

RESEÑAS

**VIDALITAS Y CANTOS HEBREOS.
SOBRE *UNA SINAGOGA NELLA PAMPA*
DE ALBERTO GERCHUNOFF, EDICIÓN DE CAMI-
LLA CATTARULLA**

Nova Delphi, 2024

por

Diego Carballar

Universidad de Buenos Aires - FFyL

Licenciado en Letras (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, UBA), escritor, poeta y docente en la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos (UNTREF) y en la Universidad Pedagógica Nacional. Participa de proyectos de investigación en la UBA y la UNTREF.

Contacto: diegocarballar@gmail.com

ORCID: [0000-0002-4406-6496](https://orcid.org/0000-0002-4406-6496)

DOI: [10.5281/zenodo.15490415](https://doi.org/10.5281/zenodo.15490415)

Uno de los “Cuadros de una exposición”, del libro *Museo del chisme*, el culto y picaresco anecdotario acerca de muchos nombres protagonistas de las “bellas letras” y de la cultura mundial, Edgardo Cozarinsky lo dedica a quien llama “el venerable autor”, Alberto Gerchuoff. La anécdota ocurre durante los primeros días de la década del ‘40, en una de las fiestas que solía dar diario *La Nación* para celebrar el aniversario de la aparición del primer número. Gerchuoff es abordado en un momento por una señora (la fuente de la anécdota es Jorge L. Borges) que, con tono pudoroso y en voz baja, asegura que ha oído decir que era judío: “¿es cierto?”, le pregunta desconfiada. Este sencillo cuadro sirve para delinear la figura del escritor en el mundo cultural argentino de entonces: un colaborador habitual del diario más tradicional de las élites argentinas, pero, se dice, es judío. Esta tensión, una cierta extranjería sospechosa, es sobre la que se instala, a la vez que quiere aprovechar su fuerza, *Los gauchos judíos*, el libro de Alberto Gerchuoff, traducido por Camilla Cattarulla al italiano, y publicado en 2024 por la editorial Nova Delphi de Roma.

Los gauchos judíos tuvo dos versiones: la primera, publicada en 1910 (con prólogo de Martiniano Leguizamón) y la segunda, en 1936; en el medio de ambas, el mundo sufriría una serie de cambios que la mera enumeración de unos pocos, sin necesidad de ser para nada exhaustiva, demuestra la cantidad de acontecimientos que marcaron a fuego al siglo pasado: la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa, el ascenso del fascismo, las experiencias de las vanguardias, la inminencia de otra guerra a la que el mundo se dirigía insomne... Unos pocos años después de la segunda publicación, ocurre la anécdota relatada por Cozarinsky.

Desde la primera publicación a la segunda, Gerchuoff –cuyo libro significó un éxito importante de recepción y ventas, además de tocar una fibra de la imaginación colectiva con su sencilla fórmula, expresada en dos palabras, a la vez que problemática figura: la del *gaucho judío*– sostuvo las principales características de la primera edición, agregó dos nuevos relatos (incluidos en esta traducción, que se basa en la versión de 1936) e hizo una muy sutil (pero destacable, volveremos sobre ello) operación en el sistema de nombres de la tradición judía. También, este período expuso las contradicciones con las que trabajaba Gerchuoff en Argentina: el tiempo que va de la celebración del Primer Centenario a las manifestaciones políticas fascistas que se dedican a leer de otra manera a la figura nacional por excelencia, un fantasma que recorre la pampa y la literatura: el gaucho. Y alrededor de estas tensiones políticas, las ideas de pueblo (el Pueblo, el pueblo argentino, los

pueblos migratorios, el pueblo criollo) en disputa y exacerbadas que comenzaban a dejar atrás al celebrado “crisol de razas” del año ‘10.

Camilla Cattarulla es Doctora en Estudios Americanos por la Universidad de Roma Tre, y Catedrática de Lengua y Literaturas Hispano-americanas en la misma universidad. Es directora del CRISA (Centro di Ricerca Interdipartimentale in Studi Americani, Universidad Roma Tre), de la sección hispanoamericana de la revista *Letterature d’America*, de la colección “Vientos del Sur (Roma, Nova Delphi). Se dedica con especial atención a la literatura de viaje, la inmigración italiana en América Latina, la iconografía y la literatura, a las prácticas y representaciones de la comida, temas sobre los cuales ha publicado monografías y ensayos en revistas y volúmenes colectivos italianos y extranjeros. Y es la traductora de este texto al italiano y encargada de la introducción. Es fácil entender el interés de Cattarulla por este libro que, como escribe en la introducción, es considerado: “dalla critica la prima grande espressione letteraria dell’utopia rurale americana degli ebrei fuggiti dall’oppressione zarista.”

Lo primero a destacar del trabajo de Cattarulla es la doble inscripción que propone de Gerchunoff como escritor. Por un lado, repone al libro en una situación crítica del siglo pasado: la de la escritura de la *migrancia* entre lenguas y tradiciones. Mientras que, por otro lado, lo ubica dentro del “sistema literario” argentino, por decirlo así, ya que se dedica a presentar los problemas que la figura del gaucho hace aparecer (a través de rechazos, apropiaciones, velaciones, y un complicado juego entre ocultación y apropiación). Este recorrido, cruzado por las coordenadas políticas locales, enmarca la particular problemática, oscilante entre la política y la literatura, que envuelve al texto de Gerchunoff.

La idea del gaucho parece estar en todas partes en la literatura argentina: en Sarmiento y en Lugones; en Borges y en Martínez Estrada; está aún hoy operando en la literatura “experimental” y de la ciencia ficción (en *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* de Pablo Katchadjian o en las *Ficciones gauchopunk* de Michel Nieva); la gauchesca (esa poesía) está en Leónidas Lamborghini y en Néstor Perlongher. El gaucho es un espectro melancólico que se coloca un poco más allá del presente (de cada presente de quien lo convoca), transiéndolo, no como leyenda, aunque muchos gauchos célebres son leyenda, sino como un punto de articulación entre la civilización y la barbarie, lo propio y lo extraño, la tragedia y la risa. Es un habitante de las fronteras, externas e internas: ni indio ni criollo, ni blanco ni negro. También el gaucho es

solitario, su silueta, por ejemplo, en *Los gauchos judíos*, resuena en la figura de los héroes románticos europeos. Con su soledad desaforada, el gaucho no puede hacer pueblo; salvo como un resto de fugas, huidas y una liminalidad ubicada entre la Naturaleza y el crimen; sin ley, en última instancia, el gaucho permanece como una fuerza que cruza la comunidad, puede fortalecerla, aunque posee muchísima peligrosidad (que va del gaucho poeta y vago al asesino). No pertenece a un territorio estatal, sin embargo es capaz de trazar líneas en sus desplazamientos por el campo liso de la pampa que servirán a la guerra o a la demarcación de las estancias. Si el gaucho es, finalmente, domesticado en la estancia, si su condición animálica es neutralizada, el gaucho será un vector de valores positivos: el alma musical y ruda, la valentía, el conocimiento de la llanura, la experiencia: se vuelve un guardián, en retirada, pero guardián al fin, de los mejores elementos criollos. Esta ascendencia, señala Cattarulla, a la que Gerchunoff quiere remontar a los judíos entrerrianos: “In *Los gauchos judíos* si riscontra anche nei continui riferimenti all’epoca in cui gli ebrei vivevano sotto la protezione dei Re di Castiglia [...] Gerchunoff va ricordando agli argentini che anche gli ebrei dell’Europa dell’Est sono criollos, non solo perché vivono nel campo, ma perché affondano le loro radici storiche in un’epoca ispanica precedente alla Conquista” (19).

“Gaucho ed ebreo”. La traducción al italiano de *Los gauchos judíos* nos ubica en el cruce de lenguas, las comunidades y las utopías de principio de siglo (por eso, quizás, el título en italiano sea *Una sinagoga nella pampa*). Una utopía rural argentina que vendría a ser equivalente a la península ibérica, antes de la expulsión; un lugar, local, en el debate entre el “mestizaje colonial” y la “heterogenia migratoria”; y, en esos desplazamientos, los espacios indios (americanos), territorios que son leídos en el texto al compás de las vidalitas y los cantos de las sinagogas: “canta il salmo dei campi fertili” (43), en donde la pampa aparece como la promesa de la vida talmúdica plena.

Las primeras estampas del libro, luego de la noche rusa y el pogromo, poseen una entonación arcádica, en la que se sucede un juego de representaciones icónicas, engarzadas de tal manera que permite estos desplazamientos religiosos y culturales: muchacha (ragazza) - Raquel - la Virgen (Vergine)... Una relación un poco modernista, un poco religiosa, que se extrema, por ejemplo, en el relato de la muerte del *rabinno Abraham* (asesinado por un gaucho), cuyo cuerpo: “assomigliava a Nostro Signore Gesù Cristo” (78 de la traducción). Estos desplazamientos, habituales a lo largo del libro, nos permiten pensar que Gerchunoff buscó contruir una voz múltiple: no habla un

solo judío, ni un gaucho –mucho menos–, sino una superposición de voces, como es la voz que construye los chismes, las voces que recuerdan una anécdota y la repiten (y varían) en las tardes del templo y las tareas.

Muchas veces se ha señalado el carácter hierático de este libro, con personajes y entornos como de estampas populares, como si se tratara de una estampa, una imagen de esas anécdotas contadas de boca en boca. Gerchunoff emplea para eso una lengua sin grandes movimientos sintácticos, levemente arcaica (gusto que tomaba de Cervantes), en la que aparecen, dosificados pero presentes en todo el libro, los localismos camperos y las expresiones en hebreo (asociadas a la vida comunitaria religiosa, principalmente) y en yiddish. La traducción de Cattarulla incluye estos localismos (los de la vestimenta: “bombachas”, “boleadoras”, por ejemplo) y prácticamente nunca opta por eludirlos (alguna vez “guri”, que traduce “ragazzo”). La traducción al italiano suma un movimiento más de voces y se suma al fluir de la escritura más o menos tersa (“en paz” diría Viñas), con algunas inflexiones modernistas (sobresaliendo las descripciones en consonancia con las *Odas seculares* de Leopoldo Lugones).

Esta operación, una lengua tersa para la escritura, fue señalada muchas veces como de un perfil “monolingüística” por parte de la crítica, al señalar que Gerchunoff optó por una lengua “oficial” que no daría cuenta de los trances del bilingüismo de la vida en las colonias de Entre Ríos. Sin embargo, hay momentos del libro en los que se presentan algunas incomodidades importantes, como el nombre del país (Argentina, Argentine, Aryentineh...). Destacamos aquí la escritura de los nombres propios, que mencionamos más arriba: en la edición de 1936 en la que Gerchunoff opta, finalmente, por castellanizarlos a todos, en línea con la asimilación con los criollos (una relación presente, también, en las referencias a la convivencia en la península que el libro pone en boca de los rabís), en un contexto muy distinto al de la década del ‘10 de la primera edición. En el ‘36, la idea del “Ser” nacional termina por constituirse en oposición frente a las masas migratorias y sus elementos “disolventes” de la pretendida pureza nacional (David Viñas señala críticamente la “paz” de los campos entrerrianos de Gerchunoff frente a la violencia política contra los judíos por parte de grupos nacionalistas, en la época de transición entre la Argentina de las élites y la Argentina de las masas).

La entonación del libro de Gerchunoff parece ser la de la oralidad. Pero la oralidad de la cadencia de los rezos en el templo: una prosa salmódica, acompasada por el movimiento acústico del campo; como si estos relatos no

estuvieran destinados a ser leídos, sino a ser recitados para recuperar así cierta relación con la lengua viva de la transmisión oral. Es Borges, en la introducción que escribió al libro que Gerchunoff dedica a Cervantes (*Retorno a Don Quijote*, de 1951), quien destaca que Alberto Gerchunoff: “Sin proponérselo y quizá sin saberlo, encarnó un tipo más antiguo: el de aquellos maestros que veían en la palabra escrita un sucedáneo de la oral, no un objeto intrínsecamente sagrado”.

En general, en *Los gauchos judíos*, los relatos son cuadros, a la manera de los retablos: se arma una escena, el tono principal –sonidos, aromas, colores– y se disponen los personajes para la situación. Gerchunoff hace uso de una lengua bastante sencilla, levemente arcaizante y modernista: escribe en una lengua que no quiere extremar, lejos de cualquier vanguardismo o experimentación.

Hay un relato en el libro que se destaca por su gracia y que nos permite pensar en relación con las lenguas en juego, “L’episodio di Miryam”, que comienza diciendo: “Rogelio Míguez e Miryam si capivano solo con il canto”. Él joven le canta sus vidalitas (“con la sua illustre chitarra”) a la muchacha y ella le responde siempre: “con un canto ebraico, estraneo alle orecchie del criollo, che rimaneva incantato ad ascoltarla” (página 67 de la traducción). Ambos jóvenes se entienden por el canto, (encantados) por la voz –esa superficie de contacto entre un texto y una vida–, a la manera de la lingüística musical de Rousseau propuso, según Deleuze y Guattari escriben en *Mil Mesetas*:

En primer lugar, la distinción lengua-palabra se ha creado fundamentalmente para poner fuera del lenguaje todo tipo de variables que trabajan la expresión o la enunciación. Jean-Jacques Rousseau proponía, por el contrario, una relación Voz-Música, que habría podido arrastrar no sólo la fonética y la prosodia, sino toda la lingüística, en otra dirección. En la música, la voz nunca ha dejado de ser un eje de experimentación privilegiado, que participa a la vez del lenguaje y del sonido. (99)

Rogelio y Miryam están encantados por la música de las lenguas, como escribió Schoenberg sobre las lieder de Schubert (“entiendo lo que dicen antes de entender una sola palabra del texto”), ellos se comunican a partir de la sonata de la lengua extranjera. Por eso –toda música posee una línea de fuga–, se escapan de la comunidad a todo galope (él no es tan gaucho y ella no se casará con un judío):

“Erano passati come il vento: il criollo fieramente impettito, e lei, i capelli sciolti, aveva investito le persone con uno sguardo di sfida, gli occhi di fuoco, e mentre i coloi si riprendevano dallo sconcerto, la coppia fugitiva era un puntino in lontananza. Sulla strada, un gran pelvorone sollevava frange dorate”. (69)

Este relato podríamos utilizarlo como la idea de esta nueva traducción. Todas las lenguas tienen sus *vidalitas*, cada lengua lleva su *canto ebraico*. Gerchunoff destaca que Cervantes captó el movimiento de la lengua castellana “con oído de músico callejero”: su utopía entrerriana está atravesada por la musicalidad de la lengua (por supuesto, no está exenta de problemas, el gaucho payador de Lugones es, sobre todo, un problema de política de la lengua). A todos los relatos del libro, los envuelve la musicalidad del campo, el susurro insistente de las vegetaciones, los cursos del agua, los animales y sus ritmos; las colonias, de hecho, se ubican como territorios recortados en esos espacios sonoros que hacen frontera con el peligro. Gerchunoff opta por la recitación tranquila.

Camilla Cattarulla, en su traducción, lleva los relatos, las discusiones políticas y las figuras literarias, a otra lengua, en la que cada palabra posee su propia tradición (Genesi, Le nozze, Vergine... etc.) y hace migrar las resonancias a otra entonación musical (política y lingüística, finalmente) con *sprezzatura* y gentileza.

Bibliografía

- COZARINSKY, EDGARDO. *Nuevo museo del chisme*, Buenos Aires, La Bestia Equilátera, 2013.
- DELEUZE, GILLES; GUATTARI, FÉLIX. *Mil mesetas*. Capitalismo y esquizofrenia, Valencia, Pre-Textos, 2002 (Traducción: José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta).
- GERCHUNOFF, ALBERTO. *Retorno a Don Quijote*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1951.
- VIÑAS, DAVID. *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2005.