulteriores, para precaverse de cierta estereotipificación del migrante, de una canonización inmovilizada por la repetición serializada de sus andanzas. Considero que de estas voces, una de las más interesantes es la de la escritora del pueblo de Gavoi, Mariangela Sedda, autora de dos novelas sucesivas y entrelazadas: *Oltremare* (2004) y *Vincendo l'ombra* (2009). Ambas corresponden al llamado a hacer memoria de historias olvidadas. Pero en ellas se patentiza la voluntad de precisar esa antropología de la insularidad que, en el caso de Cerdeña, determina algunas características individuales e individualizables de la emigración tal como se dio en la cultura de la región. Ya Lo Monaco y Coletti habían vislumbrado estas características: la resiliencia, el hábito de vivir en condiciones de pobreza extrema,

el orgullo y la dignidad, el atraso y la modernidad conviviendo. El gran arqueólogo sardo Giovanni Lillíu (1967) introdujo el concepto de «costante resistenziale», para señalar una antiquísima cultura de la resistencia propia de las poblaciones de una isla sometida a repetidas colonizaciones. Mariangela Sedda transfiere a sus novelas aspectos de esta antropología, construyéndolas alrededor del diálogo entre dos hermanas, Antonia y Grazia, esta última emigrante a la Argentina, la primera destinada a quedarse en la isla, por ser epiléptica. Lo que caracteriza el relato es la primacía de la voz de Antonia con respecto a la de Grazia: la voz que hila los fragmentos de la narración es la de la hermana que se queda, no de la hermana que se va. Su resistencia al duelo, a la pérdida de los afectos, su capacidad de reelaborar su identidad a partir de esta pérdida, conforman el eje articulador de la narración, homenaje no apologético a las mujeres de Cerdeña, sino *mise-en-scène* de una vivencia icónica y paradigmática.

Las dos obras comparten una misma estructura, ya que se trata de dos novelas epistolares. *Oltremare* está compuesta por setenta cartas, que cubren el periodo desde 1913 a 1928; *Vincendo l'ombra* por cuarenta y seis, desde 1929 a 1943.

El primer tiempo de este gran relato migratorio, que abarca treinta años cruciales de la historia italiana y europea, se produce en *Oltremare* para seguir en *Vincendo l'ombra.* Su marco temporal focaliza la realidad sarda de las dos guerras mundiales, un marco cuya fijeza se dinamiza a través de los lugares desde los que se percibe la historia: desde la isla mediterránea o desde el continente americano, según quien escribe la carta, si Grazia o Antonia. La representación de las dos guerras se concentra en unas pocas características dominantes: durante la primera, la circunstancia absoluta, que traga toda realidad, es la pobreza ulterior en la que se sume la isla; durante la segunda, esta misma circunstancia está determinada por la violencia fascista. De esta manera, se atan de manera explícita los lazos entre novela de la emigración y novela de la guerra, ya que en ambos contextos los mecanismos de la representación —diarios, cartas, autobiografías— constituyen «gli eventi portanti del vissuto delle classi subalterne» (Tirabassi, 2010, p. 10) [«los acontecimientos fundamentales de la vivencia de las clases subalternas»].

Al mismo tiempo, las dos obras se insertan en la tradición de la novela de la migración de finales del XIX y principios del XX, en la que prevalecen una percepción y una representación marcadas por el paradigma del duelo. Se percibe la migración como una laceración, un viaje hacia lo desconocido, un angustioso riesgo de perderse (desgracias, enfermedad, muerte), un shock lingüístico-cultural, una nostalgia, una imposibilidad (de integrarse), una pérdida de identidad (Martelli, 2010, p. 103). Esclarecedoras han sido al respecto las observaciones de Ernesto De Martino, antrópologo, que en uno de sus ensayos más importantes: *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (1975), centrado en el estudio de las vivencias de las comunidades campesinas del sur de Italia, repara

en el concepto de que la emigración llega a significar un «equivalente critico della morte» (De Martino, 1975, p. 12) [«equivalente crítico de la muerte»]: la separación traumática del individuo de su mundo afectivo y de su territorio de referencia suscita un acontecimiento simbólicamente luctuoso.

En *Oltremare*, el relato diaspórico surge del duelo, un duelo que es condición que afecta al emigrante y a sus familiares al separarse: «Cara sorella —le escribe Grazia a Antonia desde Argentina en su primera carta, fechada 20 de mayo de 1913— quando tu e le tue compagne ci avete accompagnato al bivio di Loiné mentre il carro ci portava via *ho sentito un freddo d'inverno* e mi *credevo di andare alla morte*» (Sedda, 2004, p. 10. La cursiva es mía) [«Hermana querida, cuando tú y tus compañeras nos acompañaron al cruce de Loiné, mientras que el carro nos llevaba, *sentí un frío de invierno* y creí que *me iba a morir* »]. Testimoniando la especularidad del duelo, de un dolor compartido que vuelve ajenas, desfamiliarizadas, extrañas tanto la patria vieja como la nueva, Antonia le contesta a Grazia: «Cara sorella, i morti non sono quelli che sono partiti ma quelli che sono restati in paese perché tu e gli altri emigranti in Argentina troverete la vita» (Sedda, 2001, p. 14) [«Hermana querida, los muertos no son los que salieron sino los que se quedaron en el pueblo, porque en la Argentina tú y los otros emigrantes encontrarán la vida»]. Se trata de un pasaje esencial para entender el punto de vista narrativo: la muerte simbólica no afecta solo al emigrante, sino también a los -y sobre todo a las- que no emigran. A ambos lado del océano, un mismo proceso de afantasmamiento implica a todos los actores de este drama, obligándoles a activar poderosos mecanismos de reconfiguración identitaria.

En el universo folclórico demartiniano, la muerte deshistoriciza al individuo, ya que lo sustrae a su propia historia originaria. La reparación puede darse «solo attraverso i molteplici rituali simbolici che creeranno il ponte, quel cordone ombelicale che collega il morto ai viventi colpiti dal lutto» [«solamente a través de los múltiples rituales simbólicos que crearán el puente, el cordón umbilical entre el muerto y los vivos golpeados por el duelo»] (Martelli, 2010, p. 103). En las dos novelas de Sedda, este puente, esta reparación se realiza a través de las cartas: son ellas las que compensan la «crisi della presenza» [«crisis de la presencia»] (De Martino, 1975, p. 15) provocada por la muerte simbólica del emigrante y de su entorno. En efecto, las cartas posibilitan domesticar esta muerte por medio de la actividad representantiva y (re)creativa de la memoria y del recuerdo.

Historia(s)

En las múltiples cartas que Antonia y Grazia se intercambian, no se refleja solamente la voluntad de luchar contra la muerte, sino también la relación constante que los migrantes construyen entre historia individual y colectiva.

En *Oltremare*, la escena fundacional que determina las elecciones sucesivas de las protagonistas, sus pensamientos, emociones y afectividad, es el estallido de la Primera Guerra Mundial. La guerra provoca de hecho el trastorno brutal del concepto de «maternidad» territorial y cultural, ya que el lugar de los orígenes termina asumiendo caracteres mortíferos (las bombas, las trincheas, la locura), mientras que —por el contrario— la tierra extranjera y ajena se convierte en tierra de salvación, protectora de la vida. Le escribe Antonia a Grazia:

> *La Patria è quella che vi dà da mangiare e a voi ha dato fame. Non ascoltate chi vi dice di tornare per difendere la Patria: Patria vi è l'Argentina che vi ha tolto la miseria e vi ha dato una figlia Dì ai nostri fratelli di prendervi moglie e di farsi argentini* (Sedda, 2004, p. 42).
>
> [La Patria es la tierra que da de comer y a ustedes les ha dado el hambre. No escuchen a los que les dicen que vuelvan para defender la Patria: su Patria es la Argentina porque los ha sacado de la miseria y les ha dado una hija. Diles a nuestros hermanos que se casen y que se hagan argentinos].

Le contesta Grazia: «Non ritorniamo adesso per trovare la morte quando qui abbiamo trovato la vita» (p. 44) [«No vamos a volver ahora para encontrar la muerte, cuando acá hemos encontrado la vida»]. En este diálogo desde la lejanía, emerge con toda evidencia el cambio de jurisdicción simbólica de las categorías de la vida y de la muerte, que se tuercen hasta negar y reformular el orden perceptivo de ambas protagonistas.

En *Vincendo l'ombra* el catálogo del desasosiego se extiende ulteriormente. Grazia y Antonia se truecan imágenes de la violencia que está traspasando tanto a Europa como a América, una violencia que no logra descansar si no es entre las llamas de su deflagración. Es uno y el mismo, para las dos hermanas, este catálogo, cuyos ítems son la guerra en Abisinia, en Albania y en España, la memoria de la Gran Guerra en los ojos de los soldados que han sobrevivido a los gases, a las bayonetas, a las trincheras, enloquecidos por el espanto de lo que han visto y de lo que han tenido que hacer, la espera y el estallido de la Segunda, la violencia de los fascistas en las ciudades y en el campo, las riquezas ilícitas de los siervos del poder, su corrupción, las masacres en la Patagonia, el racismo, la discriminación de los emigrantes, el fusilamiento de extranjeros por su condición de tales, Uriburu y el advenimiento del militarismo de Estado.

El incendio de la historia quema también las distancias, llenadas por unos mismos infiernos compartidos, por unas mismas angustias. La isla de Antonia y el continente de Grazia dejan de ser realidades jerarquizadas por el poder, por la cultura, por la geografía, y vuelven a la materia fundacional que las conforma: seres humanos que participan de la misma manera en la historia, con los mismos miedos, los mismos deseos. La

representación del mundo, de «su» mundo, convocada por la escritura en viaje entre Antonia y Grazia no solamente trata de reparar la muerte simbólica individual, sino que «habla» desde los márgenes una gran historia colectiva, cuyos redactores «oficiales» ahora son los marginales. Las cartas-puente entre Antonia y Grazia, entre Cerdeña y Argentina, entre muertos y vivos (sin saberse cuáles están en una u otra parte del océano), se hacen crónica de la cotidianidad de los humildes: una cotidianidad dominada por una historia mayor que resulta tanto más próxima cuanto menor es el peso social de sus actores.

Las dos novelas manejan con exactitud un tema poco visitado por la literatura de la migración contemporánea (se me ocurre pensar solamente en la vuelta de Ágata a su tierra natal en *La tierra incomparable* de Dal Masetto): la función que la imagen del propio país de origen tiene en la construcción de la identidad del emigrante. Se trata de una imagen que cambia según el desarrollo histórico-político de la nación y que tiene un influjo profundo en la conciencia tanto de los que se van como de los que se quedan. En *Oltremare* esta imagen es la de una tierra madrastra y cruel, que mata a sus hijos con el hambre. En *Vincendo l'ombra*, Italia se transforma en una tierra definitivamente extranjera para sus propios ciudadanos, aniquilados por la violencia del régimen fascista. El eje de esta violencia está en la negación de la palabra: «ora le parole non possono più andare libere oltremare» (Sedda, 2009, p. 12) [«ahora las palabras ya no pueden ir libremente allende el mar»], le escribe Antonia a Grazia. Se alude a la censura y a los fraudes de los discursos oficiales. Antonia decide no silenciar sus palabras, entregando sus verdades a la escritura de un texto colateral, que funciona como anexo secreto a las cartas, en el que se da constancia de otra historia, puntual en redactarse como antítesis y juicio de la institucional. El texto se conforma como un diario, cuyo ritmo temporal es casual como el de las cartas: un diario hecho de apuntes y notas que completan la redacción de las misivas, desarmando a contrapelo las pseudoverdades oficiales que Antonia misma ha tenido que contarle a Grazia para evitar la censura y el castigo. El afán escriturario de Antonia se intensifica justo en el momento en que la palabra libre está vedada: no solo comentará en los apartes la situación italiana, no solo le escribirá a Grazia, sino que también redactará cartas que nunca saldrán o que nunca llegarán. La escritura se realizará en Antonia como acto de definitiva y terca resistencia que le permitirá «vencer la sombra»: la de la censura, la de los espías y de los soplones que escudriñan la intimidad deslegitimándola, autorizando tan solo su negación, hasta convertir el espacio privado en ficción y ausencia. La sombra de la palabra negada, fundación de toda violencia, precisa su poder mortífero al materializarse en la imagen de la nube apocalíptica de los bombarderos en el cielo de Cagliari. Debajo de su negrura «si è formiche che hanno visto il piede che stava per schiacciarle» (p. 243) [«uno es una hormiga que ha visto el pie que estaba por aplastarle»].

A pesar de esta sombra, real y simbólica a la vez, la escritura de Antonia no cesa, compensando las ausencias: unas ausencias vencidas por la imaginación de la presencia realizada a través de las cartas, espejo de amor paciente y firme. Incluso al escribir sus notas y apuntes, Antonia rememora y dialoga con los fantasmas de sus ausentes, sin que el silencio auspiciado por la censura provoque afasia. Cada carta se cierra con una misma fórmula litúrgica, cuyas variantes serán mínimas a lo largo del texto: «da tua sorella che mai ti dimentica» [«de tu hermana que nunca te olvida»]. Gracias a esta fórmula, las palabras-puente entretetijdas por todo el tiempo de la lejanía y de la separación se vuelven piezas sagradas. Celebran el ritual del recuerdo que vence la sombra de la muerte. Restablecen la vida como presencia imaginativa del otro, la narración como devolución de presencia.

De hecho, Grazia y Antonia nunca se cierran en su propio universo individual. La experiencia de la separación traumática activa la recodificación del sentimiento de pertenencia: el viaje transoceánico, no solo precipita a Gracia al abismo de lo desconocido, sino que afecta a Antonia también. Para pensar en Grazia, Antonia tiene que asomarse al borde de este abismo, cruzarlo con su propia mirada interior y proyectarse imaginativamente allende el océano, desplazándose simbólicamente y dejando proliferar raíces más allá de la clausura de la isla. Las cartas han sido el primer conducto de esta proyección. El siguiente lo representan las notas de su no razonado *journal intime*, que celebra la escritura y la narración como lugares de lo abierto y de lo relacional, aun cuando sean privados y autobiográficos.

La experiencia de la separación, los mecanismos de resistencia al dolor y el proceso de elaboración del duelo han autorizado la imaginación de un mundo mucho más amplio del originario. Al activarse por la ausencia la práctica de la memoria, Antonia y Grazia modifican la red de símbolos y categorías culturales que marca sus orígenes. La dolorosa novedad del acontecimiento impone su actualización a través de respuestas identitarias adecuadas.

No solamente Grazia tiene que enfrentarse con la prueba iniciática del más allá americano, lo cual es típico de la literatura de la emigración. En Antonia también repercute dicha experiencia, lo cual es inusual en esta literatura. La actividad de Antonia para elaborar su duelo es frenética. Su desgarrada soledad está habitada por un poderoso trabajo de reacomodamiento identitario. En *Oltremare*, la lectura, la escritura, los prodigiosos bordados, el amor —contra todo convencionalismo— por Franz, prisionero austríaco, afirman la transformación vitalística de lo que al principio había sido mortífero, es decir la separación de su hermana, la ruptura de la red familiar, la previsión de una vida solitaria, sin apoyo. Iniciática también para Antonia, esta ruptura provoca un nuevo nacimiento: a la expresión de una sujetividad construida sobre ruinas, que activa la resiliencia. Cuando Grazia, desde Argentina, le reprocha

su imprudente amor por Franz, así le contesta Antonia: «Tu sei la sorella grande ma io devo decidere della mia vita. Tu te ne sei andata pensando alla tua felicità e ormai sei lontana, troppo lontana» (Sedda, 2004, p. 66) [«Tú eres mi hermana mayor. Sin embargo yo tengo que decidir lo que quiero hacer con mi vida. Te fuiste pensando en tu felicidad y ahora estás lejana, demasiado lejana»].

Antonia reinvindica con orgullo la autenticidad de su propia vida, dignificada por la búsqueda de su propia e íntima verdad. Se trata de una búsqueda que desplaza los confines del espacio identitario preestablecido, determinando el movimiento de Antonia por espacios interiores en los que reverbera el análogo movimiento de Grazia por espacios exteriores.

De este modo, la soledad (sarda) y la inmensidad (argentina) se conjugan en el mundo de Antonia, reconfigurando su autopercerción e implicando un cruce de fronteras simbólicas que repercutirá en la misma representación de la isla. Este territorio mínimo de hecho contiene los signos del límite, pero al mismo tiempo los signos de la relación que todo límite o frontera implican: la insularidad se metaforiza a través de las imágenes del sol y del viento que difuminan las formas, otra vez reincidiendo en los motivos de lo abierto convocados por la presencia del puerto y del mar, orillas, umbrales, *borders,* zonas, que son figuras del contacto entre lo limitado y lo ilimitado, lo propio y lo ajeno, lo que existe y lo que misteriosamente germina. La isla se transforma en continente, confín y conexión, identidad y otredad próximas y en tensión, antitéticas e híbridas, en la que se reformulan incesantemente las categorías de la cultura y de la realidad:

> Cagliari, 10 agosto 1937
> *Grazia, sorella mia,*
> *il profumo del mare ti mando e i colori che prende il cielo prima di farsi scuro e le grida dei gabbiani che azzardano sopra la terrazza mentre scrivo […]. Alzo la testa e vedo la nave uscendo dal porto seguendo il sole che tramonta. Ma ti mando anche l'odore di pesce fritto che sale dalle strade di marina e mi sento in viaggio e viva vicina alla gente in questa città da dove in ogni momento si può partire. Avrai compreso che sto bene e così spero di voi tutti all'Argentina* (Sedda, 2009, p. 142).

> [*Cagliari, 10 de agosto de 1937*
> Grazia, hermana mía,
> te mando el perfume del mar y los colores del cielo antes de que anochezca y los gritos de las gaviotas que se aventuran sobre la terraza mientras te escribo […]. Levanto la cabeza y veo el barco salir del puerto buscando la puesta del sol. También te mando el olor a pescado frito de las calles que dan al mar y me siento en viaje y viva cerca de la gente de esta ciudad de la que a cada instante se puede partir. Habrás entendido que estoy bien y espero que así sea para todos ustedes también en la Argentina»].

Conclusiones

El relato de Grazia se realiza a través de las secuencias canónicas de la representación literaria del emigrante tal como se da, por lo general, en la literatura contemporánea, incluso el manejo del identitema del idioma, que a lo largo de las dos novelas se manifiesta por medio de un empaste lingüístico cada vez más convulso entre sardo, italiano y español. Por el contrario, el relato de Antonia contiene elementos de novedad con respecto a la narrativa de la emigración. De hecho, llena un vacío, al dar la voz no solo a quien sale, sino también —y de manera destacada— a quien se queda. El largo viaje iniciático puesto en escena por las dos novelas es en realidad doble: por un lado el de Antonia, que lo realiza en su pura interioridad; por el otro el de Grazia, que se cumple en la exterioridad de su destino argentino.

La escritura ha sido el «lugar de los afectos», como muy acertadamente señala Bravo Herrera (2014, p. 34). También lo ha sido la lectura, recíproca en el caso de las cartas, o solitaria, como en el caso de las revistas femeninas que Antonia lee para conectarse con el mundo, con su novedad y su ritmo, matizándose según las circunstancias: relectura constante de las mismas cartas, cuando ya no llegan otras; autolectura de su diario, cuando el único interlocutor es solamente Antonia a sí misma. Sobre todo en *Vincendo l'ombra*, más político que *Oltremare*, ya que el advenimiento del fascismo impone una toma de posición por parte de las protagonistas, la comunicación entretejida con tanto cuidado por las dos hermanas parece peligrar: la censura es el desarticulador mayor; pero también lo es el idioma cada vez más caótico de Grazia. Palabras a veces babélicas, siempre fragmentarias, a menudo secretas porque impronunciables, se expanden a ambos lados del océano y a lo largo de treinta años. Sin embargo dichas palabras no cesan: no solo constituyen el puente entre los vivos y los muertos, sino que también permiten la autorrepresentación, de parte de las que escriben, de su propia vivencia, elaborándola a través de la narración. La cadena afectiva y solidaria que las cartas construyen y que son patrimonio de la experiencia social de la migración, asume —en la realidad ficticia— el papel de conducto de autoimágenes y heteroimágenes que pugnan para encontrar una verdad narrativa, esto es, íntima e individual. Y Antonia, al sentir que la opacidad de la comunicación amenaza esta verdad, la deposita en la clandestinidad de un diario, que a su vez es testimonio dejado implícitamente como herencia y para la transmisión.

Si la literatura de la emigración ha generalmente invisibilizado a la figura de las que se quedan, limitándola a pura figura del dolor y de la pérdida[2], encargada del ritual

2. También en una novela ejemplar de la emigración como *Stefano* (1997) de María Teresa Andruetto, la figura de la que se queda (Agnese, la madre) es ícono del duelo por la pérdida del hijo emigrante, calcinada en el llanto y transcripción de las figuras míticas de Lot y Eurídice, mujeres no salvadas del infierno y de la muerte. No obstante su presencia fantasmática a lo largo de todo el relato, Agnese nunca habla, ya que siempre está hablada por Stefano.

de llorar a los ausentes, en las dos novelas de Mariangela Sedda se da un cambio de perspectiva importante. La imagen de Antonia se sustrae a esta ritualidad (también la literaria), y se instala en una escena narrativa que se construye como lugar desde el que hablan las que han sido excluidas hasta de la historia de la marginalidad.

En la segunda carta de *Oltremare,* fechada 18 de julio de 1913, Antonia define a la emigración como «la libertad de los pobres» (Sedda, 2004, p. 13). Costreñida a quedarse en la isla por su enfermedad, Antonia es la que mantiene la escritura, enviando cartas también cuando la guerra no permite recibir respuestas, alimentando la cadena de la relación afectiva con palabras de memoria viva, cada vez menos vinculadas al recuerdo del pasado y más atentas a una escritura casi autobiográfica del presente. Antonia misma «acontece» en el momento en el que escribe.

Después de haber atravesado todos los matices del duelo, después de haberlos vivido sin el consuelo de nadie, descubriendo dentro de sí misma la raíz de su propia pertenencia, Antonia ha vencido la sombra. Muy diferente es el tono de su última carta, fechada 31 de diciembre de 1943, llegando al fin del infierno que ha explorado: «Cara sorella, […] ora però ti voglio raccontare che, principiando l'autunno, mi ha preso desiderio di luce e di aria e ho deciso di aggiustare la casa….» (Sedda, 2009, p. 262) [«Hermana querida […], ahora quiero contarte que, al empezar el otoño, he sentido el deseo de luz y de aire y he decidido arreglar mi casa…»].

Referencias Bibliográficas

Andruetto, M. T. (1997). *Stefano*. Buenos Aires: Sudamericana Joven.

Bianciotti, H. (1992). *Ce que la nuit raconte au jour*. París: Grasset.

Blengino, V. (1987). *Oltre l'oceano. Un progetto di identità: gli immigrati italiani in Argentina (1870-1930)*. Roma: Edizioni Associate.

Bravo Herrera, F. E. (2014). Scrivere l'emigrazione attraverso lo scambio epistolare. *Oltremare* e *Vincendo l'ombra* di Mariangela Sedda. En Artucio, G. (Ed.). *ADILLI. Escritura e imágenes* (pp. 31-37). Paraná: Universidad Autónoma de Entre Ríos.

Bravo Herrera, F. E. (2015). *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina*. Buenos Aires: Teseo.

Cinzone, S. (2004). *La luna*. Buenos Aires: Emecé.

Contu, M.(ed.). (2006). *L'emigrazione sarda in Argentina e Uruguay (1920.1960). I casi di Guspini, Pabillonis, Sardara e Serrenti*. Villacidro: Centro Studi SEA.

Contu, M. (2009). Le reti antifasciste dei sardi in Argentina. L'esperienza della Lega Sarda d'Azione «Sardegna Avanti» negli anni 1929-1930. En Contu, M. & Pinna, G. (Eds). *L'emigrazione dalle isole del Mediterraneo, all'America Latina fra il XIX e il XX secolo* (pp. 229-261). Villacidro: Centro Studi SEA.

Contu, M. (2009). Introduzione. En Contu, M. & Pinna, G. (Eds). *L'emigrazione dalle isole del Mediterraneo, all'America Latina fra il XIX e il XX secolo* (pp. 25-32). Villacidro: Centro Studi SEA.

Carlotto, M. (1998). *Le irregolari. Buenos Aires horror tour*. Roma: Edizioni e/o.

De Martino, E. (1975). *Morte e piano rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre al pianto di Maria.* Turín: Bollati Boringhieri.

Dal Masetto, A. (1990). *Oscuramente fuerte es la vida*. Buenos Aires: Planeta.

Dal Masetto, A. (1994). *La tierra incomparable*. Buenos Aires: Planeta.

Dal Masetto, A. (2011). *Cita en el lago maggiore*. Buenos Aires: El Ateneo.

Figari, C. (2005). *El Tano. Desaparecidos italiani in Argentina*. Cagliari: AM&D Edizioni.

Gallinari, L. (2007). Prime osservazioni su *Las siete estrellas de la mano de Jesús* del gesuita Antonio Machoni e su altri gesuiti sardi attivi nella Provincia gesuitica del Paraguay (XVII-XVIII secolo). *Theologica & Historica. Annuali della Pontificia Facoltà teologica della Sardegna*, *XVI*, 343-362.

Gallinari, L. (2008). Siete varones ilustres de Cerdeña. En Antonio Maccioni. *Las siete estrellas de la mano de Jesús* (pp. XLVII-LXXXI). Edición de Deonette, T. & Pilia, S. Cagliari: CUEC/Centro di Studi Filologici Sardi.

Gallinari, L. (Ed.). (2011). *Italia e Argentina: due paesi, uno specchio*. [Dossier especial]. *RiMe. Rivista dell'ISEM-CNR,* (6), 119-771 .

Gallinari, L. & Contu, M. (Eds.). (2012). *L'altra riva del Río de la Plata: migrazioni, flussi e scambi fra Italia e Uruguay*. Dossier especial]. *RiMe. Rivista dell'ISEM-CNR,* (8), 53-199. .

Gallavresi, L. (2003). *L'argentino.* Milán: Mondadori.

Gentileschi, M. L. (Ed.). (1995). *Sardegna emigrazione*. Cagliari: Edizioni della Torre.

Gentileschi, M. L. (2009). L'emigrazione sarda in Argentina: dai dati ufficiali alle microstorie. En Contu, M. & Pinna, G. (Eds), *L'emigrazione dalle isole del Mediterraneo, all'America Latina fra il XIX e il XX secolo* (pp. 37-59). Villacidro: Centro Studi SEA.

Giardinelli, M. (2009). *Santo oficio de la memoria*. Buenos Aires: Edhasa. Edición definitiva.

Gnisci, A. (1999). *La letteratura italiana della migrazione*. Roma: Lilith 1999.

Grillo, R. M. (2002). L'emigrazione italiana nella letteratura ispanoamericana. En Grillo, R. M. et al. *Due patrie due lingue* (pp. 59-95). Salerno: Il Grappolo.

Gusberti, M. (1995). *El laúd y la guerra*. Buenos Aires:Editorial Vinciguerra.

Lardone, L. (1998). *Puertas adentro* . Buenos Aires: Alfaguara.

Lilliu, G. (1967). *La costante resistenziale sarda*. Turín: Eri Edizioni.

Lo Monaco, M. (1965). L'emigrazione dei contadini sardi in Brasile negli anni 1896-

1897. *Rivista di storia dell'agricoltura*, (2), 1-34.

Maccioni, P. (2010). *Buenos Aires troppo tardi* . Cagliari: Arkadia.

Magagnoli, M. L. (1996). *Un caffè molto dolce.* Turín: Bollati Boringhieri.

Magnani, I. (2004). *Tra memoria e finzione. L'immagine dell'immigrazione transoceanica argentina contemporanea*. Reggio Emilia: Diabasis.

Mambelli, R. (2009). *Argentina*. Florencia:Giunti.

Martelli, S. (2001). L'immaginario e la rappresentazione dell'emigrante. En Bevilacqua, P.; De Clementi, A. & Franzina, E. (Eds.). *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze* (pp. 434-478). Roma: Donzelli.

Martelli, S. (2004). L'acqua confine del mondo. La traversata dell'Oceano nella letteratura italiana dell'emigrazione tra Otto e Novecento. En Achilli, A. & Bertolini, D. (Eds.). *I riti del fuoco e dell'acqua* (pp. 339-376). Roma: EDUP.

Martelli, S. (2010). L'Italia ricordata, memoria e immaginario dell'emigrazione. En Fedi, R. & Capecchi, G. (Eds.). *L'Italia in Italia. Storia, formazione, immagini di una mutevole identità nazionale* (pp.193-232). Perugia: Guerra Edizioni.

Merler, A. (1988). Il paese è lontano. Note sui sardi d'oltreoceano. *La grotta della vipera*, (42-43), 37-46.

Merler, A. (1987). L'immigrazione sarda in Argentina e Brasile. En Rosoli, G. (Ed.). *Emigrazioni europee e popolo brasiliano* (pp.355-369). Roma: Centro Studi Emigrazione.

Nifantani, M. (2008). *Los lugares del otro. Las imágenes culturales de lo 'ajeno identitario' en la narrativa argentina e italiana del siglo XX.* Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.

Palumbo, D. (2013). *Sotto il cielo di Buenos Aires*. Milán:Mondadori.

Pariani, L. (2005). *Quando dio ballava il tango* . Milán: Rizzoli.

Pariani, L. (2007). *Dio non ama i bambini*. Milán: Rizzoli.

Perassi, E. (2006). *La terra molle, lieta e dilettosa, simili a sé gli abitator produce…*: varianti e costanti di un giudizio sull'America «latina». En Sparzani, A. & Boccali, G. (Eds.). *Le virtù dell'inerzia* (pp. 259-281). Turín: Bollati Boringhieri.

Petri, R. (2011). *Tutta la vita.* Milán: Longanesi.

Pittau, F. (2009). L'Argentina negli ultimi anni. Da paese di immigrazione a paese di emigrazione. Il caso degli italoargentini che emigrano in Italia. En Contu, M. & Pinna, G. (Eds). *L'emigrazione dalle isole del Mediterraneo, all'America Latina fra il XIX e il XX secolo* (pp.263-275). Villacidro: Centro Studi SEA.

Rosoli, G. (1994). La emigración italiana desde 1861 hasta nuestros día. En Albónico, A. & Rosoli, G. *Italia y América* (pp. 205-407). Madrid: Mapfre.

Raschella, R. (1994). *Diálogos en los patios rojos*. Buenos Aires:Paradiso.

Raschella, R. (1998). *Si hubieramos vivido aquí*. Buenos Aires: Losada.

Rossella, C. (2005). *Tango*. Milán: Mondadori.
Rudas, N. (1974). *L'emigrazione sarda*. Roma: Centro Studi Emigrazione.
Scotti, M. A. (1996). *Diario de ilusiones y naufragios*. Buenos Aires : Emecé.
Sedda, M. (2004). *Oltremare*. Nuoro: Il Maestrale.
Sedda, M. (2009). *Vincendo l'ombra* . Nuoro: Il Maestrale.
Sirigu, G. (2013). *Argentina 1980* . Carbonia: Susil Edizioni.
Svampa, M. (2005). *Los reinos perdidos* . Buenos Aires: Sudamericana.
Tirabassi, M. (2010). *I motori della memoria. Le piemontesi in Argentina*. Turín : Rosenberg & Sellier.
Tizziani, R. (1992). *Mar de olvido*. Buenos Aires: Emecé.
Valenzuela, L. (2012). *La máscara sarda. El profundo secreto de Perón*. Barcelona: Seix Barral.
Vannini Gerulewicz, M. (1981). Su alcuni aspetti geografico-storici dell'emigrazione dal Regno di Sardegna verso l'America Latina nel secolo XIX. En Brandis, P. (Ed.). *La Sardegna nel mondo mediterraneo* (Vol. 1 *Gli aspetti geografici*, pp.305-309). Sassari: Gallizzi.
Zaccagnini, M. (1992). L'emigrazione sarda in Argentina ll'inizio del Novecento. Popolazione e territorio attraverso una rassegna della stampa isolana. *Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Cagliari*, xv (iv), 140-166.
Zanardi, N. (2008). *L'albergo degli emigranti*. Cagliari: Zonza.

Autores

Fernanda Elisa Bravo Herrera. Doctora en Literatura Comparada y Traducción de Textos Literarios, y Magíster en Conservación y Gestión de Bienes Culturales y en Literatura Comparada por la Universidad de Siena; Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Salta. Premio de la Academia Argentina de Letras y Mención de Honor de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Salta por su promedio como egresada de Letras (1997). Recibió becas de investigación del Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta (BIEA - 1997), de la Regione Toscana (1997), del Gobierno Italiano (1999-2000) y del CONICET (Posdoctoral, 2009). Es Investigadora Adjunta del CONICET - ILA, FFyL, UBA. Trabajó en las Facultades de Letras de Siena y Arezzo de la Universidad de Siena como docente de Literaturas Hispanoamericanas, Literatura Española, Cultura Hispanoamericana. Publicó *El Fondo de Mercedes de Tierras y Solares (1583-1589) del Archivo y Biblioteca Históricos de Salta* (Fundación Capacit-Ar del NOA, 2010), *Sátira política y representaciones de género en la prensa de Salta a fines del siglo XIX* (CEPIHA- Universidad Nacional de Salta, 2010) y *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina* (Teseo, 2015), *Parodias y reescrituras de tradiciones literarias y culturales en Leopoldo Marechal* (Corregidor, 2015).

Patricia Viviana Corsani. Licenciada y profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Investigadora en el Área de Investigación del Museo Nacional de Bellas Artes. Docente en la cátedra Arte Argentino I, Universidad del Museo Social, Buenos Aires. Becada por el Programa de Formación de Profesionales Iberoamericanos, Ministerio de Cultura de España. Autora de trabajos de historia del arte en revistas y libros de la especialidad y participante de jornadas en diversas ciudades argentinas. Actualmente trabaja en su tesis de doctorado sobre Escultura en Buenos Aires en el siglo XIX.

Marina Liliana Guidotti. Licenciada y doctora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) e investigadora y docente en esa misma institución. Tiene a su cargo, en la carrera de Letras, las cátedras de Literatura Argentina, Literatura Iberoamericana, Seminario de Literatura Iberoamericana y Seminario de Literatura Argentina, y de Introducción a la Literatura en la carrera de Historia. Es secretaria de redacción de la revista *Gramma* (USAL). Es autora de diversos artículos críticos. Ha trabajado como

asistente de dirección del grupo de investigación dirigido por la doctora María Rosa Lojo que realizó la edición crítica de la novela *Lucía Miranda (1860)*, de Eduarda Mansilla (2007), y del *Diario de viaje a Oriente (1850-51) y otras crónicas del viaje oriental*, de Lucio V. Mansilla (2012). Es coautora del libro *Los "gallegos" en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa* (2008). Formó parte de los siguientes volúmenes colectivos: *María Rosa Lojo: la reunión de lejanías* (2007); *Buenos Aires Gallega. Inmigración, pasado y presente* (2007); *Identidad y Narración en carne viva. Cuerpo, género y espacio en la novela argentina (1980-2010)* (2010). Su tesis doctoral se tituló *El imaginario de la inmigración española ("los gallegos") en el sainete argentino* (2010). Es la autora de la edición crítica de los *Escritos periodísticos completos (1860-1892)* de Eduarda Mansilla de García (2015), que comprende la compilación, introducción y notas al texto.

María Rosa Lojo. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con sede en la Universidad de Buenos Aires. Profesora del Doctorado y miembro de la Comisión de Doctorado en la Universidad del Salvador. Miembro correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Publicó los libros *La 'barbarie' en la narrativa argentina (siglo XIX), Sábato: en busca del original perdido, El símbolo: poéticas, teorías, metatextos, Cuentistas argentinos de fin de siglo* como única autora y *Los 'gallegos' en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa* e *Identidad y narración en carne viva*, como directora de investigación y coautora. Dirigió tres ediciones críticas: *Lucía Miranda* (1860), de Eduarda Mansilla; *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato (Colección Archivos), y *Diario de viaje a Oriente (1850-51)*, de Lucio V. Mansilla. Acredita más de ciento setenta publicaciones de investigación, entre artículos en revistas especializadas, capítulos de libros y actas de congresos. Ha sido miembro en numerosas ocasiones de la Comisión Asesora del CONICET en su especialidad. Ha dirigido Proyectos de Investigación Plurianual del CONICET (PIP) y otros proyectos nacionales e internacionales. Es conferencista y profesora visitante en universidades argentinas y extranjeras. Es directora general de la Colección EALA: Ediciones Académicas de Literatura Argentina, siglos XIX y XX, y de la Colección de ensayo La vida en las pampas, ambas en la editorial Corregidor. Autora de una extensa obra ficcional, traducida a varios idiomas, recibió múltiples reconocimientos, entre ellos el Premio Kónex, la Medalla del Bicentenario (2010) y el Premio a la Trayectoria en Literatura de APA (Artistas Premiados Argentinos) en 2014.

Claudia Teresa Pelossi. Magíster en Literaturas Comparadas por la Universidad Nacional de la Plata, licenciada en Letras por la Universidad del Salvador, correctora de

textos por LITTERAE, y profesora de Castellano, Literatura y Latín por la ENS N.º 1. Premios: Baldmar Dobramich, al egresado con más alto promedio, y María Esther Vallejos Casas de Cingolani, al alumno que egresó en cuatro años con promedio superior a ocho (ENS Nº 1). En la USAL se desempeña como docente de Literatura Francesa y Literatura Italiana (Centro y Pilar), y como directora de la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Perteneció a diversos grupos de investigación del IIFYL, como el dirigido por la Dra. María Rosa Lojo que publicó la edición crítica de la novela *Lucía Miranda*, de Eduarda Mansilla (2007). Actualmente dirige un grupo de investigación (2016-2018): *Representaciones de la infancia y la juventud en la obra de Patrick Modiano.* Es autora de trabajos especializados en italianística y literatura francesa, publicados en volúmenes de la AALFF y ADILLI, y en revistas literarias como *Gramma*, *Letras de Buenos Aires, Trans-Revue de Littérature générale et comparée*. Es coautora de capítulos de libros en *Identidad y narración en carne viva* (2010), en *Préstamos, cruces e hibridaciones entre literatura y otros lenguajes artísticos (2011).* Participó en numerosos congresos como expositora en las áreas de literatura italiana, francesa y comparadas.

Emilia Perassi. Catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Milán. Dirige la revista *Otras Modernidades* y la colección Idee d'America Latina. Es miembro del comité científico de numerosas revistas y colecciones. Ha sido presidenta (2009-2015) de la Asociación Italiana de Estudios Iberoamericanos. Está entre los socios fundadores de la Open Science Association. Es co-directora del proyecto PROPOMAC para el desarollo económico y social del Bosque de Pomac. Coordina el proyecto «Literatura y Derechos humanos», con 19 universidades de América latina y de EE. UU. Sus intereses de investigación se centran en las relaciones literarias entre Italia e Hispanoamérica; en la literatura de la migración; en la narrativa dictatorial y postdictatorial del Cono Sur desde la perspectiva del testimonio. Entre sus ensayos: «Testis, superstes, testimonium. Colectivizar memoria: la literatura italiana y la dictadura argentina» (*Confluencia*. *Revista Hispánica de Cultura y Literatura* [2013] [Northern Colorado University], vol. 29, nro. 1); «Argentina di Renata Mambelli. Dalla fine all'inizio del mondo» (*Scritture migranti*, edición a cargo de E. Perassi, S. Regazzoni y M. Cannavacciuolo, Edizioni Cà Foscari, Venezia, 2014); «Explorando la historia argentina a través de un mito italiano: *La máscara sarda* de Luisa Valenzuela» (*Altre modernità*, junio de 2014); «Imágenes de la Revolución mexicana en la literatura italiana» (*Otras miradas de las revoluciones mexicanas (1810-1910*), edición a cargo de H. Iparraguirre, M. De Giuseppe, A. M. González Luna, Instituto Nacional de Antropología e historia-Escuela Nacional de Antropología e historia, México, 2015).

María Laura Pérez Gras. Doctora en Letras (USAL, 2013), investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), profesora e investigadora de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador. Tiene a su cargo las cátedras de Literatura Argentina, Metodología de la Investigación Literaria y el Seminario de Literatura Argentina en la Delegación Pilar de la Universidad del Salvador. Obtuvo y completó dos becas doctorales del CONICET. Recibió el Diploma de Honor de la Academia Argentina de Letras por mejor promedio en 2004. Se especializa en el relato de viaje, las escrituras del cautiverio y la literatura argentina decimonónica. Realizó con María Rosa Lojo y equipo las ediciones críticas: *Lucía Miranda,* de Eduarda Mansilla (Iberoamericana-Vervuert, 2007), y *Diario de viaje a Oriente (1850-51) y otras crónicas del viaje oriental*, de Lucio V. Mansilla (Corregidor, 2012); y co-editó con María Rosa Lojo el volumen colectivo *Identidad y narración en carne viva* (Universidad del Salvador, 2010), en un proyecto bilateral con la Universidad de Toulouse-Le-Mirail, Francia. Es autora del libro *Relatos de cautiverio. El legado literario de tres cautivos de los indios en la Argentina del siglo XIX* (2013), publicado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, y decenas de artículos publicados en libros y en revistas científicas, así como también en actas de congresos, jornadas y simposios. Actualmente, trabaja en la edición crítica de los manuscritos del ex cautivo Santiago Avendaño (CONICET/USAL).

Laura Scarabelli. Docente de Literatura Hispanoamericana en el Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad degli Studi de Milán. En su trabajo de investigación, se ha ocupado de las formas de representación del negro y de la mulata en la narrativa antiesclavista cubana (*Identità di zucchero. Immaginari nazionali e processi di fondazione nella narrativa cubana*, 2 vols., 2009) y de la obra narrativa de Alejo Carpentier desde la perspectiva de las ciencias del imaginario (*Immagine, mito e storia.* El reino de este mundo *di Alejo Carpentier*, 2011). Su ulterior ámbito de interés es la reflexión sobre modernidad y posmodernidad en América Latina (coeditora de *Itinerari di cultura ispanoamericana. Ritorno alle origini e ritorno delle origini,* 2011) Actualmente se está dedicando al estudio de la narrativa de la postdictadura en el Cono Sur (Chile y Argentina), de la producción literaria de la escritora chilena Diamela Eltit y de la literatura de migración ítalo-argentina. Entre sus artículos más recientes: «La narrativa de Diamela Eltit y los límites del testimonio hispanoamericano» (*Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, diciembre de 2012); «La ciudad-supermercado. Mano de obra de Diamela Eltit» (en P. Spinato Bruschi y J. Martínez [Eds.]), Cuando quiero hallar las voces, encuentro con los afectos*: studi di iberistica offerti a Giuseppe Bellini*, 2013).

Normas Editoriales para la Presentación de Trabajos

La revista *Gramma* es un espacio de publicación de artículos, ensayos, narraciones, poesía, entrevistas, reseñas y noticias pertenecientes al campo de la Literatura y la Lingüística, en particular, y a los dominios culturales, en general, con anclaje en el ámbito académico. La periodicidad de la revista es de un número por año. Se publica en papel y de manera virtual simultáneamente. Su objeto es proveer un espacio para la promoción y difusión de la investigación literaria y lingüística, la escritura creativa y otras actividades vinculadas con el mundo de las letras.

Presentación de los Textos

Los textos serán redactados en español. En los artículos de investigación, se solicita la traducción al inglés del resumen y las palabras clave.

Todos los textos de investigación deberán ser de carácter inédito y original. Es requisito que no se encuentren postulados al mismo tiempo para aparecer en otra publicación.

La extensión de los artículos de investigación será entre 15 y 30 páginas, incluidas las notas y referencias. Los demás tipos de texto: trabajos de cátedra, reseñas, entrevistas, adelantos de libros, ensayos, cuentos y poesías presentarán la extensión que su desarrollo requiera.

Los textos de investigación serán sometidos a un proceso de evaluación con la modalidad «doble ciego»: serán entregados simultáneamente a un evaluador interno y a otro externo, de carácter anónimo, que, sin intercambiar sus opiniones, emitirán un veredicto al Comité de Redacción. Los resultados pueden ser tres: que el texto sea aceptado sin condicionamientos; que sea aceptado pero sometido a un período de revisión y enmienda para adecuarlo al formato de publicación de la revista; que sea rechazado por no cumplir con los requisitos o con el objeto de la revista.

Todos los autores deberán enviar un CV breve, en archivo aparte, que no exceda las 230 palabras y que contenga: nombre, apellido, correo electrónico, títulos, pertenencia institucional, publicaciones y premios más destacados.

Formato de los Artículos

Se deberán seguir las siguientes especificaciones

Tamaño de la página	A4 (21cmx29,7cm).
Márgenes	Superior e inferior: 2,5cm. Derecho e izquierdo: 3cm.
Tamaño y tipo de letra	Times New Roman, 12 puntos.

Interlineado y alineación del cuerpo del texto	Interlineado doble, incluyendo la/s página/s de Referencias. Justificar el texto, no numerar las páginas.
Sangría de comienzo de párrafo	5 espacios. No dejar espacio de interlínea entre párrafos.
Título	Encabeza el artículo. No superar las 12 palabras. Times New Roman, tamaño 14, en negrita, sin subrayar, centrado, interlineado simple. Sólo mayúscula la primera palabra.
Datos personales	Debajo del título, dejar un espacio, centralizar, interlineado simple: nombre, apellido de cada autor del trabajo y debajo afiliación institucional de cada autor (no utilizar siglas). País de pertenencia y correo electrónico. Deberá estar escrito en Times New Roman, tamaño 12, en negrita. Para los trabajos de cátedra, debajo del nombre del alumno, aclarar cátedra y año.
Resumen y *Abstract*	Preciso, que refleje el propósito y el contenido. Informativo, no evaluativo. Coherente y conciso. Extensión máxima de palabras permitidas: 250. Interlineado simple y texto justificado. En español e inglés. El *abstract* va en letra cursiva por ser en lengua extrajera.
Palabras Clave y *Keywords*	Entre 5 y 8 en español y sus equivalentes en inglés. Las *keywords* van en letra cursiva por ser en lengua extrajera.
Estructura del manuscrito No titular cada parte	Introducción, Metodología, Desarrollo, Conclusión o resultados. Tablas y figuras. Notas. Referencias. Apéndice. Las tablas, figuras y apéndices se aceptarán en caso de que sean estrictamente necesarios.
Tablas y figuras	Aparecen al final del contenido del artículo y antes de las Referencias, sólo aquellas que fueron mencionadas en el texto. Se identifican con números arábigos y de forma consecutiva: Tabla 1, Tabla 2, Tabla 3, etcétera. Figura 1, Figura 2, Figura 3, etcétera.

Notas al pie	Times New Roman, tamaño 10. No deben usarse sangrías. Se enumeran en el orden que aparece en el manuscrito en números arábigos. Se ubican a pie de página. No se destinan para las referencias de las citas textuales, que, en cambio, van al final del texto. Limitar el número de notas a un mínimo indispensable para el desarrollo del artículo.
Referencias	No se debe confundir con la Bibliografía. Se indicarán en hoja separada. No habrá Bibliografía General, sólo se listarán en orden alfabético las referencias bibliográficas de las citas textuales realizadas.
Apéndice	Cada uno, en página separada

Se solicita hacer **referencias a otras fuentes de información** dentro del texto con el fin de evitar las notas al pie. Todas las citas (en cualquiera de sus formas) deben tener una correspondencia exacta con las entradas consignadas en la Lista de Referencias; al tiempo que no deben incluirse, en esta última, las entradas que no se correspondan con las citas dentro del artículo. Existen diversos modos de realizar la cita:

a) Citas directas o textuales. Se trata de la transcripción, palabra por palabra, de otro texto. Deben aparecer siempre tres datos: apellido del autor, fecha de la publicación y el número de la/s página/s donde aparece la referencia. Si la cita tiene menos de tres líneas, se integra en el texto con comillas bajas « ». Si por el contrario, la cita tiene más de tres líneas, se escribe en bloque de cuerpo menor (tamaño 11, interlineado sencillo y 5 espacios de sangría a cada lado), separado del texto principal y sin comillas. No debe utilizarse letra cursiva o bastardilla para las citas. Es necesario indicar las páginas exactas que fueron citadas. Debe usarse la abreviatura p. para «página» y pp. para «páginas».

b) Paráfrasis o citas indirectas. No aparece en el artículo una transcripción literal del texto; sin embargo, los contenidos de los argumentos o de lo dicho remiten conceptualmente a otro/s texto/s. No es necesario indicar las páginas.

c) Citas de autoridad. Se emplea este recurso para indicarle al lector de qué texto se tomó la información presente en un determinado párrafo del artículo. Sirve para dar a conocer la bibliografía fundamental consultada por el autor y para respaldar su investigación. Puede indicarse o no las páginas, según si la fuente de información es un texto completo, un capítulo o un fragmento.

En el caso de omitir una parte de la cita, deberá indicarse la elipsis con tres puntos encerrados en corchetes […]. En cuanto a las citas extensas, con omisiones de co-

mienzo o final de oración, deberán indicarse con puntos suspensivos solamente. A continuación se presenta un caso en el que hay una elipsis en el interior de la cita, y la omisión del final de la frase:

> En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor […]. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de los mesmo… (Cervantes, 1998, p. 10).

La lista de referencias se incluye en una nueva página, a doble espacio, como el resto del artículo, y con sangría francesa. Esta sección se titulará «Referencias Bibliográficas» , en negrita, sobre el margen izquierdo. Se deben listar, en ella, exclusivamente todos los textos que se han citado en el artículo, tanto de manera directa como indirecta, así como también, las citas de autoridad, excepto las comunicaciones personales (como entrevistas, cartas, correos electrónicos o mensajes de una lista de discusión), que deberán ser indicadas en la correspondiente nota al pie. Para formar la cita según el tipo de documento, consulte el enlace *Normas de publicación* de la página de la revisa: http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma.

Documentos Disponibles en la Internet

Para citar un texto tomado de la Internet es necesario incluir la fecha en la que se recuperó el documento y la dirección (URL: uniform resource locator).
Se incluye la información que está disponible.
La fecha en la que fue consultada se escribe en el siguiente formato: día, mes abreviado, año; debe usarse previamente «recuperado».
En el caso de ausencia de datos, debe colocarse la expresión sin datos (s.d.) en el lugar de la falta. Por ejemplo, si llegara a faltar el año de edición de una publicación de Internet, corresponde indicarlo así:

Merriam-Webster's Online Dictionary (s.d.). Recuperado 20 abril, 2009, de http://www.m-w.com/dictionary/

En la página web de la revista http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma, se puede consultar un documento, en el enlace Normas de publicación (en la sección Acerca de…), donde se han consignado ejemplos de toda la normativa y explicaciones para casos especiales. Ante cualquier duda, se pueden enviar consultas desde el formulario del enlace.