

Introducción

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

Marcela Croce

Universidad de Buenos Aires, Argentina

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

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