

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”**

* * *

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS - UCA**

* * *

**ACTAS
DE LA SÉPTIMA SEMANA
DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA**

Jornadas Interdisciplinarias de Investigación

“LA ÓPERA: PALABRA Y MÚSICA”

**Estas Actas fueron financiadas con el Subsidio RC-2010-143 otorgado
por el FONCYT (Fondo para la Investigación Científica y Tecnológica)**

Buenos Aires, 20, 21 y 22 de octubre de 2010



PREMIO KONEX 2009: MUSICA CLÁSICA

**AGENCIA
NACIONAL DE PROMOCION
CIENTIFICA Y TECNOLOGICA**



**SÉPTIMA SEMANA
DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA**

Jornadas Interdisciplinarias de Investigación

“LA OPERA: PALABRA Y MÚSICA”

Subsidio FONCYT RC- 2010 - 143

Buenos Aires, 20, 21 y 22 de octubre de 2010

**“Sala Ginastera”, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Alicia
Moreau de Justo 1500 – Edificio San Alberto Magno – Subsuelo.**

Coordinación general: Dra. Diana Fernández Calvo

Co-coordinación literaria: Dra. Sofía M. Carrizo Rueda

Comité científico:

Dr. Javier González - Dr. Pablo Cetta - Dr. Juan Ortiz de Zárate –

Dra. Pola Suárez Urtubey

Lic. Nilda Vineis - Lic. Héctor Goyena - Ma. Ana María Mondolo

Colaboradores: Lic. Diego Alberton, Lic. Ricardo Forcinito,

Lic. Julián Mosca, Prof. Santiago Manuel Giacosa

Referato de las ponencias:

Dra. Sofía M. Carrizo Rueda – Dra. Melanie Plesch – Dra. Silvina Mansilla–

Dra. Diana Fernández Calvo - Lic. Nilda Vineis

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS - UCA**

**ACTAS
DE LA SÉPTIMA SEMANA
DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA**

**JORNADAS INTERDISCIPLINARIAS
DE INVESTIGACIÓN**

“LA ÓPERA: PALABRA Y MÚSICA”



Subsidio FONCYT RC-2010-143

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES**

Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decano: Ma. Guillermo Scarabino

Secretario Académico: Lic. Luis Mario Muscio

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”**

Directora: Dra. Diana Fernández Calvo

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Decano: Dr. Néstor Corona

DEPARTAMENTO DE LETRAS:

Dr. Javier Roberto González

Publicación Digital EDUCA

Editado en Argentina – 2010

Editores

Dra. Diana Fernández Calvo – Lic Nilda Vineis

Los trabajos firmados presentados en las presentes Actas no reflejan necesariamente la opinión del Comité Organizador de la Séptima Semana ni de las Autoridades del IIMCV, de la FACM UCA ni del Departamento de Letras de la UCA

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 • E-mail: iim@uca.edu.ar

<http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/facultades/buenos-aires/artes-cs-musicales/institutos-y-centros/investigacion-musicologica/>

MARCHAS Y CONTRAMARCHAS EN EL TRAYECTO LITERARIO DE UN LIBERTINO

ENSAYO

INÉS GRÜN WALDT (USAL)

Resumen

El objetivo de este trabajo es iluminar las diferentes alternativas de abordaje que nos sugiere *The Rake's Progress* de Stravinsky. Partiendo de la obra pictórica de Hogarth, recorreremos los complejos caminos intertextuales que conforman la trama., tales como los mitos clásicos, la reescritura del mito literario del Don Juan, la interrelación con la temática fáustica, la inserción de motivos propios de la cuentística de E.T.W.Hoffmann, y tradiciones británicas. Se intenta desentrañar los aspectos claves que los poetas Auden y Kallman propusieron tras los nombres de los personajes y la reelaboración de tópicos literarios, que se consideran fundamentales para una enriquecida puesta de la obra.

Palabras Clave: Intertextualidad - mitos literarios - lo ominoso / lo cómico - locura / infierno

Abstract

The object of this paper is to throw different lights on the approach alternatives that Stravinsky suggests in *The Rake's Progress*. Starting out with Hogarth's pictorial work, we will cover the complex intertextual roads that form the plot, such as the classic myths, the literary mythical re-write of Don Juan, the interrelation with the faustic theme, the insertion of E.T.W. Hoffman's own story motives, and British traditions. The intention is to try and solve the key aspects that both poets, Auden and Kallman proposed after the names of the characters and the re-elaboration of literary topics, which are considered fundamental for an enriched plot .

Key words: Intertextuality - literary myths - the ominous / the comic - madness / hell

* * *

El estudio de la génesis de un texto literario pone en juego las variadas y múltiples perspectivas que nos conducirán, si no a la verdad definitiva de su interpretación, a una más profunda y abierta percepción de la obra. Éste es el caso de *The Rake's Progress* de Stravinsky, ópera estrenada el 11 de septiembre 1951 en Venecia, baajo la batuta del propio compositor, según el libreto realizado por los poetas Wystan Hugh.Auden y Chester Kallman. La clasificación de *obra neoclásica* parece limitar y empobrecer sus profundas propuestas literarias y musicales. En sus escritos, el mismo Stravinsky cuestionaba, como todo creador, el encasillamiento en categorías rígidas. Lo único indiscutible es que estamos ante una composición de un profundo contenido lírico y que recorreremos sus versos por los complejos caminos intertextuales que se van desarrollando como maraña que conforma la trama y configura los personajes. A

partir de un libreto *laberíntico*, se entrelazan fuentes pictóricas, la reescritura de mitos literarios, inserción de motivos románticos, evocaciones de la mitología griega, y una serie de referencias encubiertas de la tradición inglesa. El único propósito de este trabajo es ampliar horizontes de futuras puestas escénicas y desentrañar las claves de las representaciones ya realizadas.

Conformación de un imaginario. El Libertino – *The Rake*

Partimos de la referencia inevitable de su fuente inspiradora: la serie de ocho pinturas del artista inglés William Hogarth (1697-1764) que lleva como título *The Rake's Progress*. Para ahondar en la significación de esta obra, debemos echar una mirada a su contexto histórico-literario. El pintor inglés crea una colección de piezas autocalificadas como *modernas y moralizantes*. Éstas cobran un éxito instantáneo debido al espíritu crítico humorístico reinante en su época y a su composición mixta de pintura y de texto escrito a manera de fábula. La primera de estas series (hoy perdida), historia plasmada en seis óleos y luego llevada grabados, se titula *A Harlot's Progress*, fechada en 1730-31 respectivamente. Como su nombre refiere, trata la suerte de una joven campesina que aspira a prosperar e insertarse en la vida moderna ciudadana. Para ello, elige el camino de la prostitución que la conduce al fatal destino de enfermedad, pobreza y muerte. Debido a su extraordinaria aceptación y difusión, Hogarth repite la idea invirtiendo el conflicto y personaje. Así da lugar a *The Rake's Progress* en 1733, que luego, para su mayor difusión y para facilitar su publicación, transforma y amplía en la serie de grabados de igual nombre en el año 1735. Trata la historia de otro joven que, al contrario de la anterior, hereda directamente la fortuna de su padre, abandona a su joven novia Sara Young y asume una vida disipada de juego, prostitutas, ostentación de mobiliario y ropaje a la moda, que lo conduce inevitablemente a la bancarrota y la cárcel. De allí es salvado por su joven prometida, pero aún así realiza su boda con una mujer de avanzada edad adinerada. Nuevos e insistentes despilfarros logran perder definitivamente su posición y hasta su misma razón. La última escena se desarrolla en Bedlam, asilo para enfermos mentales de Londres.

Resulta indispensable ahondar en las palabras *harlot* y *rake* para dar un paso más en este camino emprendido de análisis. Ambos términos comparten una historia lejana y común significación de *vagabundo* y *mendigo*, asociada a la tradición de *peregrino*,

para convertirse luego en la acepción negativa de corrupción moral. Es mucho más compleja la historia de *rake*, cuya auténtica etimología proviene del nórdico antiguo – *reikall* – luego adaptado en inglés medio como *rakel*. Este nuevo término es transformado inmediatamente en *rake-hell*, formado por la expresión popular, para significar uno que aviva los fuegos del Infierno, dados su ardiente y desenfrenada de vida. Todo este proceso filológico ilustra la exacta raíz del título de la obra y del nombre de su personaje central. Construimos a través de sus significados la secuencia literaria que dio origen a estas producciones del siglo XVII y XVIII.

Ante una sociedad restringida y dominada por un pensamiento puritano, llega al trono el Rey Carlos II (1660-1685) y con él su período de la Restauración (1660- 1690) que da lugar a una doble vertiente de concepción del Arte. Por un lado, se producen obras de carácter teológico-filosófico como *El Paraíso Perdido (Paradise Lost)* de Milton (1667), una épica del mal en la que Satán se debate entre su vanidad y su culpa, o *El Viaje del peregrino desde este mundo hacia aquello que está por venir (The Pilgrim's Progress from This World to That Which Is to Come)* de John Bunyan (1668), una alegoría sobre la salvación personal y una guía sobre la vida cristiana. Por otro lado, una explosión de la comedia de la Restauración, hiperrealista, casi del grotesco, donde se plasma el ideal de ese nuevo personaje de la época, aristócrata culto, gran lector y cultivador de los autores latinos y renacentistas, mecenas de artistas, desenfadado en sus costumbres, miembro de clubes donde se viven las fiestas más orgiásticas. Y llegamos así a la versión por nosotros conocida del término *Libertine* o *libertino*, impuesta por la moda para referir una manera de vida aceptada y estimulada por la propia corte inglesa, la vida de *rake*. Este amaneramiento lleva a los miembros de la aristocracia a ser los protagonistas de las obras literarias escritas y representadas en su propio tiempo. Mencionaremos los títulos y autores más destacados que consideramos relevantes para nuestra investigación, a saber: - John Dryden, *Casamiento a la Moda (Marriage à la Mode)* 1672, - William Wycherley, *La Aldeana esposa (The Country Wife)* 1675, - George Etherege, *El Hombre a la Moda (The man on Mode)*, 1876, - Thomas Shadwell, *El Libertine (The Libertine)* 1676, - Aphra Behn, actriz y una de las primeras escritora profesionales de reconocimiento indiscutido entre sus contemporáneos por *El Trotamundos (The Rover)*, de 1677 y, dado su éxito, una segunda parte publicada en 1681. Todos ellos guardan en común el protagonismo disoluto, de sexualidad expresa, la imposición del medio, el desparpajo y desenfreno, arrogancia y engaño. Pero esta

moda llega a su fin con la irrupción de Guillermo III al trono (1689-1702). Se crea la Sociedad para las Reformas de las Costumbres provocando la censura de obras y representaciones y promoviendo una corriente moralizante y crítica.

Es aquí donde retomamos a Hogarth, cuyos óleos y grabados reproducen exactamente esta tendencia. Es más, aborda consecuentemente ambas vertientes de género: la femenina y la masculina. En la primera, el ascenso económico y en la segunda, el despilfarro de fortunas, compartiendo un mismo fin admonitorio. Lejos de los triunfos gozosos de los personajes en los dramas, el pintor invierte los términos y desenlaza un final donde triunfa la miseria, la enfermedad, la muerte. Para sus títulos, toma directamente los de las comedias literarias (*Marriage à la Mode*) o juega con las palabras plasmando una sátira social sobresaliente. Me atrevo a arriesgar la inevitable asociación entre *rake-hell* – *Thomas Shadwell* - *Tom Rakewell*. Resulta casi obvio el juego establecido entre los conceptos de *libertino-infierno* y el nombre del autor de la obra *The Libertine*, Thomas Shadwell, y el del protagonista de la fábula en las pinturas, luego el de la ópera de Stravinski.

Es en este aspecto en el que queremos hacer hincapié. Hogarth instala una manera de creación a partir del juego de imágenes y de palabras, contrapunto entre drama y comedia, humor y dolor relacionados con el concepto de *rake*. Juego estético que será la base del texto de Auden y Kallman. A partir de Hogarth, el término *progreso* realiza un giro en su significación. Había sido parte de un proyecto, de un *peregrino o trotamundos* que se ponía en camino de una iniciación espiritual o hacia su triunfo como ser social a partir de lo económico. Desde la construcción pictórica y el sintagma *The Rake's Progress*, la palabra cobra sentido inverso: se asocia a decadencia, deterioro progresivo, recorrido cuyo fin último, según el autor y su época señalan, culmina en autodestrucción y muerte. Al intentar traducirlo (*tradutori traditori*) como “carrera” pierde ese tono tan británico sarcástico. Tampoco parece resultar totalmente adecuado “progreso”. Con mucho criterio, las diferentes puestas de la ópera han decidido conservar la lengua original y, en todo caso, arriesgar una traducción a modo de subtítulo.

En cuanto al nombre de Tom Rakewell en la obra de Stravinsky, será el único resabio de los personajes de Hogarth¹. Todos los otros nombres de personajes han sido modificados según aspectos que se tratarán más adelante en este trabajo. Un nuevo integrante rige la escena, entre sirviente y demonio, una suerte de síntesis entre Leporello y Mefistófeles, de nombre Nick Shadow. Etimológicamente, 'old Nick' es el nombre con que se llamaba al demonio en la lengua popular de la Inglaterra media. Otra acepción del término refiere a un engaño (*nickname*), una mentira, una estafa. Ambos significados cobran sentido relevante en la historia. Y Shadow nos remite a la primera parte del nombre del escritor Shadwell, remarcando su carga semántica de sombrío final. Resulta así una obvia secuencia entre Rake-well y Nick Shadow, que nos anuncia el desenlace moralizante regido por la fuerza de la Fortuna siempre presente en el texto: para una buena vida libertina: el castigo de una muerte extraña². La presencia de la sombra nos remite a los relatos fantásticos de la literatura alemana de Von Chamisso o Hoffmann en los que Peter Schlemih ha perdido su sombra y, convertido en trotamundos, va en su busca, desesperado. Se suma así a *sombra (Shadow)* la idea de ese algo misterioso, fuerza extraña.

Construcción de una fábula según variaciones. Lo ominoso, lo cómico, lo bello.

La *fábula* en el texto operístico comienza, tal como nos lo advierte este nuevo personaje, con su llegada a la casa de campo de la familia Trulove, donde viven el padre y su hija Anne, novia de Tom. Nick Shadow se anuncia así mismo como sirviente de un tío recientemente fallecido y hasta ese momento desconocido, que viene a buscarlo para hacer efectivo en Londres el legado de la herencia. Realizan el acuerdo de amo-sirviente y parten hacia la ciudad. Tenemos aquí ambos componentes de las series de Hogarth, el legado de la herencia (*The Rake's Progress*), en este caso indirecta tío-

¹ El Ballet que lleva el mismo título, *The Rake's Progress*, 1935, creado por la coreógrafa fundadora del Ballet británico, Ninette de Valois, y con música de Gavin Gordon, conserva la estructura de seis cuadros y el argumento original.

² Stravinski ha trabajado las relaciones con *lo diabólico* o los espíritus misteriosos en varias oportunidades a lo largo de su obra. Ya el Mago del ballet *Petrushka* (1911) o el alma misma del protagonista mostraban características de seres sobrenaturales con ciertos tonos siniestros. Esta misma presencia reaparece en *La Historia del Soldado (Historie du Soldat)*, 1918, y acaba por robar su alma. Más adelante, el compositor concibió su nueva aparición en *El Diluvio*, 1962, a través de una estética plástica simbólica, donde las transformaciones de colores claros en oscuros, blanco al negro y viceversa, nos remiten a la representación mítica de la esencia del Bien y del Mal. Se cumpliría así el epílogo del libreto, en el que Nick, ahora actor, nos alerta que el Diablo nunca descansa.

sobrino y no padre-hijo, lo que justifica una vida opaca de medianos recursos en Tom y su afán de ascenso social. La partida del campo hacia la ciudad, motivo disparador de la serie femenina de óleos (*The Harlot's Progress*), con la consabida corrupción y deterioro final. Auden y Kallman fusionan ambas líneas argumentales de los cuadros y eligen la historia femenina referida por Hogarth como situación inicial. Tom Rakewell partirá hacia la ciudad para cobrar su herencia, acompañado de su nuevo sirviente, Nick. Los poetas han elegido la técnica de inversión y de fusión de elementos. Hasta aquí sólo lo percibimos en el género de los personajes del cuadro y el protagonista del libreto.

Para adentrarnos más en la historia, debemos tener presente los ejes fundamentales que han caracterizado el pensamiento y la acción del hombre occidental. El primer eje está constituido por la representación de la identidad humana, encarnada en dos personajes opuestos y complementarios: uno es un individuo en su plenitud intelectual y entrega absoluta hacia el saber pero insatisfecho por la carencia de los sentidos; el otro, desbordado por los sentidos, pero carente de todo compromiso y enfoque trascendente. A ambos los encontramos durante algunos siglos descendiendo entre las llamas del Infierno. Sus plasmaciones literarias definitivas no distan demasiado entre sí: Fausto, fines del 1500 y Don Juan, en el 1600. Debemos llegar al Romanticismo para verlos evadir las llamas o disminuir sus penas en un Purgatorio literario o religioso, gracias al Eterno Femenino. En el libreto, la figura de Anne Trulove responde a este modelo o ideal. Encarna esa fuerza superior omnipresente y constructiva que acompaña e intenta rescatar a un alma torturada por su propia contradicción. Nos introduce en una estética romántica.

Sin perder de vista la relación entre Stravinsky y *Don Giovanni* de Mozart, ampliaremos nuestra mirada de los personajes teniendo en cuenta las variables introducidas por Auden y Kallman. Un buen punto de partida es la concepción de este personaje femenino, Anne. Su identificación con el *amor verdadero* parece estar más ligado a la Ana introducida por el escritor y músico E.T.A.Hoffmann en su cuento "Don Juan", cuyo título completo es "Aventura fabulosa ocurrida a Don Juan, un viajero entusiasta" (1813), incluido en la colección denominada *Fantasías a la manera de Callot*³. El relato de Hoffmann está construido como homenaje a la ópera

³ Jacques Callot (Nancy, 1592- *id.*, 1635) Grabador francés. Aprendió su oficio de grabador en Italia. Perfeccionó la técnica del aguafuerte al sustituir el barniz tierno por el que usaban los orfebres. Su

mozartiana⁴, ambientando la historia durante una representación de la misma. Ana se hace presente en el palco del espectador, desdoblándose en una figura enigmática y apasionante y caracterizada por esa fuerza misteriosa, sobrenatural, extraña, que reaviva los sentimientos del protagonista. Al final del relato, Ana muere/desaparece. Anne Trulove parece partir de este relato y enriquecerse a través de otras dos protagonistas: Giulietta (“La Aventura de la Noche de San Silvestre”, 1815, el primero de los cuentos Hoffmann que integra la colección de Callot) y Clara (“El Hombre de Arena”). Son las tres jóvenes angelicales dotadas de belleza física y de alma, cuya omnipresencia en los relatos encarna idéntica función salvífica, mediadora. Anne Trulove comparte con Beatrice de Dante, Margarita de Goethe, y Ana de Don Juan Tenorio de Zorrilla, el amor imperecedero y su pureza redentora. Pero su manera literaria es de la del *Doppelgänger* (el doble que transita constantemente al lado) de Hoffmann, quien forjó sus relatos y personajes sobre la base de este concepto de lo extraño, misterioso.

Esta fuerza del Amor es desplegada en el libreto en tres personajes: Anne Trulove, Baba la Turca (Baba the Turk) y Venus. Esta última es presentada en la primera escena como una mención mitológica, una expresión de deseo, un ideal de Amor anhelado por Tom, mientras que Anne encarna a la amada, la real, la presencia física. Dos nombres, dos entidades separadas, pero omnipresentes a lo largo de la historia. que se van ir fusionando, en entrecruzamientos de distintas maneras de representación hasta ser una única entidad indisoluble. En la escena final de Bedlam, Anne ya es Venus, en el delirio amoroso, y en su voluntad de unión con el amado. Tom/Adonis expresa con júbilo ante la llegada de Anne/Venus: “te he estado esperando” Ella es la *Reina de Corazones* que le ha salvado su vida en el juego de cartas del cementerio, es “*la Reina Inmortal*” (“*the Inmortal Queen*”) de su locura de Amor. Nos evoca el título de la misteriosa carta hallada de Beethoven titulada: “Amada Inmortal”. Ambos nombres, Venus y Anne, se ven fusionados en una misma identidad.

abundante producción ha ejercido una gran influencia en el campo del grabado. Destacan las series *Las miserias de la guerra* y los *Caprichos* (1617), clara relación con las series pertenecientes a Goya.

⁴ Es necesario resaltar la coincidencia entre las fuentes de inspiración de ambos músicos Hoffman y Stravinski y la concepción estética de fusión de las manifestaciones del Arte. Se parte de lo pictórico, óleos y grabados, o de otras composiciones musicales, cuyos personajes representan arquetipos de la sociedad y de los caracteres psicológicos. El propio Hoffmann incursionó en la pintura. Se concibe la obra de Arte como una entidad totalizadora más allá de sus medios expresivos.

Su opuesto complementario resulta ser Baba la Turca, mujer barbuda⁵, rica por su fama, perfecta empresaria de su propia desgracia. Nick la presenta en el Segundo Acto a través de una imagen pictórica para seducir-convencer a Tom de tomarla como esposa, ya que lo salvará de las deudas y le hará cobrar fama. Hallamos igual escena en *Fausto*, quien visualiza la imagen de la bella joven presentada por Mefistófeles para hacerlo sucumbir bajo su poder oscuro. Al desposarse con Baba, Tom habrá de convertirse en el “héroe” de todos. A partir de la propuesta tentadora, se suceden escenas desopilantes centradas en el tema del matrimonio (directa relación con la otra serie del pintor: *Marriage à la Mode*), de la “esposa tipo”, arrogante, verborrágica, hiperactiva, caprichosa, imperativa. Esta escritura trastoca la imagen de héroe tradicional en el héroe moderno: la gran prueba: lograr sobrevivir como esposo. Es devastadoramente real, la contracara de Anne. Su rol exige no sólo humor sino bravura. El propio Auden nos advierte: “*Baba es una dama tanto o más imponente que la Mariscala de El Caballero de la Rosa*”⁶ Este personaje reemplaza a la mujer mayor adinerada con la que contrae matrimonio Tom Rakewell de los óleos de Hogarth. Allí, el mecanismo de inversión aparece expuesto por el propio pintor: Sara Young (joven) amante abandonada por mujer mayor adinerada. En la trama de la ópera, los poetas concibieron una figura mucho más compleja a partir de esta estética de los opuestos y pluralidad de identidades. Por un lado, su representación escénica evoca indefectiblemente a la Olimpia de Hoffmann. Su movilidad y voz son manipuladas mágicamente por el personaje misterioso, aquí Nick y Tom. Ella es paralizada y silenciada por arte de magia y de un golpe certero. Por otro lado, Baba, lejos de ser un monstruo desalmado, desde los primeros momentos expresa afecto, sentimientos positivos y reparadores. Su primera aparición en escena, en el Acto Segundo, es marcada por sus palabras: “*mi amor*” (“*my love*”). Es ella quien, más tarde, ayuda a Anne, quien ha llegado a la ciudad a rescatar a su amado e irrumpe en la escena del remate de pertenencias. Baba le confiesa el imperecedero amor de Tom por ella, y la incita a buscarlo y rescatarlo. Los libretistas construyen aquí un personaje paradójico de juego entre lo realísticamente grotesco,

⁵ Annie Jones (1860-1902), mujer barbuda norteamericana, nació y vivió en Nueva York, catorce años casada con R. Elliot. Desde su infancia se vio enriquecida gracias a su particularidad. http://en.wikipedia.org/wiki/Annie_Jones_%28bearded_woman%29, 20/7/10

⁶ Cita incluida en comentario sobre la puesta dirigida por Gardiner, marzo 17, 2005. En: DEGENERATION!!! OPERA <http://ar.mg1.mail.yahoo.com/dc/launch?.gx=1&.rand=5qobjoc3nip0t>, 31/7/10

ridículamente burdo, a la vez que valiente y audaz. Único personaje dotado de una presencia conciente de imposición que controla y desbarata las fuerzas destructivas de la sociedad y del Mal y reimplanta el orden surgido en el caos, señorial, noble, generoso, sensible. Es la mítica figura de la amante capaz de renunciar a un amor justamente por amor.

Retomemos al otro personaje más complejo y rico del libreto, Nick Shadow. Es su doble identidad sirviente/demonio lo que aquí nos ocupa. Ya hemos mencionado su evidente referencia al Mefistófeles fáustico, personificación de la fuerza dramática que arrastra a Tom hacia su perdición. Se presenta sorpresivamente en escena en el Primer Acto ante la enunciación del deseo de Tom: “*Cómo deseo dinero*” (“*I wish I had Money*”). Abre un camino en el que la palabra clave es el “*deseo*”/“*wish*”, camino que se cierra en el epílogo, instalando Nick la duda/certeza de su existencia/omnipresencia, a la vez que un sentimiento de frustración e impotencia frente a la imposibilidad de cumplir sus propios deseos: “*Día tras día, el pobre Shadow/ debe hacer lo que se le ordena./ Muchos insisten en que yo no existo./ A veces desearía que así fuese*”. (“*Day in, day out, poor Shadow/ must do as he is bidden./ Many insist I do not exist./ At times I wish I didn*’). Volvemos al tópico del doble, es él, es otro; es el poderoso impotente. Espíritu del Mal y “gentleman” inglés. Con un discurso seductor y una presencia atractiva, prometedora de fortuna, acompaña, aconseja, trama los hechos. En la escena del cementerio, cumplido el tiempo estipulado y remarcado por los latidos del reloj, reclama el alma de Tom.⁷ Sorpresivamente, interrumpe el conteo de tiempo límite e invocando su carácter de caballero en nombre del sentimiento de amistad que ha surgido entre ambos, da lugar a la salvación de Tom. Este mismo lo nombrará como “*buen Shadow*” (“*good Shadow*”) (Acto II, esc, 2). En un *crescendo* del proceso de humanización, el personaje mefistofélico cumple la inversión completa y paradójica. Nick pierde el juego de cartas, triunfa Eros sobre Thánatos, y, en una peripecia, se siente derrotado y desciende a las tinieblas subterráneas entre gritos de espanto y llamaradas. Estamos ante escena de Don Giovanni puesta en el Demonio. Desde lo musical y textual, está trabajada la inversión perfecta. A la vez, y desde otro ángulo, el personaje de Nick encarna una clara identificación con el prototipo de Leporello,

⁷ Recordemos el bellissimo poema de Auden, “*Stop all the clocks*” or “*Funeral Blues*” (1936), divulgado por la película *CUATRO BODAS Y UN FUNERAL*.(1994)

construido como un homenaje evocativo de una serie de nombres que podemos rastrear desde los orígenes de nuestra literatura occidental. Palestrión en la comedia latina de Plauto, Sempronio de Fernando de Rojas en los orígenes del Humanismo español, Mefistófeles en *Fausto*, Spallanzani, Copellius, Dapertutto en Hoffmann. Como el Dulcamara de Donizetti, nos vende ilusiones, espejismos, reconstituyentes del “amor”, como Spallanzani en “El Hombre de Arena” presenta maquinarias con poderes extraordinarios⁸. Recordemos aquí el significado en inglés de “nick”, estafar, mentir. Con su mirada hacia el espectador, su enunciación expresa, su intención desenmascarada, recurre a un elemento propio de la comedia como género: la complicidad con el público. Nick Shadow desempeña la función fundamental de enlace entre los ejes constructivos: lo fáustico y el donjuanismo. Entre lo cómico y lo ominoso.⁹

Descenso y Ascenso del Héroe. Historia de una Salvación por el Amor

Se establece una directa relación entre el personaje diabólico y otra figura femenina del texto: Mother Goose, nuevamente una conformación compleja resultante aquí de lo grotesco desenfadado y de la tradición literaria de un mundo de la infancia británica. Esta tremenda y casi insalvable contradicción surge de su mismo nombre, sintagma absolutamente imprescindible para cualquier niño educado, crecido, en un ambiente inglés. Se trata del título y personaje de una serie de rimas infantiles o “Nursery Rhymes” (Londres, 1781). Sus contenidos morales, canciones y poemas instructivos, han venido forjando generaciones hasta hoy. El significado del nombre en el inglés del s.XVI nos refiere a una mujer campesina. Más tarde, en el siglo XVIII, es usado irónicamente en forma vulgar para referir ciertas enfermedades ligadas a la iniciación de un joven. Auden y Kollman nombran así a la prostituta a cargo de la orgiástica escena segunda del Acto Primero. Una vez más los autores juegan con la duplicidad del carácter y nos mecen con su música y personajes entre risas, horror y

⁸ En el cuento de Hoffmann, los prismáticos, los barómetros y los autómatas.

⁹ Quedaría pendiente una última relación entre Nick y Hoffmann. Existe en el texto una frase, un pensamiento, referida a necesidad de Tom por Nick. Agrega una faceta netamente vampírica: sin él, no cobra existencia. “Vampirismo” (1816) es un relato del escritor alemán en el que retoma este tema literario.

ternura. Se trata de la escena clave de iniciación del protagonista, que desde los textos milenarios como *El Poema del Gilgamesh*, el hombre se humaniza, se construye, se introduce al mundo a través de la iniciación sexual (Recuérdese Adso en *El Nombre de la Rosa* de U. Eco) Es Mother Goose la que reclama el derecho ante las demás mujeres, por su antigüedad, por ejercicio del poder. El conocido “*derecho de pernada*” de la Baja Edad Media, casi humorísticamente ejercido por una mujerzuela con cierta referencia indirecta a Don Juan con Zerlina, presentado nuevamente a través de una inversión de género. Se liga así el sentido: la iniciación del protagonista, Nick Shadow se reserva para sí mismo el título de “padrino” (“*Godfather*”). Visto desde este punto, cobra sentido su asociación con las rimas inglesas. Su figura ambivalente se ve reforzada por la canción de cuna que confirma su nombre.

Esta escena, una de las tres fundamentales escenas de grupo de la obra, es ambientada en la noche, en “*el templo del placer*” (“*temple of pleasure*”) entre el caos y las revueltas de libertinos y prostitutas, de guerras de amor, evocando las mujeres a Venus y Marte. Aquí el protagonista Tom es puesto a prueba: deberá contestar preguntas tales como: *cuál es tu deber contigo mismo, qué secretos nos enseña la Naturaleza, qué es y dónde encuentro la Belleza, qué es el Placer, y por último, qué es el Amor*. Nick, autodefinido como “*maestro*”, nos va planteando las preguntas esenciales del Ser Humano y de la Vida. Aquí reaparece Fausto, descendiendo a la taberna, vino, música y La Noche de Walpurgis. El texto de Auden y Kallman comienza en la primavera y debe cumplirse un año más un día de contrato con Nick. Justamente, esta festividad oriunda del centro-norte de Europa se lleva a cabo la noche del 30 de abril al 1º de mayo, fecha en que se conmemora a Santa Walpurga, canonizada en esta fecha en el año 870. Coincide con el comienzo de la estación, símbolo del renacimiento a la vida. Su paradójica esencia festiva, entre homenaje a Santa y fiesta de brujas, se debe a que se creía en la irrupción del Demonio que venía a participar de las danzas y llevarse a una que otra alma. Este motivo folklórico ha sido recreado por numerosos músicos, baste nombrar a Mendelssohn y Dvorak, llegando hasta conjuntos de rock. Desde la literatura, ha sido incluido en el acervo tradicional como en obras monumentales de Goethe, Thomas Mann, Stocker, y hoy día en las composiciones literarias para jóvenes.

La iniciación del héroe se ve enriquecida aquí desde lo filosófico. Y desde una puesta orgiástica, los poetas Auden y Kallman, a través de esta serie de preguntas, nos

dan las claves de apertura hacia el conocimiento esencial del ser humano y nos conecta con las tradiciones más sobresalientes de nuestra cultura. A partir de aquí, el protagonista entra en un estado de entresueño, la “*copa*” vertida lo ha introducido en el nuevo camino, cambia el tono hacia lo lúgubre y emprende un camino desde la Lujuria hacia la Muerte. Las palabras de Nick le advierten: “*cuando despiertes, morirás*” (“*for when you wake, you die*”). Dictamen que será revertido hacia el final por el triunfo del Amor.

La segunda escena grupal de la obra introduce el Tercer Acto: el remate (*the Auction*). Dos grupos de voces nos advierten acerca de los peligros de la fama, la riqueza, el dinero. Dentro, los compradores desafortunados desesperan por adquirir lo mejor por lo menos. Desde fuera, otro grupo exclama “*ruina, desastre, vergüenza*” (“*ruin, desastre, shame*”). Esta escena, como la anterior, tiene su correspondencia en los grabados de Hogarth y guardan la sarcástica mirada crítica hacia una sociedad vacua centrada en lo material y el dinero. Describe una sociedad cambiante, donde los huérfanos, las viudas, los decadentes aristócratas rematan, y los recién llegados, advenedizos compran al por mayor. Otra suerte de fiesta *pandemonium*, dirigida por el rematador Sellem, cuyo obvio nombre se construye sobre la base del verbo inglés *sell*, vender. Personaje que también goza de lo maléfico y lo ridículo, su placer está en el engaño del valor puesto a los objetos y de su falsa utilidad. Otra vez nos remite a Dulcamara de Donizetti, pero con el carácter agregado de una presencia nefasta y nefanda, Nick, a su lado. Aquí, tres objetos son los rematados. El tercero resulta ser Baba paralizada o adormecida, cubierta de polvo por el tiempo, quien recobra vida y desbarajusta la escena. En palabras de Sellem, Auden y Kallman nos describen un pensamiento económico-social certeramente patético, en el que los opuestos ruina/advenimiento, riqueza/pobreza, ganancia/pérdida cumplen un ciclo infinito. Nos presentan irónicamente a compradores a quienes se los convence de tener como misión el restaurar el orden de la naturaleza y de la sociedad. Esta escena sintetiza el segundo gran eje crítico del texto y lamentable fundamento de una sociedad materialista.

La tercera escena de grupo, y última de la fábula, se desarrolla en Bedlam, palabra proveniente de Bethlahem, modificada popularmente para nombrar el asilo de enfermos establecido por los monjes desde la Edad Media. En el inglés moderno, el término refiere a “*tumulto*”, “*alboroto*” (“*uproar*”), quedando como arcaísmo la acepción del asilo. Bajo este concepto se abre la escena, con las voces del coro que nuevamente nos

advierten: “*abandonad todo amor y esperanza*” (“*leave all love and hope behind*”) y nos transportan a la escritura del dintel en el Infierno de Dante: “*lasciate ogni speranza, voi ch’ entrate*” (Canto III, vs. 9). El espectador ha descendido con coro y personaje al mundo oscuro de los muertos castigados para finalmente ascender al reino de los espíritus de luz. Describimos el camino de Dante. Reconocemos cada imagen (“*llanto, lamento, rechinar de dientes*”/ *weep and howl and gnash their teeth*), y, al igual que al poeta laureado, se nos van presentando los habitantes de los círculos: “*Banquero, mendigo, prostituta o guasón/juntos están y lo mismo son/Épocas y modas no cambian nunca*” (“*Banker, beggar, whore, and wit/ in a common darkness sit./Seasons, fashions, never change*”) en una noche que nunca termina (*in a night that never ends*). Tom había sido condenado a la locura por el mismo Nick, al momento de descender éste hacia el Infierno. Pero en su partida nos ha dejado el otro infierno, el real, el mundo de los vivos. La idea original de Hogarth del asilo mental ha sido transformada por los poetas en un infierno vivo, camino de la salvación del alma de Tom. Y al igual que en los tres cantos de la Divina Comedia, transcurrimos del mundo material al ámbito celestial. El can Cerbero se ha convertido en benéfico, el barquero es el cuidador del asilo. Beatrice es ahora Anne Trulove, quien desdoblada en Venus perdona y acuna con su canto (recordemos la escena de Mother Goose) y su voz es “*la música sagrada de las esferas*” (“*sacred music of the Spheres*”) Así Auden y Kallman nos llevan de la mano desde Pitágoras hasta Mike Oldfield. Aquí Tom despierta de su sueño inducido por el mal, el delirio onírico de la riqueza mal avenida, y vuelve a dormir pero en otro sueño trascendente, universal. Vuelve la primavera en un paisaje bucólico de Virgilio del comienzo de la obra, ahora enriquecida en una escena de Amor sublimado. Reina el perdón Se evoca a Orfeo, parafraseando su descenso al Hades en busca de su amada Eurídice. Nos encontramos ante el último juego de la obra de trastoque genérico. Aquí es la misma Anne quien desciende y, al igual que Margarita en *Fausto*, el coro canta y anuncia la salvación de Tom.

El número 3, clave de interpretación en los mitos, tomado por el poeta Dante como símbolo central de estructura de composición, ilumina cada una de las menciones de trípticos o trilogías del libreto. Tres son las preguntas de Anne por Tom a la llegada al remate, tres los deseos de éste, tres los grupos humanos claves de la obra, tres las adivinanzas del juego de cartas, tres las justificaciones de Nick para casar a Tom con Baba, múltiplo de tres las distintas campanadas del reloj, tres las menciones de variados

objetos (“león, oveja, ciervo” /“lion, lamb and deer”), de ideas, de sensaciones. (“ruina, desastre, vergüenza”/“ruin, desastre, shame”), tres los actos en la estructura de la ópera. Número que nos remite simbólicamente al poder de la divinidad, a la manifestación de lo divino entre lo humano, al cumplimiento de los designios de los dioses. En la literatura tradicional es indicador del cumplimiento del destino y de las pruebas del héroe.¹⁰ Tom había ingresado “en un tonto sueño, en un oscuro laberinto” y lo vemos ascender hasta los Campos Elíseos. El “*dissoluto punito*” de Mozart se ha salvado. Mr. Trulove, a modo de Virgilio en Dante, es quien abre y cierra el relato con su presencia ordenadora, su equilibrio racional, su mirada sencilla del mundo optimista, como un buen caballero inglés nos recuerda que la cordura está en la simple aceptación de ‘facts of life’, los hechos simples y claros de la vida.. Mr Trulove nos reubica en la realidad, tomando de la mano a su hija: “Ana, mi querida, el cuento ha terminado, ven a casa” (“Anne, my dear, /the tale is ended now. /Come/ home”).

Y Stravinski nos vuelve a Mozart con su epílogo a modo de moraleja. En el escenario, primeramente todos juntos y luego en este orden: Anne, Baba, Tom, Trulove y, finalmente, Nick. Curioso *orden* que viene a poner literalmente a cada personaje según su jerarquía final. Cada enunciado sintetiza su carácter y cierra la acción desarrollada a lo largo de los tres actos con una advertencia práctica para la vida, nuevamente con un tono humorístico y realista.

Con respecto al estreno de *The Rake’s Progress* en Venecia, podemos pensar nuevamente en el punto de partida. El libertino Casanova (1725-1798), al igual que libretista de *Don Giovanni*, Da Ponte (1749-1787), era veneciano. Por esos mismos años, otro estreno en Venecia había tenido lugar: *Don Juan Tenorio* de Gazzaniga (1787). Y Venecia ha sido una suerte de Meca de músicos y escritores a lo largo de los siglos, amada y venerada como remanso y fuente de inspiración. Fue el lugar de descanso por muchos años de Auden y Kallman. Allí murió Wagner. El mismo Stravinski quiso ser enterrado en la isla San Michele, junto a Diaguilev. Su elección por Venecia parece querer contribuir a ese camino descrito por el Arte: el *continuum* de la historia de un ser debatido entre lo mundano y lo sublime, entre el saber y saberse impulsado por fuerzas que, lejos de alejarlo de su esencia, parecen definirlo como Hombre.

¹⁰ Nótese esta estructura en los cuentos tradicionales (tres hadas madrinas, tres dones).

Se han tenido en cuenta para este trabajo cuatro puestas de la ópera, las dos primeras en grabaciones y las dos últimas en vivo. Se tratará de comprender el punto de vista sobre el cual se construyó su representación.

1. 1975, Glyndebourne Festival, producción de John Cox, diseños de David Hockney y dirección de Valdimir Jurowski. Interpreta magistralmente el espíritu de la obra. Contempla el aspecto cómico de Nick, su relación con el espectador en la mirada y la sonrisa. Una Anne perfectamente lograda desde la figura compleja de asimilación Venus- Amor-Amada. Una geometría escénica en Bedlam restaura, mediante el elemento visual, el orden. La simple ambientación de locura y deterioro del asilo ha sido reelaborada. Un cierto estatismo hierático de los personajes del coro y sus máscaras son el continente, testigo y marco de una transmutación del protagonista.
2. 1995, Versión filmica alemana-noruega, escenografía de John Virke, bajo la conducción de Esa-Pekka Salonen. Destacable interpretación del libreto bajo la mirada detenida de los elementos claves, relojes – maquinarias - espejos, que a modo de *leit motiv*, van marcando un ritmo progresivo de la trama y acentuando los motivos fundamentales del conflicto: el tiempo límite impuesto por Nick y la dualidad del personaje. Parece resaltar el aspecto narcisista a través de una constante mirada de sí mismo en los distintos espejos de la vida. Un detenimiento descriptivo sobre los objetos, a la manera de Visconti .en *Muerte en Venecia*, conforma una estética de decadentismo. Propone la mirada sobre la destrucción de un mundo material, dejando en segundo plano casi desdibujado el eje amoroso salvífico. Se despoja la obra del elemento cómico-satírico privilegiando la locura y muerte.
3. 2001, Teatro Colón, bajo la dirección de Stefan Lano y la régie de Alfredo Arias, quien resalta y centra la puesta en la locura. La obra “se plantea en dos niveles para reproducir, a través de imágenes simultáneas, una visión sincrónica

del pasado y del presente...reconstruyendo fantasmagóricamente su memoria”¹¹

4. 2009, Buenos Aires *Lírica*, bajo la dirección de Alejo Pérez y régie de Marcelo Lombardero, guarda un equilibrio entre sus variados aspectos temáticos y logra plasmar a sus personajes insinuando sus multifacéticos caracteres.

A partir de este estudio, he tratado de demostrar que el texto es un homenaje a la Música y a la Literatura, un laberinto de ideas y propuestas construido en una estética de la inversión de elementos fuentes, en un juego que oscila entre lo serio y lo cómico. Al laberinto entramos por la locura, la *hybris*. Parece ser que salimos de la mano del Amor. Espero haberlos convencido de que la simple mención de “inspirada en los cuadros de Hogarth” reduce puerilmente su riqueza. Y que su enfoque temático y sus personajes se orientan más hacia el Romanticismo en una fusión perfecta con la tendencia clásica de su forma. Que hacer una puesta centrada sólo en la locura, o referida exclusivamente a lo social, pierde el sentido último plasmado por Auden y Kallman. En síntesis, podemos decir que estamos ante una obra paradigmática de la mitad del siglo XX, donde el arte occidental converge y plasma un texto literario-musical en el que el sincretismo es la clave estética. Desentrañar la obvia riqueza estructural de su música y sus múltiples inclusiones de diversas formas es una tarea que dejo a los musicólogos.

“Para las manos, corazones y mentes ociosas
el diablo encuentra trabajos que hacer.
Tiene un trabajo para usted,
sí, para usted, y también para usted.”¹²

* * *

¹¹ ARIAS, A., 2001. Notas del régisseur, programa de mano del Teatro Colón para la función, jueves 19/7

¹² “*For idle hands and hearts and minds/the devil finds works that to do./He has a work for you, /for you and also for you*”. Fin del epílogo de la obra.

BIBLIOGRAFÍA

General sobre la ópera

ALIER, Roger

2001 *Guía universal de la ÓPERA*. 2 Tomos Barcelona, Robinbook, col..Música: Ma. Non Tropo

BATTA, Andrés

Ópera. Compositores. Obras. Intérpretes. Barcelona, Könemann.

EL MUNDO DE LA ÓPERA

1993 *Autores, intérpretes, orquestas, historia, discografía, ciudades*, Madrid, Ediciones Tiempo, 7 t.

ENCYCLOPÉDIE de la MUSIQUE

1961 3 tomos, Paris, Pasquelle

LANDON, H.C.R. y NORWICH, J.J.

1996 *Five Centuries of Music in Venice*, New Cork, Schuster MacMillan, 200 p.

LÁNG, Paul Henry

1963 *La Música en la Civilización Occidental*, Buenos Aires, EUDEBA, 896 p

NEW OXFORD COMPANION TO MUSIC

1933 General edition Denis Arnold, 2 volumes, Oxford, Oxford Univ. Press

ORREY, Leslie

1979 *A Concise History of Opera*, 254 ill., 32 in colour, London, Thames and Hudson.

PRIEBERG, Fred K.

1961 *Música de la era técnica*, Buenos Aires, EUDEBA, 169 p

RUFER, Josef

1984 *Músicos sobre música, en cartas diarios y apuntes, selección y comentarios*, Buenos Aires, EUDEBA, (Temas de Eudeba/ Música) 292 p.

Bibliografía específica

- AUDEN, W.H y KALLMAN, CH.
1948-1951 *The Rake's Progress*. Libreto Edición bilingüe
En: <http://www.kareol.es/obras/therakesprogress/rakes.htm>
- GRIFFITHS, Paul
1982 *The Rake's Progress*, Cambridge, Cambridge Opera Handbook
- PALACIOS, Julio
2002 "La Carrera del Libertino". En: *Programa de mano del Teatro Colón*, 17 de julio, pp.19/25
- RATIER, Claudio
2009 "Stravinsky, The Rake's Progress, El Progreso del Libertino". En: *Programa de mano del Teatro Colón*, viernes 8 de mayo, s/p
- ROUTH, Francis
1990 *Stravinsky*, Buenos Aires, Vergara.
- WILSON, Simon
1979 *British Art, from Holbein to the present*. The Tate Gallery.

Bibliografía sobre el aspecto lingüístico-literario

- DE SANCTIS, F. – FLORA, F.
1952 *Historia de la Literatura Italiana*, 3 tomos, Buenos Aires, Losada
- FREUD, Sigmund
1987 *Lo siniestro*, "El Hombre de Arena", Buenos Aires, Homo Sapiens.
- HOFFMANN, E.T.A
1999 *Cuentos Fantásticos*, selección, trad. Y notas Andrea Pagni, Buenos Aires, Corregidor.
- LEGOUIS, Emile – CAZAMIAN, L.
1951 *A History of English Literatura*, revised edition, London, J. M .Dent, 1401 p.

HERRERO CECILIA, Juan

2006 *El Mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias*, Universidad de Castilla, La Mancha, ISSN: 1699-4949, n°2, abril de 2006.

MODERN, Rodolfo

1999 “Prólogo” En: Hoffmann, E.T.A, *Cuentos Fantásticos*, Buenos Aires, Corregidor, 288 p.

MOOG-GRÜNEWALD, María

1984 “Investigación de las influencias y de la recepción”. En: *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona, Caracas: Alfa, pp 69/100

RICO, Francisco – ROMERO, C.

1998 “Don Juan: Infierno y gloria”, y “Noticia de Don Juan” Prólogo y Notas, En: Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla – Zorrilla, José, Don Juan Tenorio*, Barcelona, Plaza y Janés.

THE CONCISE OXFORD DICTIONARY OF CURRENT ENGLISH

1995 9th. Edition, Oxford, Clarendon Press, 1632 p

THE OXFORD DICTIONARY OF ENGLISH ETIMOLOGY

1994 Oxford, Clarendon Press, 1024 p.

* * *

Inés Grünwaldt. Egresada de la Universidad Católica Argentina, Facultad de Letras en 1975. Se ha desempeñado como Profesora de esta casa, y de las universidades Del Salvador y Museo Social desde 1976 en las áreas de Literatura, Lenguas Clásicas, Metodología de la Investigación. Ha desarrollado una labor de formación y perfeccionamiento docente en los niveles secundarios y terciarios, integrando grupos de trabajo con profesionales de la UBA en cursos de capacitación. A su vez, ha intervenido en congresos de Literatura y Lingüística., especialmente con investigaciones acerca de la narrativa argentina del s. XX. Participó como miembro expositor en diferentes jornadas acerca de la problemática de la educación en la Argentina. Actualmente realiza su investigación siguiendo la orientación de la Literatura Comparada.

* * *