

Caza de citas bicentenaria

Juan Sasturain

Coincidimos en que el Bicentenario es una cita con la Historia o con la Patria en un punto, una esquina o altura –al 2010- de la Historia. Te espero, en el bicentenario (nos) dijo la Patria en medialengua y en pañales. Qué o cuán sordos somos es otra cuestión, como la de unidos o dominados de la cita de hace diez años atrás. Pero la cita aquella ya pasó y ésta aún no; y acá estamos. Siempre podemos hablar de otra cosa, que es lo que vamos a hacer acá, una forma de sacar el cuerpo y poner una cita (posponer el cuerpo), hablar de otra cosa, dejar un papelito.

Vengo acá a hablar de lo que no sé, en el mismo sentido –quiero pensar en que Copi dibujaba precisamente porque se supone que no sabía hacerlo: quiero decir, no sabía como los chicos no saben pero lo hacen. Copi podía. No hay *can & may* en castellano. Por eso puedo hablar, quiero decir, aunque acaso no sepa ni deba puedo hablar de o a propósito de la traducción porque no traduzco, apenas si (me) puedo traducir de acá a aca. Y con problemas graves de pérdidas de sentido residuales en el trayecto... Quiero decir: como Macedonio, puedo escribir sobre la novela porque no la voy a escribir, ni empezar siquiera. Estoy empezando a empezar, precisamente. Y acaso termine.

Porque, claro que el Bicentenario, además de una cita con la historia se puede leer como la oportunidad para una historia de las citas –en sentido literario / lingüístico- o sea, una historia salteada de los encuentros más o menos furtivos o programados, públicos o privados, en que se cruzan la patria y segmentos de lengua, segmentos de habla citables. La cita es una traducción homeopática –suena a greguería de Gómez de la Serna- y cuando la cita es un acápite, suena a guiño, a tarjeta de presentación / recomendación. O un trasplante de textículo. Ésa es buena, y parece un membrete del gran Oliverio Girondo.

Porque una cita es un encuentro, un cruce de personas, de gestos, de textos. Los extremos de la cita textual: citador y citado; citante y citable se necesitan para ser texto y contexto, pretexto y posttexto, texto mayor y texto menor o textículo. Ese efecto necesario –diría Carlos el Último, el emperador de los noventa, que citaba mal- adquiere formas complejas y cambiantes. El citador se viste (se oculta) citando; el citado se sube o se humilla al ser citado por.

Sin salirse de la lengua, nadie ejemplificó mejor esa sensación que el bienamado César Bruto que hablaba lengua bestia y que, tras ser citado excéntrica, provocadoramente por Cortázar en el acápice famoso de **Rayuela (De lo que gustaría ser a mí si no fuera lo que yo soy...)**(Capítulo “*Perro de San Bernaldo*”), se dedicó a incluir en su libro siguientes citas de todos los escritores famosos que se le ocurrieron llamándolos sólo por el nombre: el mismo Julio, Jorge Luis, William, Oscar, Baldomero, etc.

Cuando –además– hay lenguas diferentes en citados y citado o contrabandos, o imposturas y disfraces, la cuestión es más rica. Los (escritores) argentinos somos ricos en ese tipo de pobres cuestiones de (nuevos) ricos que citan en lengua extraña para salirse de sí, para ser otros soñados o imaginados mejores.

La historia de nuestras citas y acápites y definiciones emblemáticas es la historia de esa relación con el prestigio y con el poder. Una historia intermitente de nuestra condición equívocamente cholula, cipaya, tilinga, patéticamente dependiente del gesto, la palabra, la mirada externa. Una forma de construir desde la palabra de los otros nuestro espejo ideal para que nos devuelva una imagen ideal.

Voy a hablar de tres casos ejemplares en que la traducción tácita o explícita, callada o manifiesta, realizada o no en la cita; son reveladoras de nuestra condición nacional siempre en formación y deformación.

La palabra en la piedra

Los argentinos no tenemos, como los británicos, un Artús mítico y una espada (clavada) en la piedra que sólo una mano elegida puede empuñar y fundar por derecho de desenvainar lo envainado en la roca, una dinastía, una identidad nacional. Pero tenemos una palabra empedrada, una palabra no inscripta ni grabada secularmente en la roca sino garabateada apenas, al paso, casi un graffiti, en el origen mismo de nuestra literatura. La historia es conocida, mítica, pero hay quien la ha contado mejor que nadie en todas sus implicaciones.

En **Respiración artificial**, la novela cuasi ensayo de Ricardo Piglia, publicada en 1981, el que es de algún modo alter ego del autor o al menos personaje recurrente de sus ficciones, Emilio Renzi, hablando con Marconi, le explica lo que estuvo comentando hace un rato con el polaco Tardewsky (transparente Gombrowicz) y le dice, en larga parrafada discursiva propia de ese tramo final de la novela, lo que sigue: *“La primera página del Facundo, texto fundador de la literatura argentina ¿Qué hay ahí? dice Renzi. Una frase en francés: así empieza. Como si dijéramos la literatura argentina se inicia con una frase escrita en francés: **On ne tue point les idées** (aprendido por todos nosotros en la escuela ya traducida) –agrego yo: más el vocativo “**Bárbaros**”. ¿Cómo empieza Sarmiento el Facundo? Contando cómo en el momento de iniciar su exilio escribe en francés una consigna. El gesto político no está en el contenido de la frase, o no está solamente ahí. Está sobre todo en el hecho de escribirlo en francés. Los bárbaros llegan, miran esas letras extranjeras escritas por Sarmiento y no las entienden: necesitan que venga alguien y se las traduzca. ¿Y entonces? Dijo Renzi. Está claro, dijo, que el corte entre civilización y barbarie pasa*

por ahí. Los bárbaros no saben leer en francés. Y Sarmiento se los hace notar: por eso inicia el libro con esa anécdota. Está clarísimo. Pero resulta que esa frase escrita por Sarmiento (las ideas no se matan, en la escuela) y que ya es de él, para nosotros, no es de él, es una cita. Sarmiento escribe entonces en francés una cita que atribuye a Fourtol, si bien Groussac se apresura con la amabilidad que le conocemos, a hacer notar que Sarmiento se equivoca. La frase no es de Fourtol, es de Volney. O sea, dice Renzi, que la literatura argentina se inicia con una frase escrita en francés que es una cita falsa, equivocada. Sarmiento cita mal. En el momento en que quiere exhibir y alardear con su manejo fluido de la cultura europea, todo se le viene abajo, corroído por la incultura y la barbarie.”

Notable

E hilando más fino, el caso ni siquiera es así: hay atribuciones más generales, de aire y clima de sentido, a Diderot incluso, que aparece citado y recogido como cita al cuadrado. Y eso es lo más probable en el caso de Sarmiento: citar la cita. Es decir: no se extrae del texto original sino del contexto en que otro lo citó. Hay diccionarios de ese tipo: citas citables, que sirven para todo (y para nada). Claro que presenta problemas: ¿Dónde y cuándo y quién, en las obras de Wilde dice –si es que lo dice así– que la naturaleza imita al arte? ¿Dónde dice Borges: “Le tocó, como a todos los hombres, vivir tiempos difíciles”?

¿Para qué se cita sin traducir o se cita traducido sin citar la traducción? ¿Por qué se oculta, se enmascara una cita? ¿Por qué se apropia alguien de un dicho? O, como veremos a continuación: ¿por qué se le pide a otro que hable por uno?

Hay un caso ejemplar, muy revelador, en ese sentido.

Parliemo di Aurora

Durante generaciones, los argentinitos del turno mañana nos hemos congelado marciales y almidonados en el patio escolar de lunes a viernes del “año lectivo” –así se dice– cantando entredormidos los extraños versos de **Aurora**. Ya es un lugar común burlarse de la hermética letra de la canción –los famosos “azulunala”, “elaloespañol” y, sobre todo, “eláureorrostroimita” son modelos recurrentes a la hora de graficar sus vericuetos semánticos– pero no siempre se sabe por qué hemos terminado cantando una hermosa canción –me encanta la melodía– que se entiende tan poco y que ni siquiera se llama así. La cuestión básica es que **Aurora** es una traducción, no un texto original castellano. Y que la versión que nos ha llegado es una verdadera chantada.

Todo empezó hace algo más de cien años. En el mes de septiembre de 1908, coincidiendo con la inauguración del edificio del actual Teatro Colón de Buenos Aires, se estrenó mundialmente *Aurora*, ópera compuesta –según encargo expreso del gobierno nacional– por el talentoso músico argentino Héctor Panizza (1875-1967), becario formado en el conservatorio Giuseppe Verdi de Milán, hombre de dos orillas, precoz director de orquesta y autor de varias obras del repertorio lírico. La idea era plasmar una pieza que exaltara los ideales patrióticos en vísperas de la celebración del Centenario y una ópera pareció, para el gobierno de Figueroa Alcorta y el concepto cultural de la época, una de las formas más elevadas de trascendencia artística.

El libreto de la pieza –parece cosa de nuevos ricos (y qué otra cosa éramos, como nación)– se le encargó a un profesional del género, autor de obras líricas consagrado universalmente, el italiano Luigi Illica, responsable nada menos que de los textos de *Tosca*, *Madama Butterfly* y *La bohème* de Puccini y de *Andrea Chenier*, de *Giordano*. Es decir: fueron a buscar al mejor, como cuando contrataban arquitectos franceses para sus mansiones o al supremo jardinero Carlos Thais para los parques. Para acompañar al italiano y suministrarle la información histórica y el contexto nacional que debía dar sentido y referencia al argumento necesariamente romántico-patriótico que tendría la pieza, se sumó como argumentista el argentino Héctor Cipriano Quesada, autor de algunas obras de carácter histórico de volátil memoria, como **Barranca Yaco** y **El alcalde De Alzaga**.

La obra se estrenó tal cual queda dicho en 1908 en el flamante Colón y fue un éxito. El título coincide con el nombre de la heroica y trágica protagonista –algo frecuente en la tradición del género– y simultáneamente remite en forma metafórica a la alborada de la Independencia nacional, ya que la acción transcurre durante los sucesos de mayo de 1810 en la provincia de Córdoba y no faltan los personajes históricos puntuales como Liniers y Güemes. La pareja romántica son el joven patriota Mariano y la bella Aurora que, como en todo melodrama que se precie, es la hija del jefe de las fuerzas españolas en la plaza mediterránea... Las tribulaciones de los amantes se recortan contra el telón de fondo patriótico de la lucha por la Independencia.

Se trata de una excelente muestra de ópera italiana postverdiana en tres actos, con una línea musical absolutamente propia de esa tradición –sin atisbo alguno de aires criollos o americanos– y, lógicamente, cantada en italiano, ya que ésa era la lengua en que había sido escrita y concebida, y de esa nacionalidad eran los únicos intérpretes aptos para ponerla en escena: el género venía con el idioma incorporado...

Lo notable fue el éxito que tuvo –ya en esa primera representación– un aria que cantaba el tenor Amadeo Bassi (Mariano) al final del segundo acto, en un “intermedio épico” en que, ante el amanecer, “descubría” en la

figura de un águila que planeaba en lo alto la imagen de la bandera nacional y le cantaba. Parece ser que el aria –identificada como “canción a la bandera”– tuvo tanto éxito y emocionó de tal modo a los espectadores que debió ser repetida en el mismo momento por Bassi, y que así sucedió en las sucesivas representaciones. Ese segmento, esa aria de Aurora –algo más de tres minutos– es, como es sabido e histórico, la famosa canción que se independizó para triunfar en los patios de escuela de toda la Argentina.

Pero para que eso sucediera fue necesario que la ópera toda tuviese una versión en castellano. Es probable que haya sido el gobierno emergente de la Revolución de '43, con su obsesión por la pureza del idioma –metió mano en los tangos lunfardos y los “adecentó”– el que insinuó la necesidad de “nacionalizar” la ópera. Y así se encargó al todo terreno Josué Quesada –hijo del Quesada anterior, autor de novelitas y folletines populares, charlista radial, hombre de cine que hizo un **Martín Fierro** mudo en 1923– traducir el libreto junto a un ignoto Angel Petitta. Esa versión en castellano se estrenó otra vez en el Colón el 9 de julio de 1945 ante –entre otros– el presidente Farrell y el entonces coronel Perón. De nuevo el éxito de la ópera y sobre todo del aria consabida fueron tumultuosos y no tardó en producirse el decreto oficial que convirtió a la bellísima Canción a la bandera (que nunca dejaría de ser **Aurora**) en desayuno patriótico obligatorio para los escolares argentinos. Lamentablemente, a nadie se le ocurrió revisar un poquito la letra antes de firmar la resolución. Quedó así.

Lo notable es el punto de partida: en Italia (como en todo el hemisferio norte) hay águilas famosas e imperiales habituales residentes en banderas y escudos nobiliarios pero en la Argentina, aunque hay águilas y aguilu-chos, no ocupan ese lugar prominente en nuestra simbología guerrera. Así, por su experiencia Illica le hace ver a Mariano, alta, en el amanecer, un “aquila guerriera” –no la yanqui, calva, cabeza blanca americana, sino la europea águila real de plumas pardo-doradas en cuello y cabeza– que al ser iluminada por los rayos del sol sufre una rara transformación, toma la apariencia, se le revela, como la bandera del “paese”: un ala “azurra” (azul) “como il mare” y la otra también “azurra”, como el cielo. Hasta ahí, más allá de la aberración de que acá no se usan las águilas enmetáfora guerra, y de que el color es celeste y no azul, vaya y pase...

Lo notable es el desastre que se produce al intentar traducir, además de las alas, los otros términos de la alegoría que propuso el jugado Illica. En el original italiano, no hay “aurora irradiada” (no existe en castellano) sino “aureola irradiata”, es decir: la aureola de rayos del amanecer que, como la que ilumina la cabeza de los santos, ilumina al águila. Pero eso no es lo peor: se traduce el verso “il rostro d’or punta de freccia appare” como “punta de flecha el áureo rostro imita”, cuando “rostro” es “pico” en italiano: es decir que el pico del águila, iluminado, parece una punta de flecha, el extremo metálico del asta. Y a continuación, lo peor: el verso “Y forma estela

al purpurado cuello” es un delirio por “porpora il teso collo e forma stello”, que quiere decir —creo yo, en mi elemental italiano al paso— que enrojece (los rayos del sol) el tenso, alargado cuello (del águila) y forman el tallo (“stello”, no es “estela”), el asta de la bandera. Y así se completa la alegoría, ya que, es cierto, “el ala es paño” (“drappo”) y —aunque acá de estos bichos imperiales no se usen— “l’aquila é bandiera”.

Finalmente: más allá de los prodigios cromáticos que el tano Luigi Illica le hizo hacer al sol naciente y a Dios con un águila que no estaba acá, lo peor fue lo que hicieron unos chantas traductores apresurados con una hermosa canción.

Los millones de Evita

Es sabido que la memoria auditiva y los mensajes verbales en general —el juego del teléfono descompuesto es ejemplar al respecto— son habitualmente fuentes poco confiables. Uno oye lo que quiere y recuerda lo que puede. O a la inversa. Y mucho más cuando lo que se comunica pretende tener cierta trascendencia. La tradición oral, como el sexo oral, no deja de ser un sustituto embellecedor. Así, en el origen de las decantadas, transitadísimas “frases famosas” suele haber muchas más buenas intenciones —recreadoras o mistificantes— que testigos genuinos. Lo que dijo Saavedra tras la noticia de Moreno muerto en altamar; lo que farfulló el agonizante Cabral tras salvar con “su arrojo / la libertad naciente / de medio continente” es sabido y repetido por todos. Sería bueno que lo “de tanta agua para tanto fuego” y lo del “muero contento”, además de redondo y oportuno, fuera cierto. O no; no importa. Lo único cierto es que es inverificable. Además, como en el caso de las mejores anécdotas, está el problema de la atribución: no sólo si pasó o se dijo sino a quién le pasó o lo dijo. No vaya a ser que al prócer o al héroe se lo esté haciendo recitar un excelente libreto viejo o pensado para otro.

Al respecto, hace poco, el intachable Pablo Capanna recordaba que si bien es cierto que, entre otras actrices, la impensable Madonna —actuando una Evita terminal— dice, según el guión de la película de Alan Parker y la tradición nacional, “Volveré y seré millones”, en realidad la Abandera de los Humildes nunca dijo tal cosa sino en los posters peronistas y para temor y temblor del gorilaje extrañado. Y no es una noticia nueva sino una cuestión bastante conocida. Incluso Tomás Eloy Martínez, que tanto ha escrito, testimoniado y ficcionalizado sobre el General y sus alrededores en obras sucesivas —de **La novela de Perón a Santa Evita**, con numerosas escalas— se ha referido a la oportunísima atribución: a Evita, la amenazante profecía le queda perfecta. Pero no es suya, claro.

El equívoco surgió, parece ser, a partir de un inspirado poema —copla con glosa y envío— que le dedicó, publicó o por lo menos escribió en 1978, el clá-

sico y católico José María Castiñeira de Dios, en su momento joven poeta de su círculo íntimo de cantores mientras la Capitana vivía, consecuente peronista (y redundante funcionario de Cultura) durante las últimas tres décadas. El famoso octosílabo cerraba la copla perfecta: Castiñeira escribe: “Aunque la muerte me tiene / presa entre sus cerrazones, / yo volveré de la muerte. / Volveré y seré millones”. Y en la primera décima repetía: “Yo he de volver como el día / para que el amor no muera, / con Perón en mi bandera / con el Pueblo en mi alegría. / ¿Qué pasó en la tierra mía, / desgarrada de aflicciones? / ¿Por qué están las ilusiones / quebradas, de mis hermanos? / Cuando se junten sus manos, / volveré y seré millones”. Y así varias y reiteradas veces.

El dato es suficiente para probar la intervención decisiva del poeta. Sin embargo, se trata sólo del comienzo de la cuestión. Es que, como recuerda Capanna –y también lo han hecho otros, sobre todo en España–, si no lo dijo Evita, tampoco Castiñeira tiene la prioridad del dicho, pues una década antes, en **Spartacus**, de 1951, Howard Fast habría puesto la expresión en boca de su héroe, el esclavo rebelde, el crucificado laico. La poderosa novela del judío comunista neoyorquino Howard Fastov (tal su verdadero nombre) fue un éxito impensado en su momento, plena caza de brujas marxista, pese a que ninguno de los grandes sellos la quiso publicar por su transparente contenido alegórico y debió hacerlo por su cuenta: esa historia ambientada en una República Romana del siglo I a. C. conmovida hasta tambalear por la rebelión de los esclavos tenía muchas resonancias en la escena contemporánea del Imperio Americano. Pero uno va a la novela –editada en Buenos Aires por Siglo Veinte y traducida por Mario Marino en 1962– y se encuentra en la página 15 que las cosas no son exactamente así.

En la escena, el gordo Flavio está sentado, como un guía del horror, al pie de la primera de las más de 6400 cruces –cada una con su crucificado– plantadas para escarmiento a lo largo de la Via Apia, de Roma a Capua, y les cuenta a los jóvenes aristócratas romanos de frívolo y morboso paseo que ha visto y oído morir a ese esclavo. Flavio aclara que no es Espartaco, quien fue descuartizado y dispersos sus miembros; éste es Fairtrax, un lugarteniente, un galo. “Sabéis qué fue lo último que dijo? ‘Volveré y seré millones.’ Nada más que eso. Gracioso, ¿verdad?”, explica Flavio y todos se interrogan sobre qué habrá querido decir. Y ésa es toda la mención en el relato original de Fast.

Claro que esto no es todo. Porque lo que no dice en la novela, Espartaco sí lo dijo en el cine, en 1960. **Spartacus** fue la primera superproducción de Stanley Kubrick, que venía de hacer **Paths of Glory** con Kirk Douglas y que en la misma vena testimonial y con el mismo actor y productor se jugó no sólo con la novela de Fast sino con el guión del prohibidísimo Dalton Trumbo, una de las víctimas de las listas negras de Hollywood. Y Trum-

bo metió mano en la novela, hizo su película, cortó y pegó. Sobre el final, dialogan Craso –Laurence Olivier–, el general romano vencedor, y un esclavo prisionero (Kirk Douglas) del que sospecha puede ser el líder rebelde. Pero nunca lo sabrá. En esgrima sutil, Kirk Douglas, que es Espartaco y morirá, sin darse a conocer y en tercera persona –como el Papa o Maradona– le dice a Craso lo que Espartaco diría de encontrarse en su lugar: “Volveré y seré millones”. Ahí, sí. Se puede suponer entonces que Castiñeira de Dios no leyó el libro –¿habrá traducción anterior al ’62 al castellano? No creo– sino que vio antes la película, cuando se estrenó en Buenos Aires, y retomó la hermosa idea. Las fechas no son improbables: su poema es de la época de la Dictadura y se habla desde el llano, la desgracia y la persecución. Tal cual.

Pero hay algo más. Si uno va a Internet –o mejor, a Bolivia, que es mucho más rico e interesante– se enterará de que en Peñas, el 15 de noviembre de 1781 fue ejecutado por las autoridades coloniales un líder indígena llamado Túpac Katari (Julián Alpaza, en cristiano) que se había levantado contra la explotación de su raza. Uno lee que, a la manera de su contemporáneo y más famoso –para nosotros– Túpac Amaru, Katari fue descuartizado por cuatro caballos, y expuestos sus restos dispersos en distintos lugares de la región. Han quedado las últimas y amenazantes palabras que enrostró a sus verdugos y que los combativos indigenistas bolivianos recuerdan hoy: “A mí sólo me mataréis; pero mañana volveré y seré millones”.

Lo único seguro, a esta altura, es que la frase citada volverá. Millones de veces volverá.

Como volveremos nosotros a traducir, a citar y ser traducidos / interpretados por las palabras que dicen por nosotros y de nosotros más de lo que queremos decir con ellas.