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

Gramma

Año XXVII, Número 57, 2016

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

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

Gramma

Año XXVII, Número 57, 2016

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

Gramma
Semestral

Fundadora-Directora
Alicia Lidia Sisca

Editora
Marcela Crespo Buiturón

Secretaria de Redacción
Marina Guidotti

Asistente de Redacción
Enzo Cárcano

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

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

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

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

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

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

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

Gramma está indizada por el European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences (ERIH PLUS), por Dialnet, y por el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal, Latindex (Nivel i). Está incluida en la Lista de Información Global sobre Lingüística Hispánica, Infoling; en la Hemeroteca de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en el Portal del Hispanismo y en el catálogo de la Biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín. Está asociada a Latinoamericana. Asociación de revistas académicas de humanidades y ciencias sociales.

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

Gramma

Año XXVII, Número 57, 2016

ÍNDICE

INVESTIGACIÓN

Carina Fernanda González (Argentina)
Las Formas de Copi. Variaciones de una Identidad Puesta en Fuga 9

Javier Mercado (Argentina)
Ricardo Güiraldes, el Sendero de la Mística 25

Melisa Stocco (Argentina)
Cruces de Frontera y Postmonolingüismo en la Obra de Liliana Ancalao 50

Carolina Grenoville (Argentina)
Una Memoria de la Literatura: Historia y Paisaje en Las Nubes *de Juan José Saer* 63

ESTUDIOS SOBRE EL LENGUAJE
COLUMNAS

Oscar Conde (Argentina)
La Pervivencia de los Italianismos en el Español Rioplatense 83

Julián Martínez Vázquez (Argentina)
Ser o Estar Alguien Rico: Principios de Análisis 90

ARTÍCULO

María De Los Ángeles Bianchi (Argentina)
Secuencia Didáctica para Enseñar los Determinativos 97

CREACIÓN

Pablo Romero (Argentina)
Poemas 114

Marina Coronel (Argentina)
Poemas 117

Claudia Masin (Argentina)
Poemas 119

Liliana Díaz Mindurry (Argentina)
Poemas 122

Alejandro Schmidt (Argentina)
Poemas 125

Christian X. Ferdinandus (Argentina)
El dedo en la llaga 129
Juan Vidal (Argentina)
La Luna se Vuelve Eléctrica 159

RESEÑAS

María A. Semilla Duran (Francia)
Cuerpo, Memoria y Conciencia en Bruno regresa descalzo*, de Alicia Kozameh* 167
Claudia Teresa Pelossi (Argentina)
Daniel Capano: Dino Buzzati, una metafísica de lo fantástico 176
Enzo Cárcano (Argentina)
Balance Inconcluso. A Propósito de Los casos particulares*, de Santiago Sylvester* 180
Natalia Crespo (Argentina)
María Inés Laboranti (Comp.), El folletín y sus destinos. Migraciones y trasposiciones en los imaginarios culturales del siglo XX 184
Laureano Ralón (Argentina)
Carolina Orloff, La Construcción de lo Político en Julio Cortázar 188
Patricio Subirol (Argentina)
Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares: Relecturas Entrecruzadas 194

TRABAJOS DE CÁTEDRA

Araceli Alemán (Argentina)
Ahí Donde no Estás. Una Reflexión sobre el Narrador en Aura*, de Carlos Fuentes* 201
Aramis Russo (Argentina)
Máquina para el Dolor: Yo-Dios-Naturaleza. Identidad y Placer en Un Aprendizaje o El Libro de los Placeres 219

AUTORES 230

NORMAS EDITORIALES 237

INVESTIGACIÓN

Las Formas de Copi
Variaciones de una Identidad Puesta en Fuga

Carina Fernanda González*

Resumen: La literatura del exilio ha sido leída casi exclusivamente desde la impronta política asociada a las dictaduras militares del Cono Sur. Sin embargo, en la tradición que la vincula a la fundación de las literaturas nacionales, se incorpora a la literatura del *boom*, coincidiendo con la irrupción política y social del peronismo. Copi (Raúl Damonte, 1939-1987) se inscribe en la excentricidad de un desplazamiento que lo lleva a cambiar de lengua y a alterar con ello los modelos estéticos que definen las identidades culturales, sexuales, genéricas y literarias. En este ensayo se aborda la metamorfosis lingüística y el devenir animal de su historieta *La mujer sentada* (1968) a partir de la extraterritorialidad y de las biopolíticas, descubriendo nuevas formas de vida relacionadas a la naturaleza animal, pero también a la síntesis disyuntiva que permite y hace posible la contradicción.
Palabras Clave: Extraterritorialidad; Bilingüismo; Historieta; Animal; Vida Desnuda.

Abstract: *Literature of Exile was read almost exclusively from Southern Cone military dictatorship. However, in the tradition related to national literature foundation, exile could be also related to the political view linked with Peronism. Copi (Raúl Damonte Taborda, 1939-1987) could be included into the eccentricity of displacement that drives writers to change languages and to modify identities specially bound to sexuality, genre, and norms of socialization. In this essay, I analyze his linguistic metamorphosis and the becoming animal on his book of comics* La mujer sentada *(1968). I focused on the extraterritorial point of languages and its ability to question Biopolitics in order to discover a new type of life through the recognition of the animal nature inside Humanity and the creation of subjectivity based on a disjunctive synthesis that includes contradiction and diversity.*
Keywords: *Extraterritorial; Bilingualism; Comics; Animal; Nude Life.*

* Ph. D. por la Universidad de Maryland. Investigadora del CONICET y docente de la Universidad Nacional de San Martín. Correo electrónico: farruggio@gmail.com.
Gramma, XXVII, 57 (2016), pp. 9-24.
Fecha de recepción: 03-08-2016. Fecha de aceptación: 31-08-2016.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

Los Tránsitos de la Lengua

La palabra fue central en casi todas las culturas de Occidente; desde el verbo cristiano que convoca a la creación del universo hasta el nombre sagrado que se revela en la escritura del dios, el lenguaje fue un atributo divino usado no solo como domicilio de un saber, sino también para establecer los límites entre lo humano y lo viviente. Esa primera escisión pasa a formar parte de las teorías lingüísticas que estudian el origen del lenguaje ligado íntimamente al origen del hombre. La antigua aparición del *Zoon Phonanta* o animal que habla apeló al lenguaje como diferencia entre el hombre y otras especies articulando una distinción que encontró en la lengua el punto de inflexión de una existencia espiritual (alma o razón) y una existencia física (cuerpo o materia)[1]. Sin embargo, al dejar de lado lo estrictamente biológico o religioso, el vínculo entre el lenguaje y el hombre parece diluir las certezas de las ciencias dogmáticas y plantear un acercamiento que se apoya más en la incertidumbre de lo desconocido y, por ende, dar cabida a la variación. Muchas disciplinas contemplan el lenguaje como incógnita, desde el psicoanálisis, la filosofía del lenguaje, la semiótica y la filosofía política, hasta las ciencias relacionadas con las nuevas tecnologías, como la cibernética, coinciden en reconocer en el lenguaje un núcleo inaccesible que permanece en el territorio algo ficcional del misterio, que por transitoriedad afecta también al hombre. Se sabe: la subjetividad es una construcción lingüística condicionada por las variaciones de sentido y el inconsciente está estructurado como una gramática que el hombre debe interpretar para entender la configuración de su «ser/estar en el mundo». Estas afirmaciones acentúan el poder del lenguaje para crear identidad, pero no responden unívocamente al misterio desencadenado por la palabra. Si la lengua es un componente esencial de lo humano, ¿cuánto más complejo es el fenómeno de la existencia entre varias lenguas, cómo será el estatuto del sujeto atravesado por la convivencia de voces que desgarran la certeza anclada en la univocidad de una lengua que se quiere materna, humana, ancestral? George Steiner, ya en la década del 70, resaltó la importancia de pensar los alcances filosóficos de Babel frente a los estudios de la gramática generativa; el quiebre cultural que representa la diversidad lingüística como desafío de la economía comunicacional y de la teoría totalitaria del lenguaje, una pluralidad que admite la variación como regla, y la diferencia como base de una construcción identitaria inestable e imposible de concebir desde un modelo universal. Desde esta perspectiva, la lengua

1. George Steiner resume esta idea luego de describir el complejo sistema de códigos que los animales emplean para comunicarse. A pesar de que los seres vivientes manifiestan activamente su identidad, el lenguaje es un atributo exclusivo del hombre. Coincide, en este aspecto, con Noan Chomsky, quien señala que no hay un correlato análogo a la lengua en el mundo animal y que el hombre se define por su calidad lingüística. Sin embargo, la clave del estudio de Steiner se distancia del análisis generativo al desconfiar de la gramática universal y proponer un enfoque que incluye la variedad de lenguas atravesadas por diferencias culturales, geográficas, y funcionales (2002, p. 74).

natural es una lengua perdida que no garantiza el sentido ni favorece la condensación de la información. Es el fin de una lengua de origen, única y universal, lengua de pertenencia que, a partir del «monolingüismo del otro», se presenta como otra lengua que es siempre impropia. Jacques Derrida (1996), en un decurso que une lo biográfico con lo analítico, examina esa paradoja que coloca al sujeto como extranjero lingüístico aun en el territorio cultural en el que nació, porque la lengua materna es también la que le impone una identidad a la cual debe ajustarse, porque el lenguaje es parte de la ley del otro, porque desde lo simbólico el sujeto asume una de las formas del ser que está decidida y enjuiciada por el afuera. Esta condición natural del exilio lingüístico, que luego Kristeva expande hacia la semiótica del lenguaje, reconoce en la articulación del lenguaje la tensión permanente entre lo propio y lo ajeno, la oposición entre una lengua dominante que dicta sobre la gramática y los usos frente a la lengua bastarda que es por ello prohibida o confinada a un territorio determinado por el poder de la lengua hegemónica. En este sentido, todo hombre está sujetado al lenguaje como territorio ajeno que determina su lugar en el mundo.

Ante este extrañamiento, el exilio es una condición importante al considerar la relación entre lenguaje-sujeto, porque no solo coloca al hombre frente a la alteridad-alteración de otro, sino que le impone el desafío de la lengua como elemento central de apropiación, integración y articulación de lo político. La clásica afirmación de Theodor Adorno, «en el exilio la única casa es la escritura» (1951/1984, p. 87), que apuntaba a mantener cierta ilusión de identidad amparada en la lengua, un territorio fijo cuando lo geográfico, cultural e histórico se desmorona, solo puede sostenerse a partir una lengua que también sea inestable. Por eso la escritura del exilio es transgresora: de los límites nacionales, de los modelos estéticos consagrados y de la realidad representada en la ficción.

La obra de Copi, Raúl Damonte Taborda Botana (1939-1987), bien podría colocarse en esa ambivalente posición de las lenguas del exilio. Escrita mayoritariamente en francés, atravesada por la hibridez de géneros tan diversos como el monólogo teatral y la historieta, construida en el umbral de representaciones que trabajan más con formas no específicas o catalogadas que con la precisión y fijeza de los totalitarismos, la narrativa de Copi se relaciona con la indefinición del extrañamiento sugerida y propiciada por esa cualidad del lenguaje alterado en su extraterritorialidad. Casi completamente ignorado por el público argentino durante su estadía en Francia (que coincide con los años gloriosos del *boom*), sus obras atraviesan la primera instancia de una lengua traducida que hoy lo vuelve accesible ampliando su difusión a nivel local, pero no por ello lo hace más fácil de reincorporar a la idiosincrasia nacional[2]. Entre el francés y el español, Copi comparte la extraterritorialidad de los escritores bilingües, aquellos que

2. Las obras de Copi comenzaron a editarse en español en la década del 90. Además de las primeras publicaciones de Anagrama (2010), dedicadas a su obra narrativa, Cuenco de Plata, a partir de 2011, ha

según Steiner, descolocados por el exilio, pierden la relación con un centro —con la lengua de origen— y utilizan las lenguas abriéndolas a la diversidad ajena contra la que combaten las políticas lingüísticas que reglan en los estados nacionales. Copi, desde este mismo plurilingüismo, describe la lengua exiliada como un proceso que desterritorializa el mapa lingüístico introduciendo variaciones que tienen que ver con el uso y por ende con su condición social:

> Aprendí francés cuando estaba en la escuela, a los doce o trece años. Mi lengua natal es el español pero lo perdí después de casi ocho años que casi no lo hablo. Escribo siempre en francés. El español argentino es una lengua que cambia todos los días, cambia constantemente. Si tuviera que traducir una de mis piezas escritas en francés al español argentino, me costaría, no sabría hacerlo, porque ya no conozco la lengua. Quiero decir, hay diferentes lenguas, que pertenecen a diferentes clases (Copi, 2012b).

La operación planteada en la cita no se agota en el plus lingüístico que Steiner le otorgaba a lo extraterritorial, sino que, como lo han señalado Gilles Deleuze y Félix Guattari para entender la literatura de Kafka, ahonda en la desterritorialización de las lenguas para desafiar las coordenadas del poder. Una literatura menor se funda en la cualidad revolucionaria que hace posible cambiar, revertir y transformar la literatura mayor a partir de un movimiento que elude la estratificación en donde están fundados los valores de la sociedad burguesa, el capitalismo y el acuerdo colectivo del que deriva la nación. El elemento principal del que se vale la escritura para lograr esa minoridad es la desterritorialización de la lengua, entendida como un desplazamiento que reniega de la distribución jerárquica del uso y de las funciones que organizan el sistema del lenguaje. De este modo, el bilingüismo o el multilingüismo expone la desarticulación de las funciones lingüísticas ejercidas por un mismo grupo en diferentes lenguas. Advirtiendo que existe una estructura hegemónica que organiza los territorios, y siguiendo los estudios lingüísticos de Goddard, Deleuze reconoce por lo menos cuatro sectores que se distribuirían de acuerdo a las políticas lingüísticas instaladas en el poder: la lengua vernácula, amparada en cierta tradición rural que la legitima como lengua de origen; la lengua vehicular utilizada como instrumento de administración burocrática y de transacción comercial (que se reterritorializa en lo urbano); la lengua referencial o del sentido que se reterritorializa en la cultura; y la lengua mítica reterritorializada en la religión o el espíritu. Sin embargo, esta distribución varía de grupo en grupo y de época en época, sometida a procesos de inversión y de reacomodación que el sistema de la lengua hegemónica trata de combatir regulando las políticas lingüísticas y reajustando los acuerdos para que la pirámide del

emprendido la edición de sus obras de teatro e historietas (2011, 2012 y 2013).

poder no se derrumbe. Dicen Deleuze y Guattari: «lo que se puede decir en una lengua no se puede decir en otra y el conjunto de lo que se puede decir y de lo que no se puede decir varía necesariamente según las lenguas y las relaciones entre estas lenguas» (1978, p. 31). De ahí que los desplazamientos originados en el multilingüismo amenacen la estructura del sistema provocando la alteración del mapa de poder que señalaba una determinada función para cada lengua.

Desde la perspectiva de Copi, la lengua es un mecanismo de desterritorialización que cuestiona el lugar de la lengua hegemónica. La lengua natal, lengua vernácula o de pertenencia, se transforma en una lengua olvidada y ajena asociada a la traducción, mientras que el francés, lengua extranjera aprendida institucionalmente es la lengua de la escritura que pasa a funcionar como lengua instrumental, como lengua de la cotidianeidad asociada a lo natural y a lo conocido. Contrariamente a la visión nostálgica del exilio, la lengua de origen no remite a la nostalgia ni a la expresión de las emociones en el ámbito de la intimidad, sino que indica una pérdida asociada a la falta de convivencia con su contemporaneidad, es decir, con la pérdida del contacto con el aquí y ahora de la lengua. Esta operación que invierte la naturaleza de las lenguas modifica además los usos y funciones. La lengua materna se enrarece mientras que la lengua extranjera se naturaliza; al abandonarlo, el español ingresa al ámbito de lo desconocido, porque el sujeto hablante se aleja del presente y no puede seguir las transformaciones del uso, mientras que el francés pertenece al mundo conocido y habitual en donde el sujeto hablante vive y se relaciona con el otro. La frase citada anteriormente, «Hay diferentes lenguas que pertenecen a diferentes clases», no significa que unas lenguas sean más adecuadas para expresar el arte o el pensamiento abstracto —la lengua referencial territorializada en la cultura— y que otras lenguas se rebajen al registro y uso de los sectores más bajos —lenguas regionales o dialectos—, sino que las lenguas compiten por estos espacios ante el control que ejerce la lengua hegemónica impuesta a partir de las políticas lingüísticas ligadas al Estado nacional. Mucho se ha dicho sobre el francés aporteñado de Copi, sobre la interrupción de las normas gramaticales y sintácticas a partir de errores que proceden de la contaminación con otra lengua, pero no es allí donde debe buscarse el enrarecimiento de la lengua de Copi, sino en la impertinencia con la que desafía el pudor de la lengua francesa al incorporar giros que remiten al acerbo cultural propios de la inmigración y de la variedad dialectal que la uniformidad de la academia francesa trata de ocultar. El francés de Copi juega con agregados porteños que, de alguna manera, traducen las variaciones ejercidas también por el magrebí y el argelino, las lenguas de la inmigración árabe que, junto a turcos, polacos, rumanos y otras muchas nacionalidades, enfrentan el legado colonial de Francia. Al elegir una lengua contaminada por lo extranjero, Copi se corre del lugar del diccionario y se pasa al registro de la oralidad en la que intervienen las variaciones lingüísticas y culturales sobre las que le interesa trabajar. El «puchero de lenguas» del

que hablan Deleuze y Guattari (1978, p. 40) se rebela contra ese poder lingüístico que niega la multiplicidad del uso y la diversidad de los dialectos apelando al enrarecimiento y la deformación de una lengua adulterada por la mezcla. De esta manera, Copi no solo escapa de la tiranía de la nacionalidad, sino que, al romper la relación centro-periferia, se libera del determinismo territorial y cultural que señala una lengua hegemónica única y totalitaria para colocarse en la extraterritorialidad que privilegia la variedad lingüística, la hibridez y el vaivén cultural de las traducciones[3].

Por otro lado, la ruptura de la equivalencia entre lengua e identidad se corresponde con una operación complementaria que denuncia la construcción cultural y discursiva de la nacionalidad[4]:

> Yo siempre he sido un argentino de París. Es decir que hablo como los franceses me visto como ellos y tengo probablemente los mismos puntos de vista que ellos respecto a las autopistas o al precio del pescado. Pero de todas maneras no soy un francés, pertenezco a una categoría de extranjeros que los franceses consideran como tales durante dos generaciones. No soy un francés, soy un argentino de París. Desde que me puse a escribir y comencé a escribir mis excentricidades de lenguaje que son las mismas que un argentino se permite en el español —que son una idea de la libertad con la cual uno puede trabajar una lengua sin estropearla—, fueron aceptadas por todo el mundo, de la misma manera que puede aceptarse un pintor que utiliza los colores de su país (Tcherkaski, 1998, p. 114).

Frente al lenguaje, Copi se ubica en el lugar del escritor; su pasaporte (ese que guarda cuidadosamente como un *dandy* en una funda de cuero de vaca) trasciende las barreras nacionales a través de la universalidad del artista que se sabe ciudadano del mundo. Esta condición del arte recuerda la figura del genio señalada por Steiner, la fuerza del escritor extraterritorial, «maestro privilegiado de la lengua» (2002, p. 17) que logra manipular el lenguaje en la tensión entre la norma y la prohibición. Como

3. Este estar *entre* lenguas define la actitud de Copi frente al bilingüismo e implica la elección voluntaria de la mezcla, el constante movimiento entre una y otra y la alteración de los sentidos por el contacto con la diversidad (ver Gasparini, 2009).

4. Sobre la indeterminación de las identidades y contra la artificialidad del compromiso con lo nacional Copi fue siempre muy claro. «La Argentina no representa ningún problema; el problema argentino es como el problema homosexual, ustedes me quieren crear un problema. Porque yo no tengo problema de argentino, es un problema de ustedes. Porque no me criaron para ser argentino, porque yo no soy argentino, Mi abuela era española, mi abuelo uruguayo; tengo un abuelo entrerriano, una bisabuela judía, dos que eran indias… (La Argentina) Es un lugar de pasaje, como es todo el mundo; y sobre todo es un lugar de puerto porque toda la Argentina es Buenos Aires… La gente artista argentina es nómade; se encuentra allá por casualidad y sigue su viaje a cualquier lugar de mundo como cualquier artista» (Tcherkaski, 1998, p. 68).

dice en la cita anterior, al «trabajar la lengua sin estropearla» (referencia), Copi se mantiene en el borde de la ley ampliando los límites del gusto y desafiando los modelos estéticos enardecidos por el canon. Esa libertad que es atributo del artista tiene una especial naturaleza en los escritores bilingües asociada a cierto grado de transgresión que se hace posible en el pasaje o el umbral entre las lenguas. De alguna manera, la alteración de los territorios, al expresar la modificación de los usos de la lengua vernácula/instrumental, inscribe una nueva dimensión que encuentra en el bilingüismo la hibridez necesaria para entender la función del lenguaje en tanto determinante de la ley y de su propia violación. Si es cierto que el pasaje de la naturaleza a la cultura está mediado por el lenguaje; si, como se afirma desde la antropología cultural, el lenguaje precede a la ley, porque es solo a partir del lenguaje que se instituye el tabú y la prohibición del incesto, entonces, dice Steiner, la relación promiscua del desplazamiento entre lenguas expresa tanto la norma como la excepción. En este sentido puede leerse la relación erótica entre el sujeto y el lenguaje, y particularmente, entre el escritor bilingüe que elige expresar la transgresión sexual a partir de la libertad que le da el uso y alteración de las lenguas. Así, Oscar Wilde puede escribir en francés la sexualidad desbordada de Salomé, Calvert Casey, cubano de nacimiento, elige expresar el deseo homoerótico de Piazza Morgana en inglés, su lengua paterna, o Nabokov ejercer el contrabando lingüístico que se manifiesta en el incesto de lenguas, en esa especie de infidelidad para con la lengua rusa que decanta en la metamorfosis lingüística de un inglés tamizado de formas aprendidas en Cambridge[5]. Del mismo modo, Copi encuentra en el francés argentinizado «con cadencias lunfardas» (Negroni, 2006, p. 7) la libertad absoluta para expresar la transgresión, ya sea de las normas lingüísticas dictadas por la lengua de amparo como de los modelos estéticos que regulan su literatura y de las fronteras genéricas que forjan los límites entre las especies.

Los Animales de *La mujer sentada*

Si es cierto que el lenguaje sirve para explicar el origen del hombre, también es verdad que marca una distancia capaz de suscribir o legitimar la división de las especies. La frontera entre el hombre y el animal pasa necesariamente por una impronta lingüística que quiso ver en el lenguaje una capacidad exclusiva de la que se desprende no solo la relación con los otros a través de la comunicación, sino también la existencia de

5. Estas reflexiones acerca de la libertad del trabajo con un lenguaje que acentúa su carga poética para hacer estallar el sentido son compartidas por Pablo Gasparini, quien señala, en efecto, el desmadre de la lengua de *L´Uruguayen*. «Escuchar una lengua desde cierta extranjería, no participar de aquello que Steiner llama "la zona totémica de la lengua", no participar al menos plenamente de los "secretos compartidos" de una comunidad —pensemos aquí en el sentido que algunas palabras tienen para ciertos colectivos, por ejemplo el término desaparecidos en Argentina— parece habilitar o exacerbar el descontrol gozoso del significante, la diversión bulliciosa, la juerga o jolgorio que atribuimos al desmadre» (2013, p. 52).

una entidad capaz de dar cuenta del pensamiento y todo lo que esto implica; desde el espíritu hasta el alma, desde la razón hasta la creación y desde lo civilizado que anida en el logos de la palabra escrita hasta el tabú que inaugura la ley de lo simbólico. De esta manera, el mundo moderno se concentró en establecer los límites precisos de esa escisión evitando semejanzas y negando la naturaleza animal del hombre. Esta biología ordenada que clasifica y decide sobre las especies desconoce la naturaleza prelingüística de la humanidad, un estadio complejo en el que las fronteras se oscurecen y los bordes se contactan, una zona de indefinición en el que lo humano y lo animal parecen reconocerse en la semejanza más que en la diferencia. Si aceptamos este territorio en el que ambas naturalezas se mezclan, entramos en la dimensión inesperada de lo abierto. Siguiendo la disciplina de la máquina antropológica moderna, Giorgio Agamben (2007) desecha esta división que separa al hombre a partir del lenguaje reconociendo en el estadio prelingüístico una instancia capaz de generar la experiencia. Se trata de recuperar la infancia del hombre, aquel periodo de experiencia muda que marca la vida todavía en potencia, sin lenguaje. De esta manera, al desactivar la explicación lingüística, la diferencia hombre-animal queda reducida casi exclusivamente al terreno de la muerte. El lugar gozoso del balbuceo embrionario parece ser un paraíso perdido una vez que el hombre adquiere consciencia de sí y puede presentir su propia extinción. Los animales no conocen el temor a la muerte, no tienen consciencia de su finitud. Por eso, no es extraño que al final de la historia, en la era posthumana en la que los hombres, como todos los seres, recuperan su naturaleza animal, se desprenden del rigor de la palabra y vuelven al murmullo inicial, al juego gozoso de la forma sin sentido, a la experiencia muda y al placer del sexo sin reproducción[6]. La interpretación de esta animalización del hombre «refiere directamente al tenebroso parentesco entre el macrocosmos animal y el microcosmos humano» (Agamben, 2006, p. 11) que supone una descomposición de todo lo atribuible al universo humano, estructurado alrededor del lenguaje. Porque si el lenguaje sirvió en sus orígenes para establecer la diferencia, vuelve a aparecer en el final de la historia, en forma de pérdida, ya que lo que desaparece del hombre es el logos, el cese de la filosofía y el cese de la acción, el cese del cambio, según el principio de negatividad que Kojève aplica siguiendo a Hegel (Agamben, 2006, p. 16). Esta especie de suspensión del lenguaje, o de regreso a la vida natural del hombre, permite reconocer sin embargo un resto en el que la humanidad asoma, el arte, el amor, el jue-

6. Asombrado por la presencia animal en las miniaturas religiosas que ilustran la visión de Ezequiel en la Biblia Hebrea, Agamben describe la imagen del banquete de los justos en la que, bajo la supervisión de la divinidad, los tres animales del origen son, a la vez, dioses y alimento (2006, p. 18). En el friso, aparecen en el marco superior el pájaro, el buey y el pez con sus atributos sagrados, mientras que los hombres «de bien» que se disponen a disfrutar del banquete ostentan maravillosas cabezas de animales; águilas, leones, panteras y simios desfilan sobre el cuerpo humano desfigurando su rostro.

go, serán expresiones que, atravesadas por la formalización, supondrán la persistencia de la vida sin propósito o pensamiento[7].

Desde esta perspectiva, el devenir animal del hombre no es «una catástrofe cósmica», sino un regreso a la naturaleza prehumanitaria que no ignora la escisión, sino que, por el contrario, la reconoce como umbral o marca en la que se suspende su naturaleza:

> El hombre no es, en efecto, una especie biológicamente definida ni una sustancia dada de una de una vez y para siempre; es más bien, un campo de tensiones dialécticas ya cortado por cesuras que separan siempre en él —al menos virtualmente— la animalidad antropófora y la humanidad que se encarna en él (Agamben, 2006, p. 28).

Las especulaciones sobre el fin de la historia, sobre la era del posthumanismo, instalan la discusión sobre las prácticas en las que lo humano se sostuvo desde la modernidad. Por un lado, la máquina antropológica moderna intenta definir la vida natural para controlarla desde el biopoder, mientras que, por el otro, la negatividad afirmada en el gasto improductivo del erotismo o en la experiencia lúdica previa al lenguaje del hombre lucha por borrar la diferencia de la naturaleza viviente contra el poder que intenta dividirla para dominarla.

Copi se ubica, otra vez, en la extraterritorialidad que ignora las fronteras o más bien las atraviesa para permear los territorios. Los animales, el lenguaje y la muerte son para él materia y mecanismo de escritura que se moldean a partir de personajes y procedimientos. Lo vimos: la lengua de referencia, el español porteño practicado en su infancia, se convierte en el francés aporteñado de la lengua de contacto, en una lengua transformada por la contaminación con las otras lenguas de la inmigración. Pero, también, la muerte es una instancia que deja de sostener la trascendencia del ritual. Lejos de participar de una ceremonia que la vuelve hacia lo sagrado, Copi recurre a ella para enfatizar la forma. En su escritura aparece ligada a catástrofes naturales o como resultado de la barbarie instalada en la humanidad, pero nunca oscurece el final del relato. Por el contrario, en *El uruguayo* (Copi, 1972) después de que el país es invadido por una tormenta de arena, sus habitantes yacen sin vida sobre la playa acompañando la existencia solitaria del narrador, quien vaga, conversa y hasta tiene relaciones sexuales con los cuerpos abandonados a la degradación. Sin embargo, cuando la dinámica del episodio se agota, los cuerpos reviven sin solución de continuidad o explicación. Mágicamente (como en los *cartoons*), el cadáver resucita bajo un «golpe de teatro», efecto que solo la ficción que trabaja sobre su propio discurso y sobre el quiebre del verosímil y las formas de la hibridez puede le-

7. George Bataille abraza esta idea en la que el hombre recupera el goce a partir de «una negatividad sin empleo» (2007), una especie de humanidad sin sentido que se afirma en las formas del erotismo.

gitimar. De la misma manera, el sacrificio de la rata en *La pirámide* juega un rol similar. Escenas después de su muerte, el fantasma del roedor, más humano que inmaterial, azota la vida tranquila de la monarquía familiar[8]. La desmitificación de la muerte tiene que ver con el énfasis o el encantamiento de la forma. Lo que importa no es lo trascendente, sino la estructura vacía del juego, la vestimenta, el banquete, la decoración que acompaña el hecho. Separada del logos, la vida del hombre se acerca al fin de la historia y recupera la inmediatez prelingüística que le impedía reconciliarse con su naturaleza animal. Por eso, casi siempre la muerte termina o es precedida por un banquete en el que la carne no es ni humana ni animal, sino cruza de serpiente y cordero en *La torre de la defensa*, mezcla de rata y momia en *La pirámide*, o morcilla y carne humana en *Cachafaz*[9].

Los animales tienen en la fábula el estatuto del personaje literario. Desde los clásicos relatos de Esopo, la voz del animal fue la voz que se alzó para denunciar injusticias, tramar venganzas y desafiar las costumbres de una sociedad degradada. Sin embargo, la narración concluye en la fórmula moral que es la que sostiene y comprende los límites del humanismo. No se trata del lugar contestatario del subalterno o de la resistencia de la barbarie al mundo de la civilización, sino de un desplazamiento que no tiene como objetivo romper la estructura establecida, sino sostener la moral de la cultura de Occidente[10]. Este acercamiento al hombre, funciona como justificación de la condición humana más que como el reconocimiento de un saber o de un valor propio a lo animal. Después de este escaso protagonismo, el animal reaparece en nuevas y diversas formas literarias que atraviesan épocas y géneros distintos[11].

La extraterritorialidad cultural que anida en la lengua pero se derrama a otros territorios

8. No sabemos cómo Copi habrá leído *Rayuela* (o si la leyó), pero, en *La Torre de la Defensa*, el cadáver que Daphneé lleva en una valija es una parodia de la muerte del bebé Rocamadour en la que se elimina la tragedia de la muerte para acentuar lo cómico; la madre asesinó a la hija y el grupo de afiliaciones afectivas del exilio (que remeda al del club de la serpiente) está compuesto por árabes, transexuales y prostitutas.

9. Daniel Link habla de una «antropología antropofágica» que fusiona el sacrificio ritual del cordero con la tentación pecaminosa de la serpiente en una última cena en la que Copi se ríe de las trascendencias (Link, 2015).

10. Betina González sostiene que algunas literaturas menores del siglo XIX latinoamericano se alejan de la percepción occidental de la fábula como legitimadora del régimen para postularse como textos que trabajan desde la resistencia a las estructuras establecidas. El animal es, en las fábulas de Mansilla, Alencar o Machado una figura revolucionaria que cuestiona el colonialismo liberal implantado después de las independencias (ver González, B., 2016).

11. En sucesivas metamorfosis, se lo vio habitando los bestiarios medievales, los dramas de Shakespeare, las historias infantiles, las crónicas de Indias, las narraciones fantásticas del siglo XIX, las novelas del realismo clásico (como las de León Tolstoi o Anna Sewell que toman al caballo para darle voz) y los relatos del siglo XX como los cuentos breves de Augusto Monterroso. En estos pasajes, el animal conserva casi siempre su cercanía con el hombre tanto para imitar su micro-mundo o como para ilustrar la diferencia, siempre concluyendo en la metáfora o en la máxima moral que cierra la fábula.

del sentido permite, sin embargo, una mezcla más que se define en el devenir menor de una literatura que se desplaza y conmociona sus propios caracteres. Lo menor adquiere movimiento y, en su flujo, arrastra también al devenir animal del hombre. En este sentido, el animal ya no marca la semejanza que lo vincula a una identidad humana para señalar la ley, sino que se mezcla con lo humano para impulsar su devenir menor, para que el hombre vuelva a relacionarse con lo abierto desterritorializando lo establecido por las instituciones como la familia, la sexualidad o la nación. En la escritura descentrada de Copi, la presencia animal oscila entre ambos polos. Muchos han hablado de los animales que pueblan sus novelas como personajes que parodian y critican el estatuto del hombre en tanto especie. *La ciudad de las ratas* (1979) podría funcionar como una miniatura barroca de la humanidad si no fuera por la antropología del continuo que César Aira identifica con la intersección de dos mundos que se atraviesan para contaminarse (1991). No se trata de mundos paralelos, sino de un pliegue en el que lo animal interviene lo humano transformándolo. Este mecanismo de intersección, recupera la animalidad del hombre, pero, al mismo tiempo, sigue ligado a las formas y modos en los que se manifiesta la identidad. Para poder desprenderse completamente de las estructuras heredadas del humanismo, el animal (como el hombre) tiene que dejar de ser animal y convertirse en otra cosa, monstruo, fenómeno, centauro, especie definida en la cruza y no en la esencia; tiene que perder la cómoda taxonomía que clasifica para inmovilizar e iniciar el movimiento de desterritorialización que lo lleva hacia la mezcla entre la oruga y la flor. Devenir menor es no solo minoridad, sino también ambigüedad, travestismo, mezcla y contaminación[12].

En el mundo fabulesco de Copi, el animal pasa de la personificación humana al verdadero protagonismo cuando abandona el universo ficcional de las novelas para adentrarse en el cruce discursivo de otro género: la historieta. Es allí donde el animal se despoja para siempre de su cercanía con la especie y se convierte en una verdadera cruza que denuncia la tiranía de la esencia identitaria que comprime al hombre en su humanidad. Quizá el pasaje de la escritura a la gráfica sea una de las transformaciones que más afectó al cambio de función que la zoología ficcional adquiere como mecanismo capaz de cuestionar la máquina antropológica moderna. Allí, en el espacio limitado de la viñeta y atravesado por la mecánica particular del humor, el animal ocupa un lugar relevante en la cadena de las especies que lo vinculan con lo viviente. Puede mantener su protagonismo, denunciando errores políticos y absurdos morales o construyendo

12. Jorge Monteleone resalta la importancia del animal para desarticular las identidades: «Nada persiste en su ser porque toda marca de identidad fija estalla y así la identidad misma es anarquizada e inesencial […] no sólo no hay diferencia jerárquica entre los sexos y las ascendencias filiales, sino tampoco entre humanos y animales. Los personajes de Copi mantienen con el animal una relación de igualdad: todos hablan. Las ratas y las serpientes y las aves y los moluscos y los perros actúan allí en el lugar donde lo humano desfallece. Para Copi "ra" ('rata', en francés) no es más que la inversión de "art" ('arte')» (Monteleone, 2012).

lazos culturales que solidifican la tradición. Algunos de ellos se convirtieron en leyenda, como Condorito o Clemente, que inicialmente surge como la mascota de Bartolo al que poco a poco desplaza para ocupar el lugar central de la tira. Menos conocido, «Gastón, el perro oligarca», primer personaje creado por Copi que aparece por entregas en la revista *Tribuna Popular*, condensa, en la figura del animal, la sutileza del dibujo con la densidad de una mordaz crítica política ubicada en las contradicciones de un mundo revolucionado por el ascenso del movimiento obrero y la ideología de la revolución libertadora que derrocó al peronismo[13]. Con frecuencia, los animales actúan como paralelo del hombre ajustándose a las vicisitudes de una pareja que, en espejo, provoca el diálogo o la confrontación. Pueden establecer con lo humano una relación de complemento o equilibrio, como la de Sancho con Don Quijote, o en los dibujos, la de Diógenes con el linyera, un desdoblamiento que le permite al héroe exponerse a su propio pensamiento y, al mismo tiempo, apoyarse en un interlocutor que a veces reproduce la presencia del lector. El perro de Inodoro Pereyra, el gato de Terrora, la tortuga de Matías o el oso de peluche de Enriqueta son la presencia de un otro que posibilita el apoyo o la acotación en la que, con frecuencia, recae el cierre humorístico.

En la historieta más conocida de Copi, *La mujer sentada*, los animales realizan el movimiento discursivo que actualiza la escena teatral. Frente a la mujer sentada, un personaje que resigna el dinamismo corporal para concentrarse en el saber poderoso del axioma, los animales desfilan trayendo las dudas e incógnitas del afuera[14]. Es la entrada y salida que rige la dramaturgia y que hace posible, con mínimos elementos, el diálogo. Esta cualidad dramática que estructura la viñeta pone en evidencia la existencia simultánea de dos narrativas (la del texto y la de la imagen) que son indisociables[15]. *La mujer sentada* comenzó a aparecer en *L' Nouvel Observateur*. La primera edición en español fue *Los pollos no tienen sillas*, publicada por Jorge Álvarez en 1968 y traducida al español por el mismo Copi. La particularidad de esta tira es un estilo gráfico que prioriza el minimalismo del dibujo, la continuidad lineal que enlaza a los personajes en un mismo trazo, la casi ausencia de texto que funde lo visual y lo verbal en un mismo

13. Otros personajes que aparecen en la tira son pájaros, gorilas y generales. Uno de los blancos predilectos fue el presidente de facto Pedro Aramburu y su vice Rojas, que muchas veces son dibujados como Luis XVI y María Antonieta, con los atuendos y símbolos de la monarquía absoluta (Tarcus, 2001).

14. Hay pocos estudios dedicados a las historietas de Copi. Laura Vazquez (2009) analiza la narración gráfica de Copi en relación con el exilio y las vanguardias; retomando algunas ideas de Aira y Patricio Pron (2011), la estudia desde el punto de vista del género con relación al teatro y a la narratología.

15. Jorge Rivera (1992) ha realizado los primeros estudios del género en Argentina. Sostiene que el comic es una narración en secuencia gráfica por lo que texto e imagen son interdependientes, el dibujo no ilustra el texto ni el texto explica la imagen sino que se trata de dos narrativas que se superponen. Por esta razón, la historieta introduce además lo metadiscursivo, al trabajar como tema el discurso y la forma en que este es narrado.

discurso híbrido, y la perspectiva teatral que delimita el espacio del aquí y ahora dentro del marco territorial de la viñeta. Antes de analizar el rol del animal, habría que insistir en el carácter situacional de la mujer sentada, ya que no se trata de un personaje con una apariencia estable (la mujer a veces tiene una hija, un hijo, uno o varios nombres que cambian, por momentos es vieja, por momentos es más joven, a veces usa peluca, otras es pelada, etc.), sino de una presencia reconocible espacialmente y a través de un único atributo: el de estar sentada. A la manera de la hagiografía medieval o de los mártires que son representados junto al elemento de su tortura, la silla es un objeto inseparable del personaje. Especie de trono que reivindica irónicamente el lugar del rey, pero también las disputas por el poder; símbolo de autoridad política y al mismo tiempo filosófica, como lugar del saber, la silla es la base sobre la que se asienta la respuesta oracular que remite a los dichos populares, la filosofía cínica o el sentido común.

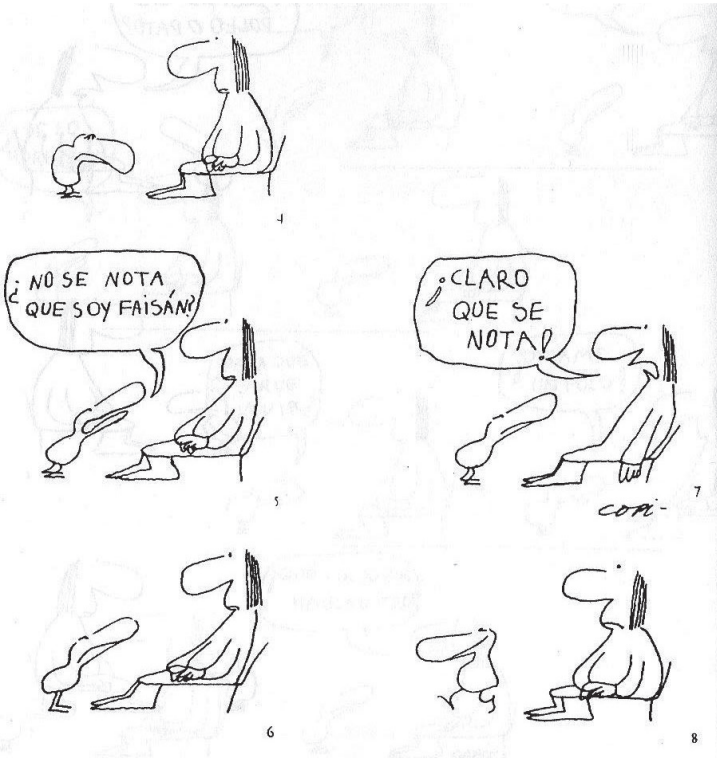
La cualidad de esta mujer (que no tiene identidad atribuible) tiene que ver con la traducción, porque interpreta aquello que sus visitantes le presentan como problema o hecho de la realidad. Por esta razón, excede la singularización de un personaje para convertirse en una especie de lente óptico por el cual se astillan los haces del mundo conocido y estratificado:

> La mujer sentada no es ni siquiera un personaje, es más bien un estado de ánimo, no es ni siquiera un estado de ánimo, más bien una manera de mirar las cosas. Es alguien que está sentado, es una mujer pero no tiene edad. Un día ella es marquesa, al día siguiente es una portera, al otro no es nadie, al otro es una vieja, al otro una abuela que tuvo 90 hijos y después es una católica virgen y después una puta. Ella ni siquiera tiene nombre; sí a veces tiene un nombre, pero lo olvido enseguida, y al otro día tiene otro. No es un personaje, no es la mujer de Bellus. El personaje, creo que ni yo lo conozco (Copi, 2012b).

No pocas veces estos dilemas se relacionan con la identidad. Así como en *El uruguayo*, la subjetividad atravesada por la inestabilidad y la mezcla elige encarnar en lo animal[16]. Esta zoología fantástica está representada por seres sin fronteras, vidas que se multiplican en un devenir que desconoce las identidades esenciales afirmándose en el desliz, algo que se desplaza, pero también un «desacierto o indiscreción involuntaria», dice el *Diccionario de la lengua española* en línea de la RAE, que muchas veces se relaciona a «una flaqueza moral con especial referencia a las relaciones sexuales». En algún sentido, los animales de la tira dialogan con los animales humanizados que pueblan la narrativa de Copi en *La ciudad de las ratas*, en *Loretta Strong*, o en los cuentos como «La langosta». Pero, más

16. Recordemos que, en *El uruguayo,* los animales acompañan las vicisitudes del narrador: su perro Lambetta en la travesía desde París, los pollos sacrificados que le sirven de alimento, las vacas que su mente telekinética imagina y, hacia el final, la rata, nombre kármico que elige para definir su identidad sagrada.

específicamente en los gráficos, los animales dibujados en la viñeta desafían el estatuto del hombre dentro del mundo viviente; por un lado, reproducen las diferencias que remedan la falsa estructura natural de la humanidad (en tanto construcción ideológica, pero también en tanto construcción artificial de aquellos baluartes en los que legitima su existencia colectiva: la nación, el arte, la religión o la política); por otro, se alejan de la fábula moral que los asimila al hombre para presentarse como un híbrido capaz de superar la uniformidad de los universales y cuestionar el absolutismo de la verdad. En algunos casos reproducen las reglas del *establishment*: un caracol puede resultar buen partido para una boda por tener un departamento en el Tigre o una rata buscar trabajo como caricaturista. En otros, ostentan o sufren la crisis de personalidad propia de las identidades deslizadas, devenidas o en movimiento como el molusco que se sabe caracol, el lobo afeminado o el pollo que se cree faisán.



Los pollos no tienen sillas (Copi, 2012, p. 6).

En estos casos la identidad se deshace de las polaridades para concentrarse en la síntesis disyuntiva que elude la elección y permite la convivencia sin integración. Por eso, la sexualidad no reproduce los lugares trascendentales del género, sino que se expresa en una mezcla sin paternidad que da como resultado el devenir animal del hombre. El pollo, pelado y sin alas, que resume la identidad metadiscursiva del Copi caricaturista se repite en los otros interlocutores de la mujer que, sin vacilación, los enfrenta a la hibridez sin definiciones de rol, como el hijo que la increpa desde su cuna por una paternidad altamente perruna o el conejo que busca ocupar el lecho de la mujer y no un empleo «decente» de lustrador de pisos.

El mecanismo elegido para la desarticulación de las identidades es el de la cruza. Como el Odradek de Kafka o como el pato-conejo de Wittgenstein, los animales de historieta deambulan entre un ser y otro, no reconocen límites y, por ello, tensionan no solo las subjetividades sujetas a la normatividad, sino también la univocidad del sentido y de la reproducción. No olvidemos que las «preocupaciones de un padre de familia» tienen que ver no tanto con la imposibilidad de clasificar lo animal dentro de un reino determinado —Odradek es un «algo» peludo y escurridizo que asombra al narrador y a sus hijos— como con la inquietud acerca de la muerte y de la sobrevivencia de la especie —lo que asusta al narrador es que este ser pueda vivir más que él—. Una vez más, Odradek, con su «domicilio y naturaleza indeterminados» (Kafka, 1916), expone la vulnerabilidad del hombre atado a su humanidad. La subjetividad atravesada y travestida de Copi se burla también de la trascendencia; animales cruzados en monstruos, banquetes de comida fusión, antropología antropofágica y descendencia adulterada constituyen las formas de vida capaces de un desliz que es, al mismo tiempo, territorial y obsceno.

Referencias Bibliográficas

Aira, C. (1991). *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Adorno, T. (1951/1984). *Mínima moralia.* Londres: Verso.

Agamben, G. (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal* (Costa, F. & Castro, E., Trads.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Agamben, G. (2007). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y el origen de la historia* (Mattoni, S., Trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bataille, G. (2007). *Erotismo.* Madrid: Tusquets.

Copi (2010). *Obras I*. Barcelona: Anagrama.

Copi (2011). *Teatro I*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.

Copi (2012a). *Los pollos no tienen sillas*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.

Copi (1971/2012b, enero 20). La mujer sentida [Entrevista realizada por Buteau, M.]. (Bravo, G., Trad.). *Soy*. Recuperado el 10 de julio, 2016, de http://www.pa-

gina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2292-2012-01-20.html.

Copi (2013). *La mujer sentada*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor* (Aguilar Mora, J., Trad.). México: Era.

Gasparini, P. (2009). Inmigración y bilinguismo literario. Sobre las lenguas de Copi, Wilcock, Perlongher, y Bianciotti. *Hispanic Reaserch Journal* (3), 247-257.

Gasparini, P. (2013). De lo poético como desmadre de la lengua: sobre *L'uruguayen* de Copi. En Marsal, M. Diniz, A. G. & Custodio, R. C. F. (Orgs.). *Estéticas migrantes* (pp. 50-56). Río de Janeiro: Comunitá.

González, B. (2016). *Conspiraciones de esclavos y animales fabulosos. Seis ensayos sobre literatura y crítica moral en el siglo XIX latinoamericano*. Pittsburgh: IILI.

Kafka, F. (1916). Las preocupaciones de un jefe de familia. En *Obras completas.* Recuperado el 1 de noviembre, 2016, de http://todoebook.com/index.aspx-?lang=es.

Link, D. (2014). Copi: Formas de reproducción. En González, C. (Ed.). *Fuera del canon. Escrituras excéntricas de América Latina* (pp. 81-98). Pittsburgh: IILI.

Monteleone, J. (2012, noviembre 30). Copi Un argentino universal. *ADN La Nación*. Recuperado el 12 de julio, 2016, de http://www.lanacion.com.ar/1531438-copi-peripecias-de-un-clasico-alternativo.

Negroni, M. (2006). Un tratado sobre la extranjería de lo propio. *El Uruguayo*, de Copi. *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria, 11* (12). Recuperado el 1 de noviembre, 2016, de http://www. memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.214/pr.214.pdf

Pron, P. (2011). Para una ampliación del campo de posibilidades de los estudios literarios: Sobre la narrativa literaria de Copi. *Revista de Occidente*, *389*, 45-72.

Real Academia Española (RAE). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 1 de noviembre, 2016, de http://dle.rae.es/?id=D8MAVVX

Rivera, J. (1992). *Panorama de la historieta argentina*. Buenos Aires: Coquena Grupo Editor.

Steiner, G. (2002). *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística* (Russo, E., Trad.). Madrid: Siruela.

Tarcus, H. (2001). Las caricaturas del joven Copi. *Clarín*. Recuperado el 1 de noviembre, 2016, de http://edant.clarin.com/suplementos/zona/2001/07/08/z-00615.htm.

Tcherkaski, J. (1998). *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna.

Vazquez, L. (2009). La obra gráfica de Copi. Vanguardia, política y exilio. *Comunicación y Medios* (19), 129-145.

Ricardo Güiraldes, el Sendero de la Mística

Javier Mercado*

Resumen: Es llamativo que un autor crucial para la historia de la literatura argentina como Ricardo Güiraldes siga teniendo para los críticos un costado oscuro, desconocido, muy poco explorado. Nos referimos a los poemas, notas y diarios que fueron publicados de forma póstuma por su esposa y que nos revelan una faceta diferente: el Güiraldes místico. Haremos especial hincapié en varios textos que vieron la luz entre 1928 y 1932, a saber: los *Poemas místicos*, los *Poemas solitarios* y *El sendero* (aunque también incorporaremos el recientemente publicado *Diario, cuaderno de disciplinas espirituales*). En los dos primeros casos se trata de breves poemarios, pero los dos últimos —de mucho mayor porte— son textos inclasificables que registran las preocupaciones espirituales y los avances del autor en este campo. Nos proponemos realizar un acercamiento a estos trabajos tratando de dilucidar las corrientes filosóficas y metafísicas que se dan cita en ellos, para luego esbozar el recorrido que Güiraldes realiza por diferentes vías místicas en busca de una transformación interior. Nos interesa resaltar aquí la dimensión práctica que tiene para Güiraldes toda búsqueda de un conocimiento sagrado.
Palabras Clave: Metafísica; Oriente; Mística; Literatura Argentina.

Abstract: *It is striking that such an author of Argentina Literature as Ricardo Güiraldes continue to have a dark side, unknown, very little explored for the critic. The poems, notes and journals published posthumously by his wife reveal a different side: the mystic Güiraldes. Texts that came out between 1928 and 1932:* Mystical Poems*,* Solitary Poems *and mainly* The Path *(we also incorporate the recently published* Diary, Notebook of Spiritual Disciplines*). The first two are short poems, but the last two record the spiritual concerns and advances the author in this field. We intend to make an approach to try to figure the*

* Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba y becario posdoctoral del CONICET. Profesor en la cátedra de Literatura Argentina III de la Universidad Nacional de Córdoba. Correo electrónico: javimercado70@hotmail.com.
Fecha de recepción: 15-08-2016. Fecha de aceptación: 22-09-2016.
Gramma, XXVII, 57 (2016), pp. 25-49.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

philosophical and metaphysical currents in them, to then outline the journey that Güiraldes performed by different mystical paths in search of an inner transformation work. We want to emphasize here the eminently practical dimension that has to Güiraldes any search of a sacred knowledge.
Keywords: *Metaphysics; East; Mysticism; Argentinian Literature.*

En el espacio de leguas, leguas y leguas,
tal vez ninguna otra alma tenga encendida su vela.
Ricardo Güiraldes, *Poemas solitarios*

La Trayectoria Espiritual de Ricardo Güiraldes

Hablaremos de Güiraldes y su relación con la mística. Dentro de este campo —partiendo de sus escritos autobiográficos publicados de forma póstuma, es decir, *El sendero* (1967) y *Diario, cuaderno de disciplinas espirituales* (2008)[1]—, nos encontramos con una fuertísima impronta del pensamiento y la metafísica oriental. Pero ¿qué es Oriente? O, de modo más sintético, ¿qué es Oriente para Güiraldes? Para poder situarnos correctamente, debemos señalar que esta pregunta demanda una respuesta geográfica, una etnográfica y otra filosófica. Dado que no podemos detenernos aquí a desandar el problema que representa Oriente para Occidente, nos parece atinado seguir a René Guénon en las consideraciones que hace al respecto, tanto por su claridad y consistencia cuanto por haber sido el guía de las investigaciones de Güiraldes.

Como lo refiere en el trabajo *Introducción general al estudio de las doctrinas hindúes*, Oriente es un objeto problemático:

> … no es posible hablar sin embargo de una civilización oriental como se habla de una civilización occidental. Hay muchas civilizaciones orientales netamente distintas, y cada una posee un principio de unidad que le es propio y que difiere esencialmente de una u otra de estas civilizaciones; pero, por diversas que sean, no obstante todas tienen ciertos rasgos comunes, principalmente bajo el concepto de los modos de pensamiento (Guénon, 2004, p. 59).

Así, Oriente se divide espacialmente en tres grandes secciones; la «próxima» del mundo islámico, la «intermedia» del conglomerado hindú y la «lejana» de China. Este

1. Adelina del Carril ordenará en 1932 la edición privada de las notas espirituales de Ricardo Güiraldes, compiladas en el libro *El sendero*; allí se reúnen entradas del año 1924 y desde 1926 hasta su muerte. Posteriormente, en 2008, Cecilia Smyth y Guillermo Gasió, del Museo Gauchesco Ricardo Güiraldes, editarán la versión facsimilar del diario íntimo del autor. Allí se detallan las entradas que van de marzo de 1923 a septiembre de 1924.

ordenamiento territorial salta puntos de divergencia y problemáticas religiosas en las cuales no nos detendremos[2]. Para Güiraldes la parte hindú de Oriente es la más importante e influyente. Así lo determina Axel Gasquet:

> Ricardo Güirlades, que había viajado extensamente por la India y el extremo Oriente junto a su amigo Adrián Dehl en 1911, tras haber frecuentado la teosofía opera un giro místico hacia el final de su vida junto a su esposa Adelina del Carril, cuya pasión hinduista se plasma en la obra póstuma Senderos (1932). Su prematuro fallecimiento en octubre de 1927, cuando se hallaba en París, trunca un segundo viaje inminente con Adelina a la India. Su mujer, tiempo después, se afincará en la India durante más de una década, asistiendo a al tumultuosa independencia de la India en 1947. Cuando regresa a la Argentina en los años 50 lo hace junto a Ramachandra Gowda, su hijo adoptivo (2008, p. 15).

No obstante, vale aclarar que, por sobre las divisiones territoriales, étnicas y culturales, los textos con los que trabó contacto nuestro autor permanecen, en cierta medida, ajenos a las divisiones preestablecidas por las academias occidentales. Así, filosofía, religión, misticismo aparecen en forma conjunta en las notas de Güiraldes, en una solución de continuidad que muchas veces resulta incómoda a los ojos del lector profano. La unidad de estos textos está dada por el camino que pretende recorrer el escritor y el papel que cada una de estas lecturas desempeña en este trayecto.

El conocimiento de la filosofía oriental en Güiraldes va unido a un progresivo desarrollo espiritual, que se ancla en prácticas concretas (como el ascetismo, el yoga, el rezo o el cambio de hábitos alimenticios). Desde un inicial ateísmo —que más propiamente podemos caracterizar como un anticlericalismo—, el autor virará hacia una espiritualidad basada en la autognosis y el cuidado corporal. Este proceso quedará registrado en los dos diarios/libros de notas que ya mencionamos.

Narra Adelina del Carril (Güiraldes, 1967), desde sus catorce años Ricardo Güiraldes profesaba un ateísmo fruto de la educación excesivamente dogmática y dictatorial. Este período de su vida llega a la cumbre cuando un sacerdote, por ser representante de Dios, lo obliga a besarle la sotana. De allí en más, Güiraldes conservará un fuerte rechazo hacia las instituciones y las jerarquías eclesiásticas. Solo volverá a la práctica religiosa luego del matrimonio y a instancias de su esposa.

Sin embargo, es a partir de 1920 que se inicia el verdadero camino espiritual e intelectual que ocupará por completo la vida del autor hasta su muerte. Fue Conrado del Carril, hermano de Adelina, quien por primera vez entregó a Ricardo el libro *Los grandes iniciados*, de Eduard Schuré (1889). En este texto, de clara orientación teosó-

2. Remitimos al lector interesado en los problemas metafísicos a la obra de Guénon. Y, al lector interesado en los aspectos sociológicos, al estudio clásico de Edward Said (2009).

fica, Güiraldes descubre por primera vez un camino alternativo a la razón occidental y se conecta con la tradición cabalística hebrea. Su interés por la materia lo lleva a procurarse un juego de ejemplares del texto más difundido en la época: *La lengua hebrea reconstituida*, de Antoine Fabre d'Olivet (1816).

En el segundo volumen de esta obra erudita, se consignan los diez primeros capítulos del Génesis bajo el nombre de «Cosmogonía de Moisés». Fabre d'Olivet traduce esta primera sección a partir de las raíces lingüísticas hebreas. Su trabajo se detiene más en lo etimológico que en la correlación posible con otras traducciones o en la concordancia con la totalidad del Pentateuco. Así, el texto resultante —además de estar complementado por copiosas notas— se distancia de la idea general del Génesis judeocristiano para volverse un texto más poético a la vez que oscuro[3]. Esto lo lleva a intuir una relación profunda entre los primeros versículos del Génesis y su poema «Principio», de *El cencerro de cristal*.

Como se desprende de algunos pasajes de *El sendero*, la intuición lo marcó a fuego Se genera en él la sensación de que existe cierta verdad espiritual que está tratando de manifestársele a través de su propia escritura. Emprende una relectura de sus poemas en clave espiritual, que le revelará una sapiencia presente en ellos sin que él lo haya previsto ni premeditado. Dice en el fragmento 9:

> Este cuaderno me servirá para desbrozar mi verdad. Las citas que pienso hacer de cuanto he escrito en poemas o pensamientos cuya inspiración se insinúa como espiritual, serán una base para mi busca, porque siendo anteriores a toda lectura espiritualista, no pueden achacarse a lecciones del hombre. Por otra parte, la identidad entre esos poemas o pensamientos con las más viejas y más modernas prédicas espiritualistas me señalan la ruta. Si he alcanzado antes ciertas intuiciones, puedo ahora afirmarlas cotejándolas con lo aprendido y hacerlas más mías por la comprensión (Güiraldes, 1967, p. 25).

Güiraldes entiende que ha existido cierta «inspiración» trascendente en algunos de sus textos y concluye que su escritura tiene un carácter místico y depurativo que la constituye como una práctica mística.

Recorrer los caminos de la India y sus místicas tendrá sobre el autor un efecto inesperado, ya que se verá reconducido hacia el cristianismo. Esto se advierte en los fragmentos 69 y 70 de *El sendero,* dedicados a la Pasión de Cristo. Allí se evidencia cier-

3. Existen varias traducciones del trabajo de Fabre d'Olivet, algunas de las cuales suprimen toda la información de difícil comprensión para el lego; muchas de esas ediciones ostentan el ampuloso título de *El Génesis descifrado*. Nada más lejos de las pretensiones de su autor. Recomendamos al interesado consultar la edición original francesa: Fabre d'Olivet, A. (1816). *La langue hébraïque restituée, et le véritable sens des mots hébreux rétabli et prouvé par leur analyse radicale*. París: Collége Royal de France.

to tono que quizás podamos caracterizar de «cosmogónico». Se distancia de la simple devoción católica y enmarca su discurrir en un contexto diferente:

> Tenías los brazos abiertos y en tu pecho cabía el mundo. Las estrellas andaban siempre, a pesar de tu dolor reducido a la estatura del hombre.
> Y había una palabra en todas partes. Y los que en torno tuyo no comprendían eran un cuadro pequeño de carne ignorante y egoísta.
> Al fin abriste los brazos definitivamente para sobrevolar tu imagen humana.
> Y hubo un pensamiento oscuro, oscuro en las cosas, y los hombres tuvieron miedo.
> Tres días esperaste para seguir (Güiraldes, 1967, p. 93).

Reinsertarse en una espiritualidad latente y rizomática no implica que Güiraldes vuelva a ser cristiano sin más. Por el contrario, aparece claramente la conciencia de la unidad de las religiones en torno al misterio. Quizás es por esto que repara en el egoísmo a la hora de definir la actitud del hombre frente al Cristo crucificado.

Este matiz oriental de su regreso a la espiritualidad cristiana, tanto como las diferencias con respecto al dogma católico, podemos entenderlos mejor a partir del diálogo con los textos que lee por esa época. Adelina del Carril, en su prólogo de 1967, consigna algunos en los que se concentró a partir de 1924. Consciente de las pocas y malas traducciones al español de textos orientales, se remite al *Evangelio* de Ramakrishna y a los *Sutras* de Patanjali comentados por Vivekananda[4]. También lee el *Bhagavad-Gita*, aunque desconocemos en qué traducción[5]. Finalmente, por una nota fechada en el año 1926 (Fragmento 20), nos anoticiamos de que Güiraldes leyó a René Guénon, cuyo primer trabajo, *Introducción general al estudio de las doctrinas hindúes*, había aparecido apenas cuatro años antes en París (se trata de la referencia directa a Guénon más temprana en la Argentina)[6].

El eje Ramakrishna-Guénon (quizás los dos representantes de la Tradición más

4. La palabra sánscrita *sutra* se traduce por «aforismo». Los yoga-sutras de Patanjali son una colección de aforismos, cuya aparición data de alrededor del siglo II a.C. Desde el punto de vista doctrinario, se pueden vincular con el *Yoga*, es decir, una de las seis *Darshanas* —perspectivas ortodoxas de la tradición hindú (véase Gracía Bazán 1985, cap. VI)—. A principios del siglo XX, fue muy difundida la edición de estos *sutras* comentados por Swami Vivekananda (1863-1902). Al respecto, agrega Mircea Eliade: «El yoga es un conjunto de técnicas, codificadas por primera vez por Patañjali en una época que desconocemos (*Yogasutra*, del siglo II a.C al V d.C.), las cuales le permiten a quien las pone en práctica en una escala de bajada o descenso de los principios» (2007, p. 193).

5. El «Bhagavad-Gita», como tal, es un capítulo de una obra mayor, el *Mahabarata*, el más acabado exponente de la épica hindú. Narra la guerra de la familia real descendiente de los Bharatas. En este capítulo, uno de los generales, Arjuna, es visitado por Krishna, quien le enseña la vía del karmayoga «es decir, de la acción desapegada que no supone ya ni la solicitud ni el renunciamiento» (Eliade 2007, p.195). Occidente siempre experimentó una gran fascinación por este pequeño tratado desde su descubrimiento.

6. Es de suma importancia señalar aquí la lectura de textos originales y fuentes confiables. No son ya

autorizados de los últimos siglos) marca decididamente una inclinación de Güiraldes hacia el *Vêdânta Advaita*[7] mucho más fuerte y clara que la de cualquier contemporáneo, al tiempo que deja ver un dominio muy preciso de ciertos puntos teóricos de esta doctrina. En el mismo sentido, pocas o ninguna huella quedan en los últimos fragmentos de los errores teosóficos que fueron tan caros a pensadores como Lugones. El autor reconoce la senda perdida que constituye la teosofía y se aleja.

Finalmente, cerramos esta sección mencionando la cuestión de la práctica. A partir de su giro espiritual, es uno de los primeros intelectuales argentinos que se interesa de lleno por las prácticas espirituales de Oriente. Hasta Güiraldes, la atención por las diversas facetas de Oriente atienden a lo estético (con pinceladas de exotismo y evasión), a lo filosófico (entendido como especulación racional sobre lo metafísico) o a lo religioso (en clave teosófica). Pocos hasta entonces habían reparado en la importancia de la práctica y la función del cuerpo en este «nuevo» modo de pensar.

El desarrollo de estas «disciplinas espirituales», como las llama el autor, constituirán un hábito cotidiano que fue registrado en su *Diario…* La preocupación por la práctica que muestra Güiraldes es, en el fondo, la preocupación por salir del plano estrictamente racional y discursivo. Los ejercicios de Raja-Yoga[8] son el camino que encuentra para completar la reflexión con la acción, de modo tal que el cambio no es en el plano del pensamiento, sino en el plano del ser. En la perspectiva unitiva que se va adueñando de Güiraldes, resulta inconcebible que la palabra no vaya acompañada del acto y, al respecto, él parece ser el primero en reparar en tan trascendental detalle. Podemos pensar que este punto marca la diferencia con el mero «espíritu de época» que caracterizó al incipiente orientalismo de muchos compañeros de generación y nunca pasó más allá

«representantes» de dudosa calidad quienes acercarán a nuestro autor a las fuentes, sino sus traducciones directas al francés. Así, lo que marca Güiraldes es el relativo fin de la teosofía como albacea del pensamiento oriental y el surgimiento de una reflexión más seria, madura y profunda en torno a la metafísica oriental.

7. El *Vêdânta Advaita* es una corriente interpretativa de los textos sagrados de la India —fundamentalmente de los *Upanishads*— que considera que no existe una dualidad, es decir, una separación entre los seres y su principio supremo. Toda división se torna ilusoria, fruto del velo de la realidad física que es solo apariencial (llamado *Velo de Mâyâ*). Al respecto, dice Eliade: «Gracias al genio de Sankara (siglo VIII de la era cristiana), comentador del *Brahmasutra* de Badarayana, de nueve Upanisads y de la *Bhagavadgita*, el Vedanta se renovó en contacto con el sistema *samkhya*. La filosofía de Sankara ha sido etiquetada de "no dualismo" (*advaitavada)*, por implicar el monismo absoluto del principio impersonal *brahman* y el carácter ilusorio (*mâyâ*) del mundo, ilusión creada por ignorancia (*avidya*) trascendental» (2007, p. 196).

8. El *yoga*, como tal, es una *darshana*, una forma de interpretar la tradición. La palabra significa 'unión'. La atención de esta disciplina se centra en lo corporal y busca la unión con la divinidad a través de ejercicios y posturas que fomenten la trascendencia de la naturaleza contingente. Existen varias ramas o corrientes dentro del yoga (*Nidra*, *Hatha*, *Karma*, *Jñana*, *Ashtanga*, entre otras). Güiraldes se interesa por el *Raja-yoga*, corriente que se focaliza en el control de la respiración y el sostenimiento de posturas para propiciar la contemplación.

de la curiosidad o el esnobismo. Al concentrarse en los aspectos prácticos de la filosofía oriental, Güiraldes muestra un compromiso y una confianza que no está presente en sus contemporáneos.

El Diálogo con las Doctrinas Hindúes

Las pesquisas espirituales y filosóficas del autor podrían definirse como un viaje de ida y vuelta desde su tradición cultural (el cristianismo paulino) hacia una tradición diferente (el hinduismo). El primer despertar religioso, a instancias de Adelina del Carril, se da dentro del catolicismo que Güiraldes practicaba más por formalidad que por devoción. Luego de esto, llega el primer viaje a Oriente en 1910; la impresión que le provoca el viaje se acentuará con fuerza, a partir de 1922, mediante la lectura de diversos y variados textos que aproximan a Güiraldes a las tradiciones de la India. Estas lecturas son de muy dispar índole y calidad; los juicios del mismo escritor van variando a lo largo del tiempo, como se constata en la lectura del *Diario…* Comenzamos, pues, con el viaje de ida hacia Oriente. Para ello, tomamos como punto de partida el siguiente fragmento de *El sendero*:

> En la mayor parte de los libros teosóficos, incomoda el tono romántico que peligra hacerle ver a uno la teoría en ridículo. Las aventuras de lo astral se presentan a menudo como exacerbación de sentimentalismo burdo. El tono de abstracciones puras de los pocos libros orientales que deben leerse en las traducciones es el que me gusta. La humanización de los conceptos puros no es, en los textos orientales, otra cosa que asideros que se dan a la imaginación. El mejor y más claro de los libros europeos que hasta ahora haya leído sobre la metafísica oriental es el de René Guénon. No debo perderlo de vista porque me aclara conceptos y palabras por otros desfigurados (Güiraldes, 1967, p. 37).

El fragmento es posterior a agosto de 1926, ya que, en la entrada 13 del texto, Güiraldes aclara que los apartados anteriores a este son de 1924, y que los siguientes corresponden a 1926 y 1927. La diferencia en las fechas es capital porque nos permite reconstruir las modificaciones que se operan al interior de la perspectiva espiritual güiraldiana. Las entradas del *Diario…* datan de 1923 y 1924, en tanto que las de *El sendero* son de 1924 (solo unas pocas) y de 1926/1927 (la gran mayoría). Hay una continuidad temporal entre ambos textos que nos permite establecer una trayectoria. El fragmento 20 marca un parteaguas al diferenciar la perspectiva guenoniana de la teosófica en la aproximación a Oriente. Por ello, esta observación es clave.

En el primer período registrado en el *Diario…* (años 1923 y 1924), las lecturas aparecen todavía mezcladas. Fundamentalmente, se puede observar que, en la aproximación a las doctrinas hindúes, no se diferencia con claridad entre una interpretación

de primera mano de parte de representantes autorizados y una reelaboración de dudosa calidad en el amplio terreno de la teosofía. Güiraldes lee con fervor al *yogui* Ramacharaka[9], a Madame Blavatsky, a Mabel Collins y a Annie Besant. Estas lecturas quedan grabadas con fuerza en su diario.

Sobre el primero, la lectura de sus libros *Raja Yoga*, *La ciencia de la respiración*, *Curso adelantado* y *Las catorce lecciones* queda explícita en la entrada correspondiente al 25 de marzo de 1923 y días sucesivos (2008, p. 47-50). De Collins se aproxima a *Una luz en el sendero* y *El grito lejano*, según se registra a partir del 5 de agosto de ese año (2008, pp. 104 y ss.). Por ese momento comienzan las alusiones a Rudolf Steiner, a quien encuentra árido y frío. Las referencias a Blavatsky se inician recién en marzo de 1924 y están encabezadas por *La doctrina secreta*, como no podía ser de otra manera. Annie Besant aparece solo en *El sendero* (Fragmento 9), aunque la fecha de la entrada es también 1924, sin dudas.

En algunas entradas (por ejemplo, 7 de agosto de 1923), también es claro que Güiraldes, si no fue miembro, al menos frecuentó abiertamente la Sociedad Teosófica Argentina. Y a esta participación se le suman otras prácticas cuasi-teosóficas. Frente a la insistente recurrencia de los dolores físicos, Güiraldes no recurre a la medicina alopática ni tampoco a los saberes tradicionales del campo, sino que se decanta por lo que hoy llamaríamos «terapias alternativas». Ejemplo de esto es su médico, el Dr. Schwartz, quien queda definido como «naturista y alquímico» (Güiraldes, 2008, p. 133).

Con estos datos —extraídos en su totalidad de los diarios güiraldianos— pretendemos resaltar que, en el período 1922-1924, la búsqueda de un conocimiento sagrado y la práctica de ejercicios espirituales están ligadas casi totalmente al ámbito de la teosofía. No aparecen referencias al cristianismo ni a lecturas que se vinculen con los grandes místicos de Occidente. Toda alusión o pensamiento vinculado con su tradición de origen está ausente, como si no le interesase o no formase parte de su espectro intelectual por esos años.

Güiraldes trata de convertirse en un *yogui* por sus propios medios, sin maestro alguno. Guiado solo por la lectura de Ramacharaka, pone en marcha ejercicios de respiración, visualización y meditación que practica por las mañanas. Los resultados los consigna en el diario (por ejemplo, 19 de junio de 1923). Su interés es mucho, pero su satisfacción, dispar, y su concentración, oscilante. Quedará progresivamente claro que no puede satisfacer por completo sus ansias espirituales a partir de las lecturas teosóficas. La última en ser recusada será Annie Besant, a la que, aún adentrado en *El sendero*, todavía sigue frecuentando. Mas, para 1925, ni Ramacharaka ni ninguno de

9. Más allá del eco hindú, «Ramacharaka» fue el nombre utilizado por el ocultista norteamericano William Walter Atkinson.

los otros teósofos u ocultistas serán mencionados ya como lecturas interesantes. Por supuesto, tampoco se hacen referencias, a partir de esta fecha, a ninguna otra visita a la Sociedad Teosófica.

Es aquí donde entra en juego la segunda parte del fragmento 20. El «sentimentalismo burdo» (Güiraldes, 1967, p. 37) que describe Güiraldes se compensa con otro tipo de lecturas que aparecen también en 1923, pero que no ganan todo su peso e importancia sino hasta 1926. Puntualmente, nos referimos a Ramakrishna y René Guénon. El primero ya es mencionado en la entrada del 22 de marzo de 1923. Allí se anota la lectura de su *Evangelio*, pero no se realizan consideraciones de ningún tipo (tampoco en las entradas posteriores donde vuelve a aparecer el nombre del místico hindú).

En el prólogo a la segunda edición de *El sendero*, Adelina del Carril señala:

> Güiraldes anhelaba las verdaderas fuentes de la Sabiduría Espiritual Oriental. Los aforismos de los Sutras de Patanjali comentados por Swami Vivekananda, hacen un certero impacto en su sentir y su inteligencia, y lo fascinan. Así como una condensación del Evangelio de Sri Ramakrishna: «La Unidad de Dios y su creación», que trae el gran mensaje para esta era: no hay que disentir ni pelear por la religión: todas las religiones son Verdad; si el que las practica es puro, veraz, y sincero, hallará a Dios y se unirá a Él. Güiraldes halló el desideratum de la sabiduría espiritual en el Bhagavad Gita (1967, p. 10).

El cambio es importante. Se pasa de la teosofía y las prácticas de dudosa eficiencia a lecturas de primera mano, ya sea de uno de los textos fundamentales de la religión hindú, como es el *Bhagavad-Gita*, o del místico más reconocido del siglo xix, Ramakrishna. El nombre de Vivekananda también tiene resonancia, ya que fue el principal discípulo y difusor de Ramakrishna en Occidente. Finalmente, René Guénon aparece, como vimos, a partir de 1926[10].

Se conforma un nuevo eje de lecturas orientadoras que dejan ya de lado las especulaciones dudosas de la teosofía. Las referencias sobre la filosofía y las religiones de la India desempeñan un papel fundamental en Güiraldes, porque lo sacan del atolladero ocultista y sientan las bases de una reflexión que le permitirá trazar vínculos con las

10. Por desgracia, no menciona los textos específicos que ha leído. Podemos arriesgar dos hipótesis al respecto. Güiraldes dice que Guénon es lo mejor que ha leído sobre «metafísica oriental» (Güiraldes, 1967, p. 37). Así se llama la conferencia que Guénon dicta en la Sorbona en 1925 y publica poco después. Podría ser un primer texto. También se refiere al concepto de «Brahman inmanifestado» (Güiraldes, 1967, p. 32), que aparece en *El hombre y su devenir según el Vêdânta* (1925). Podríamos agenciarnos también este segundo texto. Quizás también haya leído *Introducción general al estudio de las doctrinas hindúes* (1921), el libro más difundido de Guénon por la época. No creemos posible que haya leído ninguno de los otros libros que el autor francés publica hasta 1927.

religiones de Occidente y su cristianismo de base. Los frutos de este cruce se evidencian en una entrada de 1923:

> En cama, después de haber leído una página de Ramakrishna, hago mantrams "Soy inmortal y vivo en Dios" después de contar los cincuenta con el rosarito sigo repitiendo sin éste y haciendo al mismo tiempo respiración rítmica (Güiraldes, 2008, p. 86).

Aquí se ve la búsqueda conjunta: recita mantras, no oraciones cristianas; pero lo hace con un rosario que le sirve de instrumento de cuenta y disciplina. Hay una perfecta solución de continuidad entre una cosa y la otra, sin que la perciba como algo extraño.

Se plantea el interrogante: ¿qué le aportan a Güiraldes las lecturas de Ramakrishna y Guénon? La recepción es fructífera, en especial en lo que de ideas se trata. Estos autores aportan una serie de conceptos capitales para entender el hinduismo y que, por la propia naturaleza de los escritos, se pierden en la madeja teosófica —que mezcla verdades metafísicas con delirios personales—.

Es evidente que la noción de «unidad de lo divino» se teje a partir de Guénon y Ramakrishna. «He estado dominado por ideas idealistas. Desde hace dos años que me topé con los libros Yogis, sé qué ideas —con su idea central de UNIDAD— elijo» (Güiraldes, 1967, p. 27); en efecto, Ramakrishna fue el principal difusor del *Vêdânta Advaita* durante el siglo XIX, y esta es la noción central de todo su pensamiento, presente con insistencia en su *Evangelio.* Dice Ramakrishna: «Muchos son los nombres de Dios, e infinitas las formas de conocerlo. Según el nombre o la forma que les des al invocarlo, en esa forma y con ese nombre lo verás» (2006, p. 26). El *Advaita*, como su etimología lo indica[11], entiende que no se puede establecer ningún tipo de divisiones al interior de la divinidad, que es principio Uno, Único, Inmanifestado e Incognoscible. Frente a los planteos dualistas o maníqueos, el *Advaita* considera herético decir algo sobre la divinidad que no sea afirmar su unidad.

En las anotaciones de *El sendero*, se percibe con gran claridad que Güiraldes explora la idea de unidad cada vez con mayor detalle y desde diferentes aspectos. La unidad de lo divino da lugar a una unidad profunda entre las religiones y a una unidad entre las vías religiosas, al menos en sus aspectos esotéricos. Volvemos aquí al simbolismo de la rueda, cuyos rayos, por muy diferentes que parezcan, convergen y emergen todos de un mismo centro en función del cual se articulan. Todas las sendas conducen al mismo

11. Como sucede frecuentemente en las lenguas indoeuropeas, la «a» es indicador de privación. El sánscrito dváu proviene de la raíz IE **dwo*, cuyos sentido primario es 'dos'. Así, *advaita* remite a la idea de no-división o no-dualidad.

sitio. Expone el autor: «La *locura* espiritualista se topa siempre con las mismas máximas y los mismo *hechos*. Santos, iluminados, iniciados, entran en una comprensión de las cosas casi idéntica en cualquier tiempo y cualquier religión» (Güiraldes, 1967, p. 74).

Al estar muy preocupado por la religiosidad en sus aspectos prácticos (ascética, oración, ejercicios espirituales), Güiraldes no busca la separación, sino la unión. Como en el caso del rosario cristiano, que utiliza para recitar mantras hindúes, lo mismo sucederá con otras prácticas que no son propiamente cristianas —al menos no del catolicismo occidental— y que se incluyen diariamente en su rutina. Especial importancia tienen los variados ejercicios de respiración que practica y algunas *āsanas* que describe. Podríamos decir que estos ejercicios de «filosofía yogui», como los llama, no lo alejan de su búsqueda por el sendero cristiano; son complementarios y se realizan con arreglo al deseo imperioso de experimentar el contacto con lo numinoso.

Como lo entendía Rudolph Otto (2008), lo numinoso se percibe como un *mysterium tremendum*, es decir, como un sentimiento de agitación exaltada en lo más profundo del alma humana. Esto trasciende los ritos y cultos, que se pueden entender como vías de acercamiento a ese *mysterium*. Y, en última instancia, la experiencia es estrictamente personal, excede cualquier regulación dogmática, desborda por su propio ímpetu. El ateísmo inicial de Güiraldes, sumado a la enemistad manifiesta con el clero que acarrea desde joven, lo colocan en una situación especial. Resulta comprensible que no pueda experimentar el misterio numinoso dentro del marco de la Iglesia Católica. Sus ritos le resultan vacuos, hasta burocráticos. El cruce con el *Vêdânta*, por el contrario, le aporta frescura y novedad. Más allá de los aspectos exóticos que puedan haberle impresionado, es claro que prefiere las posturas de yoga y la respiración a la misa como modo de acercarse a lo divino.

Algo semejante le sucede con el tema de las imágenes religiosas en una y otra tradición. Apunta en el fragmento 14:

> "Dios es la belleza, el arte un rezo". Siento más conscientemente hoy ese aforismo. Nunca he podido ni puedo hoy definir a Dios. El antropomorfismo me parece un empequeñecimiento de los conceptos metafísicos abstractos (Güiraldes, 1967, p. 31).

Dentro de los estudios sobre arte religioso cristiano, tanto Titus Burckhardt (1982) como Jean Hani (2005) y René Guénon (1976) han señalado el empobrecimiento de los aspectos simbólicos del arte tradicional cristiano a partir del Renacimiento. La Iglesia pos-renacentista privilegiará una representación humana de Dios, Cristo y las Jerarquías Celestes. Para comprobar esto, basta con revisar las pinturas de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Un Cristo rubicundo y musculoso, un Dios de largas barbas y pecho ancho. El arte religioso cristiano se humaniza y pierde, poco a poco, la capacidad

de mostración de lo numinoso, es decir, su valor simbólico. Representa una idea, pero no presenta lo sagrado.

A diferencia de esto, el arte sagrado hindú no pierde sus aspectos simbólicos. Lejos de ser una religión iconoclasta, se torna visual hasta lo exuberante, incluso podríamos decir barroco. Mas en la representación siempre prima lo simbólico. Por ello nos encontramos con dioses que tienen forma de elefante (*Ganesha*), múltiples brazos (*Shiva*) o varias cabezas (*Brahmâ*). Los principios metafísicos elementales como *Purusha* y *Prakriti* pueden ser susceptibles de algún tipo de representación. Pero es siempre simbólica, es la mostración de lo inmanifestable que se hace a través de las limitaciones de *mâyâ*. Esto lo deja muy claro Ramakrishna cuando afirma:

> El devoto que ha visto a Dios en solo un aspecto, conoce a Dios solo en ese aspecto. En cambio, el que Lo ha visto en Sus múltiples aspectos es el único que puede realmente decir: «Todas esas formas son de un solo y mismo Dios, porque Dios es multiforme». Dios tiene forma y no tiene forma, y son muchas las formas que nadie conoce (2006, p. 26).

La idea de manifestación y la noción de símbolo prevalecen en el arte hindú. Las representaciones invitan a reflexionar sobre las abstracciones de orden metafísico; a través de ellas intentan tomar carnadura a fin de materializar el espíritu. Esto, sin duda, también estuvo muy presente en el arte religioso cristiano de la Edad Media —Guénon lo demuestra de modo concluyente—, pero se pierde a partir del Renacimiento. Desde el Cisma se acentúa el avance hacia una representación naturalista, humana y moral de lo trascendente. El misterio que debía conducir hacia lo numinoso lentamente es olvidado.

A su vez, existe otra arista de este tema que a Güiraldes no le resulta ajena y plasma en el fragmento 15: «El concepto de Brahman Inmanifestado pero origen, sustentador y reabsorbedor de toda manifestación me gusta como concepto de lo incognoscible» (Güiraldes, 1967, p. 32). El principio supremo, *Brahaman*, es siempre inmanifestado e inmanifestable. No se representa en modo alguno, no es susceptible de ninguna figuración. Permanece ajeno a cualquier vínculo con el mundo material y el absolutamente metafísico. De allí que se lo llame en el *Advaita* «*Brahaman nirguna*» (literalmente, 'inmanifestado'), puesto que está más allá de toda descripción o concepción. Es interesante pensar esta diferencia con respecto al Dios cristiano, de muy diferentes características. Para el general de la teología, Dios se manifiesta en sus obras, existe un vínculo constatable, se habla de providencia divina, bendición espiritual, creación a imagen y semejanza, e incluso, Dios envía a su hijo al mundo. Esta forma de entender las cosas no es un principio activo del hinduismo, que considera al *Brahaman nirguna* como ajeno a toda voluntad o deseo, a cualquier tipo de influencia sobre el desarrollo de los

acontecimientos terrestres. Simplemente cumple con su ciclo de manifestación —que ha quedado plasmado en el mito de las Edades del Cosmos— y permanece arrobado en su propio misterio[12].

Entre estas dos posturas aparentemente inconciliables, Güiraldes advierte una vía media a partir de un recuerdo de infancia: «A consecuencia de un golpe o de un accidente peligroso se producía en mí un estado de incertidumbre: no sabía si en realidad había escapado del peligro o se seguía simplemente sobreviviendo en mi cuerpo por ilusión» (Güiraldes, 1967, p. 20). El famoso «velo de *mâyâ*» es bifronte. Muestra ocultando y oculta mostrando. Al sentir lo ilusorio de su existencia, Güiraldes da un paso importante hacia las prácticas yóguicas que tienden a la disolución del ego. Pero al mismo tiempo, como anota en reiteradas ocasiones, no puede saldar las cuentas con su propio cuerpo, ya que lo habita y no puede desligarse de él. Los vicios, los deseos, las miserias... si no existieran a través de su cuerpo, tampoco se daría la posibilidad del camino espiritual, ya que no habría ninguna prueba que superar. Y es aquí donde la teoría de la creación y la de la manifestación se tocan. El universo, e incluso el hombre en su interior, puede tratarse de una creación voluntaria o una manifestación involuntaria, pero, en cualquiera de los dos casos, el camino espiritual de regreso a la Unidad consiste en atravesar esta *mâyâ*. No por negación, sino por comprensión; por lento y minucioso desenredo de los miles de hilos simbólicos que la componen, para poder atisbar lo que puede darse del otro lado, sea el Dios apofático de Dionisio, sea el *Brahaman* de Shankara. Como lo entiende Ramakrishna: «Dios está íntimamente mezclado con la *Mâyâ*; el hombre corriente no puede verlo separado de la *Mâyâ*. Solo el *Paramahamsa* descarta la *Mâyâ* y toma únicamente a Dios» (2006, p. 44).

Este diálogo que se entabla en sus diarios hace de Güiraldes una persona con un profundo respeto por las diferentes religiones, e incluso un defensor del sincretismo religioso ejercido dentro de unos márgenes razonables. Carl G. Jung, en su texto *Psicología y religión*, apunta: «Podría decirse, pues, que el término "religión" sirve para designar la particular actitud de una consciencia que ha sido modificada por la experiencia de lo numinoso» (2008, §9). He aquí lo más acertado que podríamos decir sobre la noción de religión —o religiosidad— que recorre el texto de Güiraldes. No se trata, en efecto, del

12. La cosmogonía hindú considera que cada ciclo de creación es una respiración de *Brahman*. Cuando *Brahman* inspira aparece la creación. Cuando exhala, todo desaparece, cesa de existir. La existencia pasa a ser no-existencia. Este ciclo de inspiración-expiración consta también de tres momentos o procesos que fueron convertidos en deidades por la religión hindú; de tal forma que: *Brahmâ* es el dios de la creación, *Vishnu* el dios de la conservación, y *Shiva*, el dios de la gran muerte, de la destrucción o disolución, donde todo vuelve a la fuente original. Es importante no confundir *Brahman* con *Brahmâ*, en tanto que el primero es el Todo Absoluto no manifestado (*nirguna*), y el segundo es uno de los modos de su manifestación, es el Logos macho-hembra. Junto con *Shiva* y *Vishnu*, constituyen el ternario de la manifestación, homologable a la Trinidad cristiana.

acatamiento de ninguna norma demasiado estricta, ni del cumplimiento de un dogma. Pero sí hay una experiencia de lo numinoso. De allí se parte y allí se llega. Porque el impulso de escribir un diario de ejercicios, tanto como el de sentarse a estudiar hinduismo o teosofía, viajar a Oriente y otras cosas que están reseñadas en ambos textos demuestran que algo se mueve en lo más íntimo de Güiraldes. Del mismo modo, la última entrada de *El sendero*, tan próxima a su muerte, nos da señales de una experiencia numinosa en esos días previos al deceso. Es un sendero que va de menos a más; todo comienza con un oasis en el desierto para terminar en un vasto océano. Ese es el sendero que recorre Güiraldes.

Teología, Filosofía y Mística

Hablaremos ahora del segundo movimiento señalado al inicio, el regreso de Güiraldes a su tradición original. Como afirma Adelina del Carril en su prólogo, Ricardo Güiraldes experimentaba un rechazo profundo por el clero. Esta actitud puede explicarse a partir de la anécdota según la cual un cura pretendió que un joven Ricardo de catorce años le besara la sotana. Más allá del aspecto biográfico, es claro que el hecho posee unas resonancias que trascienden el autoritarismo del cura y nos marcan la animadversión profunda que Güiraldes experimentaba por las autoridades religiosas y el dogmatismo extremo. Ahora bien, también nos encontramos con notas tan hermosas como la siguiente: «La Iglesia, en su aspecto primitivo, es un árbol a cuya sombra el Maestro, pobre en bienes terrenales pero rico en espíritu, predica ante sus discípulos y comparte con ellos el saber de la inspiración divina» (Güiraldes, 1967, p. 41).

Se marca una diferencia entre lo que Güiraldes piensa sobre el cristianismo primitivo (que no determina temporalmente con claridad, pero que podemos considerar como el anterior al Edicto de Milán) y el cristianismo corporativo e imperial, ávido de poder. Desde su interpretación, tanto Cristo como sus seguidores primeros se preocuparon por desarrollar una vía espiritual que fuera comunitaria, horizontal y colectiva. Frente a las religiones de misterios grecorromanas o al excesivo ritualismo judío, el cristianismo aparecía como una opción espiritual y social que cobijaba a muchos. El escritor parece mostrarse muy de acuerdo con esta forma de entender la vida cristiana. No así con el catolicismo que comienza a tomar forma después del Concilio de Nicea en 325 d.C. Resultan esclarecedoras las palabras de Jung al respecto:

> Lo que comúnmente y por lo general recibe el nombre de «religión» es hasta tal punto sucedáneo, que me pregunto seriamente si acaso esta especie de religión, que yo preferiría llamar confesión, no estará cumpliendo una importante función en la sociedad humana. Su evidente misión consiste en reemplazar la experiencia inmediata por una selección de símbolos apropiados, a los que se les ha revestido con el ropaje de un ritual y un dogma perfectamente organizados (2008, §75).

Los hombres son protegidos por la Iglesia de toda experiencia numinosa inmediata. Hay una mediación que a Güiraldes le resulta tediosa. Esto no significa que proponga abolir los ritos del cristianismo, pero considera que no tienen por qué ser las únicas vías aprobadas para el contacto con lo divino. En definitiva, lo que critica con virulencia es el monopolio de lo sagrado que ejerce la Iglesia, dejando por fuera toda clase de experiencia personal e inmediata. Por ello, abandona su inicial ateísmo, mas admite que el Dios que se le presenta en el catolicismo es —como ya veía Nietzsche— un dios muerto. Güiraldes buscará el renacimiento de ese Dios en su propio corazón.

Con la filosofía le sucede algo parecido que con la religión, como dice en el fragmento 78: «No he podido nunca estar en un sistema. He seguido algunos pensamientos concordantes en un filósofo, pero ni he visto ni he querido ver el lugar al que quería llevarme» (Güiraldes, 1967, p. 103). Lo mismo sucede en ambos planos, filosófico y teológico; Güiraldes se aleja de los sistemas, de las escuelas, de las creencias erigidas en dogmas. Sobre la autonomía y supremacía del pensamiento occidental, señala Güiraldes: «La razón, llevada a la cúspide por Kant, se ha probado a sí misma que no puede probar nada, fuera de su incapacidad para probar algo» (Güiraldes, 1967, p. 19). En algunos pasajes se pone aún más duro con la ciencia moderna y explicita «El saber material mata lo que conoce. El saber verdadero da vida sin perderla y multiplica sus promesas» (Güiraldes, 1967, p. 104). En los *Poemas solitarios* agrega: «Y el hombre es una espectáculo tan pequeñamente sórdido, que busco en mí la soledad» (Güiraldes, 1984, p. 15). La soledad de uno mismo es también buscar el silencio interior. Güiraldes se refiere en reiteradas oportunidades a «la matraquita de la razón» que no puede detener, el devenir del pensamiento racional que se torna neurótico por recursivo. Estar solo es también detener el pensamiento involuntario, el juicio, el razonamiento, el devenir del lenguaje, para que otra cosa, un dios, aparezca.

Podemos marcar dos tránsitos desde principios de 1920 hasta la muerte de Güiraldes. Uno es del ateísmo a la religiosidad, el otro de la fe en la razón a la fe en lo metafísico. Güiraldes fue acérrimo defensor del racionalismo en sus primeros años. Comenta en el fragmento 6: «tuve con un amigo una discusión bastante violenta sobre filosofía trascendental, pues no quería yo admitir que se discurriera sobre cosas que sobrepasan el poder de la razón humana» (Güiraldes, 1967, p. 22). Aquí el autor se formula una dura autocrítica, la de haber creído que con la razón bastaba para que el ser humano se desarrollase plenamente. Lo metafísico era un tema ocioso. Al descubrir en sí mismo una dimensión espiritual presente desde el inicio —aun de modo inconsciente—, descubre que hay una faceta desconocida de su propia alma. Lanzarse a su conocimiento comporta también lanzarse al conocimiento de lo divino.

En el fragmento 22, propone: «Hay que pensar como Buda, es decir, dejarse pensar por Dios. Es el único modo de pensar que puede hacerle a uno vencer los límites. Lo

otro es dar vuelta a la misma noria; matraquita de la razón que nada resuelve» (Güiraldes, 1967, p. 39). El pasaje parece inspirado en *La metafísica oriental* de Guénon, donde se dice que

> En lugar de hablar de metafísica, podríamos] Emplear pura y simplemente la palabra «conocimiento», como se hace en la India, porque, en efecto, es el conocimiento por excelencia, el único que es absolutamente digno de este nombre, no hay ni que pensarlo; sería todavía mucho menos claro si para los occidentales que, respecto al conocimiento, están acostumbrados a no considerar nada fuera del ámbito científico y racional. […]. Por otro lado, hay en toda certidumbre algo incomunicable; nadie puede alcanzar realmente un conocimiento cualquiera más que por un esfuerzo estrictamente personal, y todo lo que otro puede hacer es dar la oportunidad e indicar los medios para alcanzarlo. Por eso sería vano, en el orden puramente intelectual, pretender imponer una convicción cualquiera; la mejor argumentación no podría, a este respecto, servir de conocimiento directo y efectivo (2007, pp. 15 y ss.).

Las ideas fundamentales que despliega Güiraldes sobre el pensamiento, el conocimiento y la metafísica están resumidas en este pasaje de Guénon, con el cual concuerda en todo. De la inicial postura racionalista, nuestro autor pasa a una concepción que podríamos llamar, no sin reparos, *esotérica* del conocimiento[13]. El papel del hombre cambia, ya que, en el racionalismo occidental, el sujeto es productor de un conocimiento; a su vez, este se puede transmitir a través de medios estipulados, como las universidades, los libros, las escuelas. El saber espiritual —gnóstico y esotérico— rehúye estas características. No es producido por el hombre, sino que es recibido, conservado y transmitido a lo largo de las generaciones. Se trata de un saber que no tiene un origen histórico. Es metafísico —en términos de Guénon— o arquetípico —si nos atenemos al planteo de Jung—. No es un saber que tenga propietarios, es un saber que se transmite de forma colectiva; es de carácter simbólico y va más allá de la razón (aunque no la contradice). Es un saber que anida en el silencio. Dice Ramakrishna:

> En la medida en que el hombre está alejado de Dios, está en medio del ruido y el bullicio del razonar, el argumentar y el discurrir; pero, una vez que una persona se acerca al Todopoderoso, cesan todos esos razonamientos, los argumentos y las discusiones, y comprende los misterios de Dios como una percepción vívida y clara (2006, p. 49).

13. Con este término, nos referimos a un saber cuya transmisión no se puede llevar adelante como el saber racional occidental, ya que implica una transformación espiritual de quien lo recibe y una predisposición anterior para recibirlo. Es un saber gnóstico.

A su vez, anota Güiraldes en la penúltima entrada de *El sendero*:

> Podría decirme que en mi nueva busca no camino solo ni trato de aislar mis ideas como únicas posesiones personales. Eso, hoy, no me importa. En la situación de anatema o de árbol en el viento que deseo para mí, hasta nueva orden, todo prurito de posesión está ausente (1967, p. 105).

La coincidencia es evidente. No existe la noción de posesión del conocimiento, porque el conocimiento se posee y se protege a sí mismo, es un conocimiento sagrado. Solo el conocimiento profano posee autores.

Incluso el arte y la poesía se transforman y pasan a ser consideradas fruto de la inspiración más que del esfuerzo mental individual: «MI DIOS/ Bajo tu amparo escribo. / Por mi boca tan chica se empequeñece tu amor por las cosas que están en Ti sin disminuirte. / Tu palabra en mí se reduce, y yo en Ti me agrando» (Güiraldes, 1984, p. 32). Lo dicho en el poema concuerda con la definición de «hombre» que aparece en los *Poemas místicos*. Allí se lo llama «pequeña antena de carne alucinada» (1984, p. 20). La metáfora es muy clara. Así como un aparato de radio no produce los sonidos y las melodías que salen de él, sino que los capta por su antena, del mismo modo, el hombre es un receptor de un conocimiento que no le pertenece, que es puramente metafísico, universal e inmutable. Al respecto, la coincidencia entre Güiraldes, Ramakrishna y Guénon no podría ser mayor[14].

Llegados a este punto, se nos plantea la siguiente pregunta: ¿Cómo podrá Güiraldes acceder a este conocimiento metafísico? Si descarta la filosofía —en el sentido moderno de la palabra— y el dogma cristiano, como así también la iniciación en escuelas esotéricas de diferente índole, ¿qué camino le queda? La respuesta la proveen los textos mismos; elegirá la vía mística y el conocimiento de sí.

Partimos de este comentario, que aparece en el fragmento 31: «Ignorante de mi deidad interior la he rozado en un casi absoluto estado de confianza en mi fuerza... y es así como he intuido muchas cosas» (Güiraldes, 1967, 49); y a él le sumamos el fragmento 37: «Ahora hablaré de mí -no por el orgullo de mi carroña humana- sino por el orgullo de la fuerza universal que canta en algunos hombres» (Güiraldes, 1967, p. 59). Como diría Leopoldo Marechal, el camino seleccionado por Güiraldes es el de la *intranáutica*, es decir, dirigirse hacia el interior de uno mismo en búsqueda de esa verdad metafísica, esa fuerza universal que canta en el interior. ¿Por qué ir al interior del ser humano si se busca algo que está, en teoría, más allá de lo humano? Guénon le aporta la solución:

14. Para ampliar la noción de «conocimientos metafísico» con todas sus particularidades, véase Asti Vera (1969) y Benoist (1969).

> El intelecto trascendente, para captar directamente los principios universales, debe ser él mismo de orden universal; no es ya una facultad individual […]. La razón es una facultad propia y específicamente humana; pero lo que está más allá de la razón es verdaderamente «no-humano», es lo que hace posible el conocimiento metafísico […]. En otros términos, no es en cuanto hombre como el hombre puede alcanzarlo, sino que es en tanto en cuanto este ser, que es humano en uno de sus estados, es a la vez algo distinto y algo más que un ser humano; y es la toma de conciencia efectiva de los estados supraindividuales lo que es el objeto real de la metafísica o, mejor aún, el propio conocimiento metafísico […] si el individuo fuera un ser completo, si constituyera un sistema cerrado como la mónada de Leibniz, no habría metafísica posible; irremediablemente encerrado en sí mismo, este ser no tendría medio alguno de conocer lo que no fuera del orden de existencia al que pertenece. Pero no es así: el individuo no representa, en realidad, más que una manifestación transitoria y contingente del ser verdadero (Guénon, 2007, pp. 22 y ss.).

El individuo no está cerrado, sino que está abierto. Es una «antena», como dice el autor, que puede atisbar un conocimiento que no le pertenece. En su fragmento 35, Güiraldes anota que el desarrollo terrestre debe llevar al hombre desde el cuerpo al espíritu.

Desde el punto de vista teórico, Güiraldes busca suspender —podemos decir también mortificar, y quizás en algún punto disolver— el ego personal para que se manifieste lo trascendente. Es un ejercicio de ascesis corporal y mental que busca poner al frente el componente espiritual del hombre. En las diferentes tradiciones, se tematiza como un despertar. Del sueño de la vida material se pasa al estado despierto del hombre verdadero. El ego empequeñece hasta presentarse como nada y la divinidad se agranda hasta mostrarse como única realidad. El apotegma socrático de «conócete a ti mismo» trasciende su dimensión moral o psicológica para instalarse en el plano de lo anagógico.

Recordemos que Güiraldes no es un teólogo, y por ello no está tan interesado en una especulación sobre la naturaleza de Dios, sino por su experiencia. De allí que hable de «disciplinas» y «ejercicios» más que de debates, oposiciones o concordancias. Estas disciplinas le proveerán los estados necesarios para la contemplación divina. Resulta lógico que el individuo Ricardo Güiraldes no esté escindido del Dios que busca. No hay en él la separación tajante que sí podemos ver en el cristianismo en general y en el catolicismo en particular entre Dios y el hombre. Para Güiraldes la experiencia de Dios es algo que va más allá del ritual y se vincula con una experiencia espiritual de orden más íntimo. No hay un «por fuera» a ser comprendido, sino un «por dentro» a ser explorado. Si tenemos presente el inicial ateísmo que profesaba, podemos decir que *El sendero*, más que una conversión, lo que narra es una exploración que va hacia las profundidades de su propia alma.

Rudolf Otto señala sobre la interioridad de la experiencia numinosa:

> El sentimiento religioso sería pues un sentimiento de sí mismo, es decir el sentimiento de una particular determinación de mí mismo, de mi dependencia. Solo por un razonamiento, en cuanto yo pienso para él una causa exterior a mí mismo, me encontraría […] con lo divino (2008, p. 23).

Otto deja claro que ese encuentro con lo numinoso es algo que puede ser de orden interno (psíquico) o externo (metafísico). Pero, para el individuo que lo percibe, es siempre algo interior que lo conmueve hasta lo más profundo y disuelve la consciencia férrea de su ego. Güiraldes se ve sacudido interiormente por el encuentro con lo numinoso en él (aunque queda claro el estatuto metafísico que le otorga a ese numen que percibe).

En los fragmentos 69 y 70 de *El sendero*, se opera definitivamente el reingreso en el cristianismo. En ellos, Jesús se presenta como el gran arquetipo a seguir en una *imitatione christi* que se vincula tanto con lo moral (fragmento 70) como con lo metafísico (fragmento 69). Frente a Buda, Confucio, Lao Tse, o cualquiera de todos los sabios-arquetipo que aparecen en las notas güiraldianas, Cristo resuena con una profundidad y fuerza inusitadas. No se trata solo de reflexiones, sino de un compromiso y una entrega al arquetipo que se opera en todo su ser. En ambos pasajes queda claro que, como occidental y cristiano cultural, Güiraldes no termina de consustanciarse con la imaginería ni la mitología hindú. Debe recurrir a su tradición original, la cristiana, para poder tomar contacto con lo numinoso que emerge de su interior.

El Cuerpo y la Escritura como Vías Místicas

Aquí queremos reseñar la puesta en práctica de los ejercicios y las disciplinas espirituales que plantea Güiraldes. Lejos de quedarse en una propuesta teórica, el escritor se comprometió con la práctica de aquello que leía en los diferentes textos. Esta práctica, por supuesto, no estuvo exenta de problemas, contradicciones y sufrimientos. «Muchos son los llamados, pero pocos los elegidos», reza el evangelio de Mateo (22: 14 Reina-Valera, 1960). Güiraldes se desvela por quedar en el grupo de los elegidos, de aquellos que no claudicaron antes las dificultades materiales que implica recorrer el sendero. Resulta imposible minimizar este compromiso con la práctica concreta, dado que, tal vez, sea el aspecto crucial del camino escogido por el escritor.

Comenzamos por el combate que Güiraldes sostuvo durante años con su propio cuerpo. Cada vez más sumido en la idea de la ascesis corporal —es decir, en la limpieza y purificación del cuerpo de todas sus pasiones y debilidades—, no pocas veces tropieza con dificultades que lleva muchísimo tiempo resolver. Desde las más nimias, como dejar de fumar, hasta las más complejas, como apaciguar su deseo sexual. El fragmento 16 —anterior a 1924— lo deja muy en claro:

> Es fácil hablar de espiritualización, de sacrificio, de concentración o meditación. Lo difícil es llevar a cabo estos proyectos […]. La vanidad tampoco me parece un gran enemigo. En cambio mi sensualismo lo es. He vivido demasiado sobre mis sentidos y sobre mis pasiones sexuales para poderme descargar de ellas de un solo golpe de hombro (Güiraldes, 1967, p. 33).

Considera que no puede cortar con sus hábitos anteriores de golpe. La palabra «sensualismo» nos lleva a un campo más amplio que la sexualidad corporal. Este campo se delimita con mayor claridad en el *Diario…*, donde se reseñan las constantes reuniones sociales, banquetes, agasajos a los que está acostumbrado. Güiraldes, hasta su transformación espiritual, lleva la vida de un sibarita. No puede salirse de ese estilo de vida de una vez y para siempre.

Por ello, opta por realizar posturas de yoga y ejercicios de respiración a fin de poder entablar una batalla lenta pero constante. Con buen tino oriental, sabe que no puede enfrentarse de lleno a sus fantasmas, ya que solo redundaría en beneficio para ellos —es evidente que todo lo que se prohíbe se exacerba—. Más bien, escoge una estrategia cercana al aikido: dejar que la propia fuerza de sus pasiones se vuelva creativa: «Mal camino es exagerarse el valor de los placeres que deben sacrificarse. Es hincharlos y pertenecerles. El hombre que ve gigantes en todos sus enemigos es o porque los agranda o porque se achica» (Güiraldes, 1967, p. 42).

Pasa a considerar el problema mismo como una oportunidad. Si no existiesen pasiones, vicios, e incluso un ego tan grande, ¿cómo sería posible el combate espiritual? ¿Cómo podría ser posible el progreso? Se estaría ya en un *samadi* que haría innecesario cualquier acto o, peor, se habría caído en un estado de soberbia espiritual. La soberbia solo provoca una inflación del ego, una falsa santidad. La segunda posibilidad es tanto peor, puesto que el punto de partida es más lejano y difícil de comprender. La inflación del ego provoca que la persona crea estar en un punto cercano a la santidad, cuando ni siquiera ha podido vencer las propias dificultades psíquicas que le son inherentes. Güiraldes se cuida muy bien de no caer en la trampa y recuerda que sus pasiones le siguen como un *daimon* que no lo deja dormir tranquilo. Por ello declara en el fragmento 26 «Los vicios y pasiones egoístas son estupendos elementos de ejercicio si nos entrenamos en vencerlos» (Güiraldes, 1967, p. 43), al tiempo que en los *Poemas solitarios* encontramos versos que dicen: «Y mi alma indecisa pugna por desprenderse del horizonte de mi carne para iniciar su mañana» (Güiraldes, 1984, p. 22). Advierte asimismo, en el fragmento 28, que toda vía espiritual se compone de dos aspectos. El primero es un camino de privaciones necesarias; y da lugar al segundo, que está por encima y tiene como fin acrecentar el amor por Dios.

Tampoco cae en la trampa de la espiritualidad báquica, es decir, en llegar a un extremo a través de su opuesto —método que, de algún modo, podríamos decir que

tuvo cierta efectividad en los casos de san Agustín y san Francisco de Asís—. El camino del exceso ha sido frecuentado por Güiraldes, pero no ha podido sacar nada en limpio de él.

> Conozco los *paraísos artificiales*, desde el alcohol hasta el opio […]. Esas pruebas han dejado en mí, después de un momento de mezquino desvarío, una repugnancia de sobremanera ordinaria, porque el escapar de las miserias estúpidas por un medio extraño a mí mismo no cuadra a mi deseo de absoluta libertad interior (Güiraldes, 1967, p. 57).

No vacila en tomar el camino de la lucidez. Prefiere un despertar fruto de sus trabajos a la espontaneidad azarosa de los paraísos artificiales. Por lo demás, no existe otro tipo de referencias a posibles experimentaciones con psicotrópicos o cualquier tipo de sustancias. Mas sí abundan las entradas donde se considera necesario renacer a partir del propio trabajo interior: «Para ser *dos veces nacido*, es necesario que seamos nuestra propia madre […]. El segundo nacimiento es el único consciente […]. El día que nos hayamos creado, según nuestro concepto de perfección -que es intuición del arquetipo hacia el cual nos encaminamos-, seremos verdaderamente lo que queremos y debemos ser» (Güiraldes, 1967, 52).

Siguiendo los pasos de Güiraldes, advertimos que opta por una vía que es también central en el *Vêdânta Advaita*, la del *jivanmukta*, es decir, 'el liberado en vida ', o 'el renacido en vida'. Implica una liberación gradual de las limitaciones de lo corporal, lo cual permite un acceso verdadero a ese conocimiento metafísico del que hablamos anteriormente. Vale aclarar que es una liberación que, como entiende Güiraldes, implica encaminarse hacia el arquetipo que se encarna (en su caso, el crístico). No se habla aquí de salvación, como lo haría el dogma religioso, sino de un conocimiento que trasciende al hombre. Al respecto, dice Guénon:

> El *yogî* ya no tiene nada que obtener ulteriormente, puesto que ha realizado verdaderamente la «transformación» (es decir, el paso más allá de la forma) en sí mismo, si no exteriormente; poco le importa entonces que la apariencia formal subsista en el mundo manifestado, desde que, para él, ya no puede existir en adelante de otra manera que en modo ilusorio (2006, p. 199).

El *jivanmukta* no abandona el mundo; vive en él, pero ya no es parte de él. Y quizás este estado —aunque sea provisorio— es lo que provoca la inmensa alegría de Güiraldes justo un día antes de morir, cuando anota en su libro: «¿He tenido el más leve vislumbre de lo que se llamará éxtasis? ¡SÍ!» (Güiraldes, 1967, p. 106). Podemos arriesgarnos a decir que su lento y sostenido esfuerzo en el sendero ha dado finalmente sus frutos.

Ahora bien, no podemos evadir en este trabajo una condición esencial de Güiraldes: es escritor. El oficio de la escritura no permanecerá al margen de sus indagaciones espirituales. Por el contrario, experimentará profundas transformaciones que es preciso señalar; especialmente, porque en Güiraldes la escritura se transformará en una vía de búsqueda espiritual, característica quizás distintiva dentro del corpus de la literatura argentina y vía no muy explorada (podemos agregar, entre otros, los casos también poco frecuentes de Jacobo Fijman, Héctor Viel Temperley o Juan L. Ortiz, siempre poetas).

La primera entrada de *El sendero* reza lo siguiente «Resolví ensartar en un hilo que intitularía *El sendero* las cuentas desparramadas de un rosario que había rezado en mis poemas» (Güiraldes, 1967, p. 17). Aquí el autor da cuenta de una constatación esencial: en su poesía hay desparramados jirones de algo que no ha percibido con antelación y que recién advierte; se trata de un componente espiritual que ha permanecido inconsciente. Luego profundiza su observación y emprende una nueva hermenéutica de su propia obra, ya que «Este cuaderno me servirá para esbozar mi propia verdad. Las citas que pienso hacer de cuanto he escrito en poemas o pensamientos cuya inspiración se insinúa como espiritual, serán una base para mi busca, porque siendo anteriores a toda lectura espiritualista, no pueden acharcarse a lecciones del hombre» (Güiraldes, 1967, p. 25).

Al emprender una relectura de sus textos previos en clave simbólico-mística, el autor descubre algo llamativo; existe una dimensión en su poesía que estuvo madurando y creciendo más allá de su voluntad. Se sorprende de la autonomía que ha cobrado esta dimensión y de cómo pudo él estar tan ajeno al desarrollo de un proceso que se daba delante de sus ojos, en su escritura. Entiende este descubrimiento, en sus propias palabras, como un llamado que se ha venido gestando desde largo tiempo atrás, pero que fue desoído por su consciencia y su mente racionales. Güiraldes vislumbra que prestar atención a eso que se ha gestado y actuar en consecuencia es ganar en salud. Capta la importancia del llamado del espíritu de la profundidad y no deja que su *yo* —ni ninguno de los complejos rectores de su consciencia— se sobrepongan a ese llamado instalándolo nuevamente en la comodidad de una visión de mundo ya forjada. Valiéndonos del vocabulario junguiano, podemos decir que se entrega de lleno a su trabajo interior, es decir, al proceso de individuación. Por ello, como corolario del fragmento 9 afirma «Escribir es mi manera concreta de meditar» (Güiraldes, 1967, p. 25).

En su condición fundamental de escritor, entiende que no puede aspirar a los mismos caminos que han tomado otros, de diferente complexión espiritual y psíquica. Es un error tratar de transitar senderos que no son propicios para uno mismo —aunque le den los mejores resultados a otros buscadores—. Al respecto, Güiraldes aclara que los grandes maestros espirituales han sido pobres literatos, ya que su vía era la del intelecto

trascendente. Por su parte, al ser escritor, su vía es el trabajo con la palabra, la búsqueda de la palabra que otorgue vida en el poema:

> El grado de evolución espiritual no mejora […] la capacidad intelectual o literaria […]. Los teósofos suelen demostrar que tal cosa no sucede ¿Por qué los que han alcanzado los conocimientos de las leyes del ritmo no son sino mediocres poetas? […]. Unos parecen tener mayor privilegio en su conocimiento y otros en su intuición. Para mi fueron interno y en vista de un provechoso desbrozamiento de mi huella, tengo por cierto, hoy por hoy, que los poetas, si bien no iniciados en los principios básicos y generales recibidos a raíz de una entrada en los campos superiores del conocimiento, tienen en su propio campo más afinada la intuición que los videntes de planos muy superiores a ellos (Güiraldes, 1967, p. 80).

La intuición poética es su vía por excelencia, su gran ejercicio. Se trata de la piedra tallada en la cual culminan los ejercicios físicos, las privaciones corporales, los rezos y las mortificaciones. «Según Jinarajadasa, el verdadero peldaño de crecimiento está en la creación. Rezos, meditación, buenas obras, son modos de crearse, creando […]. Sé por experiencia propia que es escribiendo cómo entro en la sensación de mi propio poder» (Güiraldes, 1967, p. 49). He allí la clave de la espiritualidad güiraldiana: la creación a través de la palabra. La creación, porque solo creando es que se puede conocer al gran Creador del Universo —tesis que también sostenía Marechal—. Y mediante la palabra, porque en ella Güiraldes ve su rostro oculto, la parte que había quedado ensombrecida por años de vida mundanal y ruidosa. La palabra contenida en su propia obra fue la que le dictó el camino, la que lo guió en el sendero. Como bien observa, son textos anteriores a cualquier lectura o interés que él mismo, de modo consciente, tuviese por Oriente o las disciplinas esotéricas. Por ello, su palabra creativa se le adelanta, cumple un papel teleológico, señala el punto donde se clavará una flecha que aún no ha salido.

Finalmente, comprende que la vía del cuerpo y la vía de la palabra son, en definitiva, un solo camino, y así lo expresa:

> Me propongo adueñarme de mí mismo y entrar en el callejón que me conduzca a la meta de un YO mejor. El programa de mi vida se irá perfeccionando; por ahora me propongo: Cumplir mi obra literaria, encauzándola cada vez más en la vía de mis anhelos de espiritualización. Cuidar noblemente mi cuerpo (Güiraldes, 1967, p. 29).

Las dos vías son ahora una misma senda.

Conclusiones

Podemos concluir que Güiraldes experimenta un tránsito que se inicia en un ateísmo racionalista y termina en una espiritualidad sincrética de raigambre cristiana. Al tiempo que toma distancia de la filosofía occidental y del dogma cristiano, nutre su diálogo con diferentes autores del ámbito de la filosofía perenne, la teosofía y el orientalismo. En este vasto campo, parece orientarse con gran solvencia gracias a las lecturas de Guénon y Ramakrishna, y redescubre los aspectos menos visitados de su propia tradición cristiana. Igualmente, se autoimpone, cada vez con mayor rigor, el seguimiento riguroso de una serie de ejercicios que se vinculan con la respiración, las posturas corporales, la oración y la búsqueda del silencio interior. Es decir que logra conformar un sincretismo sólido y valedero que podríamos llamar «yoga cristiano». También podríamos caracterizarla como una espiritualidad cercana a la tradición hesicasta, en especial la versión difundida a partir de Gregorio Palamás. A su vez, estas reflexiones y prácticas anteceden, al menos en treinta años, a la obra erudita del sacerdote jesuita Ismael Quiles, quien desandará caminos semejantes.

Como característica adicional —y cosa poco frecuente dentro de la literatura argentina—, los textos con los que trabajamos no solo describen, reflejan o teorizan sobre ese camino espiritual. Al mismo tiempo, también son el camino. En Güiraldes, la práctica de la escritura, durante la última parte de su vida, se parece mucho a la práctica de la oración continua. Es un constante revisar sus escritos anteriores y los presentes para desentrañar el mensaje espiritual que en ellos reside. Es una forma de meditación y concentración para llegar a la contemplación de lo divino.

Referencias Bibliográficas

Bhagavad-Gita, el cantar del Señor. (1976). Edición crítica de Calvera, L. Buenos Aires: Dédalo.

Asti Vera, A. (1969). René Guénon, El último Metafísico de Occidente. Estudio preliminar de Guénon, R. *Símbolos Fundamentales de Las Ciencias Sagradas* (pp. xi-xxxvii). Buenos Aires: Eudeba.

Benoist, L. (1969). *El esoterismo*. Buenos Aires: Nova.

Burckhardt, T. (1982). *Principios y métodos del Arte Sagrado*. Buenos Aires: Lidium.

Eliade, M. y Couliano, I. (2007). *Diccionario de las religiones.* Buenos Aires: Paidós.

García Bazán, F. (1985). *René Guénon o la tradición viviente*. Buenos Aires: Hastinapura.

Gasquet, A. (2008). El Orientalismo Argentino (1900-1940): De la Revista Nosotros al Grupo Sur. *Working Papers*, (22), 1-23.

Giordano, A. (2009, julio-diciembre). Ricardo Güiraldes en su *Diario*: los ejercicios espirituales de un hombre de letras. *Anclajes, 13* (2), 115-127.

Guénon, R. (1976). *Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada*. Buenos Aires: Eudeba.
Guénon, R. (1986). *La Gran Tríada*. Barcelona: Obelisco.
Guénon, R. (2004). *Introducción general al estudio de las Doctrinas Hindúes*. Buenos Aires: Losada.
Guénon, R. (2006). *El hombre y su devenir según el* Vedanta. Madrid: Sanz y Torres.
Guénon, R. (2007). *La Metafísica Oriental*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
Güiraldes, R. (1967). *El sendero*. Buenos Aires: Losada.
Güiraldes, R. (1984). *Poemas últimos*. Buenos Aires: La torre abolida.
Güiraldes, R. (2008). *Diario, Cuaderno de Disciplinas Espirituales*. Edición crítica de Smyth, C., Gasió, G. Estudio Preliminar de Mizraje, M. G. Buenos Aires: Paradiso.
Hani, J. (2005). *Mitos, ritos y símbolos*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
Jung, C. G. (2008). *Obra Completa 11. Acerca de la psicología de la religión occidental y de la religión oriental*. Madrid: Trotta.
Otto, R. (2008). *Lo sagrado*. Buenos Aires: Claridad.
Said, E. (2009). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
Shri Ramakrishna. (2006). *Dichos y sentencias*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.

Cruces de Frontera y Postmonolingüismo en la Obra de Liliana Ancalao

Melisa Stocco*

Resumen: Las literaturas indígenas de América Latina se han desmarcado considerablemente de la esfera de influencia de categorías como «literatura nacional» y «lengua materna». En su lugar, «afirman un posicionamiento o *locus* de enunciación […] en base a orígenes lingüísticos, culturales y geográficos» (Del Valle E., 2013. p. 4) muchas veces situados por sobre las fronteras instituidas entre Estados. Asimismo, es común que los autores originarios escriban no solo en castellano, sino también en su lengua vernácula y publiquen textos bilingües.

Este acto autotraductor y el gesto ético-político que entraña nos invitan a rever el enfoque centralista y monolingüe predominante en la literatura argentina y, en su lugar, a plantearnos un «paradigma postmonolingüe» (Yildiz, 2012), es decir, situarnos desde una mirada problematizadora que tenga en consideración las imposiciones del monolingüismo institucional y su posible superación. En este trabajo, nos centraremos en la poesía bilingüe de la autora mapuche Liliana Ancalao (Comodoro Rivadavia, Chubut, *Puel Mapu*, 1961) y en los metatextos donde reflexiona sobre la conformación de su identidad, la recuperación del *mapudungun*, la práctica traductora y las motivaciones éticas de su escritura bilingüe. A lo largo del análisis, buscaremos comprobar cómo Ancalao crea una literatura postmonolingüe y transfronteriza en la que los dos mayores límites institucionalizados por toda literatura nacional, la lengua y el territorio, se desafían desde un traspaso múltiple de fronteras: del castellano al mapuche, del campo a la ciudad de provincia, de la Argentina a Chile y de la escritura a la oralidad.
Palabras Clave: Poesía Mapuche; Monolingüismo; Bilingüismo; Paradigma Postmonolingüe; Autotraducción; Liliana Ancalao; Literatura Nacional; Literaturas Indígenas.

* Becaria doctoral del CONICET y miembro del Centro de Literatura Comparada de la Universidad Nacional de Cuyo. Correo electrónico: meli.stocco@gmail.com.
Fecha de recepción: 02-09-2016. Fecha de aceptación: 04-10-2016.
Gramma, XXVII, 57 (2016), pp. 50-62.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

Abstract: *Indigenous literatures in Latin America have considerably detached themselves from the sphere of influence of such categories as «national literature» and «mother tongue». Instead, they affirm a place of enunciation based on linguistic, cultural and geographic origins (Del Valle E., 2013) often located over the borders institutionalized among States. Likewise, it is common for aboriginal authors to write not only in Spanish but also in their vernacular languages and to publish bilingual texts.*

This self-translating act and the ethical-political gesture it entails invite us to review the centralist and monolingual approach predominant in Argentine literature and to think instead from a «postmonolingual perspective» (Yildiz, 2012), i.e. to problematize the impositions of institutionalized monolingualism and its possible overcoming. We will center the analysis on the bilingual poetry of the Mapuche author Liliana Ancalao (Comodoro Rivadavia, Chubut, Puel Mapu, 1961), and on metatexts where she reflects upon her identity, the recovery of Mapudungun, self-translation, and the ethical motivations of her bilingual writing. We will seek to evince how Ancalao creates a postmonolingual, transborder literature in which the two major limits of every national literature, language and territory, are challenged through multiple shifts: from Spanish to Mapudungun, from the country to the city, from Argentina to Chile, and from writing to orality.

Keywords: *Mapuche Poetry; Monolingualism; Bilingualism; Postmonolingual Paradigm; Self-Translation; Liliana Ancalao; National Literature; Indigenous Literatures.*

En este trabajo partiremos por definir las «literaturas indígenas» de acuerdo con la caracterización de Emilio del Valle Escalante, es decir, como «obras de autores que en primer lugar afirman un posicionamiento o *locus* de enunciación indígena en base a orígenes lingüísticos, culturales y geográficos» (2013, p. 4). En el despliegue de este agenciamiento de «auto-representación y auto-determinación literaria indígena» (Arias, Cárcamo Huechante & Del Valle Escalante, 2012, p. 7), el hecho de que se escriba en muchos casos de forma bilingüe —aunque no de manera excluyente[1]— no es casual ni menor.

La autotraducción es llevada a cabo tanto por autores con alto grado de bilingüismo como por quienes han aprendido la lengua de sus ancestros en la adultez, con la ayuda de gramáticas, diccionarios y otros hablantes. Se trata de una práctica central

1. «Algunos críticos y literatos suponen que esta producción textual debe provenir de hablantes de estos idiomas [indígenas]. Otros también han sugerido que la "autenticidad" de esta producción textual reside en su "oralidad". Estos supuestos, sin embargo, no toman en cuenta las experiencias de colonialismo interno mediante campañas castellanizadoras que han llevado a muchos de nosotros a perder el idioma. Esto, sin embargo, no implica una pérdida de nuestra identidad, sino más bien el desarrollo de una conciencia indígena en base a otras formas de identificación asociadas con lo cultural, lo geográfico, lo político o lo religioso» (Del Valle Escalante, 2013, p. 4).

y extendida en las literaturas indígenas en la que se manifiestan la reapropiación de la lengua hegemónica, el gesto de poner la lengua indígena en términos de estatuto literario en pie de igualdad con el castellano, y la deconstrucción de nociones de «identidad», «literaturas nacionales» y «lengua materna».

Este último punto es sobre el que nos interesa profundizar aquí, ya que este acto autotraductor y el gesto ético-político que entraña nos invitan a rever el enfoque centralista y monolingüe institucionalizado en los estudios literarios argentinos, y a pensar en una aproximación «postmonolingüe» a la hora de atender a la diversidad de las literaturas de las regiones y a la presencia de producciones de autoría originaria en ellas. Por lo tanto, en primer lugar, revisaremos la cuestión del monolingüismo y las claves de un paradigma postmonolingüe siguiendo los aportes de Yasemin Yildiz (2012). En un segundo momento, nos remitiremos a algunos antecedentes conceptuales de relevancia en la elaboración de nuevas categorías de análisis para prácticas discursivas postmonolingües. Finalmente, reflexionaremos en torno al trabajo literario e intelectual de la autora mapuche Liliana Ancalao (Comodoro Rivadavia, Chubut, *Puel Mapu*, 1961), como un ejemplo de literatura postmonolingüe y transfronteriza en la Argentina que nos enfrenta a la necesidad de elaborar nuevos modos de lectura.

Para comprender el principio estructurador del monolingüismo, según señala Yasemin Yildiz en *Beyond the Mother Tongue*, es necesario remontarse al paradigma que emerge a fines del siglo XVIII en la confluencia de un cambio político, filosófico y cultural radical en Europa, de la mano de pensadores del Romanticismo alemán, tales como Johann Gottfried Herder, Wilhelm von Humboldt o Friedrich Schleiermacher. Estos fueron los iniciadores de una perspectiva que determinaba que solo se puede pensar y sentir auténticamente en la así llamada «lengua materna», noción que Yildiz analiza como constructo histórico cuya dimensión afectiva y matriz biologicista han resultado cruciales en el imaginario y la producción de los Estados-nación modernos, basados en las ideas de diferenciación y autenticidad lingüística y cultural de los pueblos. Esta separación estanca de pueblos y lenguas significó, como indica la autora, que no se toleraran fronteras difusas, lealtades cruzadas o lenguas desarraigadas (Yildiz, 2012).

Algo similar sucede en el marco de los estudios literarios y de traducción en América Latina en general, y en la Argentina en particular. Un síntoma de la necesidad de superar las limitaciones de una perspectiva homogeneizadora se halla, por ejemplo, en las recientes reflexiones que, respecto del panorama de los estudios comparatistas y su intersección con las teorías decoloniales, hacen Domínguez, Saussy y Villanueva (2015). Los autores sugieren la necesidad de elaborar un proyecto de mayor radicalidad que el ya propuesto por los estudios poscoloniales, en el cual se atienda a tres aspectos clave: en primer lugar, incorporar al estudio comparativo las prácticas discursivas en

las lenguas no hegemónicas o subalternizadas, como sería el caso de todas las lenguas indígenas. En segundo lugar, reflexionar acerca del creciente monolingüismo en la disciplina, reflejado en el peligro de simplemente reemplazar el inglés de los estudios postcoloniales por el «castellano decolonial». Por último, dar lugar a la descolonización del conocimiento, lo cual se encuentra en concomitancia con las otras dos tareas (Domínguez, Saussy & Villanueva, 2015).

En cuanto a la situación en la Argentina, sabemos que se trata de un Estado instaurado sobre los mismos principios de homogeneización lingüística y cultural de la modernidad a los que refiere Yildiz. Asimismo, su economía política fundacional ha constituido la aboriginalidad de algunos de sus habitantes, como señala Claudia Briones, «no solo [como] un impedimento para su ciudadanización, sino [como] una mácula para el perfil "eurocentrado" de nación que autoproclamaba dominante» (2007, p. 38). Las disciplinas de estudios literarios, comparatistas y de traducción se alojan, por tanto, en una perspectiva monolingüe y monocultural desde la cual los autores originarios se perciben como pertenecientes a una cultura «otra» que interpretan y traducen para un público, en su mayor parte, hablante exclusivo del castellano.

A propósito de esta prevalencia del monolingüismo y en contraposición a ella, interesa el planteo de las estudiosas de la autotraducción Jan Hokenson y Marcella Munson de que los textos de los escritores bilingües deben abordarse comprendiendo que sus identidades «*thrive in the middle region of overlaps*» [«florecen en la región intermedia de las superposiciones»] (2007, p. 165). Así, se hacen necesarias nuevas categorías de análisis que permitan comprender a los autores y autoras traductores de sí mismos como subjetividades «en tránsito» que no solo tienden puentes entre las brechas culturales y lingüísticas que puedan existir en su ámbito de producción, sino que también las combinan y las habitan, en lo que tales diferencias articulan como conflictivo y complementario.

Un ejemplo de estas nuevas categorizaciones se encuentra en el trabajo metatextual del poeta ítalo-australiano Paul Venzo, quien elige describir su identidad como «nómada»: «the "self" in self-translation suggests a mechanism through which the author / translator enacts a kind of personal cultural and linguistic nomadism, one that reflects [a] kind of cross-cultural identity» [«el "sí mismo" de la autotraducción sugiere un mecanismo a través del cual el autor/traductor representa una suerte de nomadismo cultural y lingüístico personal, uno que refleja [un] tipo de identidad transcultural»] (2016, p. 2).

Así, se hace evidente el estrecho lazo entre subjetividad, identidad y bilingüismo: «translation for me is not simply carrying words back and forth across a page, but is bound up with my personal experience of living between and across languages» [«la traducción para mí no es simplemente trasladar palabras de aquí para allá en una pági-

na, sino que está ligado a mi experiencia personal de vivir entre y a través de lenguas»] (2016, p. 40).

Rosi Braidotti se ha referido a este tipo de identidades móviles como «nómada lingüístico» (1994, pp. 12-14). Se trata de aquellos sujetos multilingües quienes, en su tránsito entre lenguas, desarrollan un sano escepticismo acerca de la fijeza de las identidades y de las lenguas maternas como exclusivas portadoras de la autenticidad expresiva y, por ende, poseen, según la filósofa, un punto ventajoso desde el cual deconstruir la identidad. Este nomadismo no representa, en realidad, ningún desplazamiento compulsivo ni necesariamente un movimiento concreto, como el que supondría la migración, sino la identidad hecha de transiciones y negociaciones. La consciencia del nómada lingüístico es una manera de resistir a las formas dominantes de representar el sí mismo (Braidotti, 1994).

En complementariedad con estas ideas, pero ya en relación con las literaturas de autores originarios, nos referiremos aquí al concepto de «nativos migrantes» que Juan Guillermo Sánchez Martínez ha elaborado al acercarse a las ideas creadas por los propios escritores para describir sus trabajos e introducir así un enfoque dinámico y singularizante. El concepto nos recuerda las reflexiones de Antonio Cornejo Polar acerca de los alcances de la noción de «migración», en tanto término productivo para el análisis de la literatura latinoamericana en su heterogeneidad[2]. El «oxímoron bienvenido» del «nativo migrante», tal como lo caracteriza Sánchez, permite aunar la diversidad de matices de las poéticas y las subjetividades involucradas en la producción de las obras de autoría indígena: «Las poéticas […] están construidas sobre una experiencia urbana, una tradición nativa, una condición migrante y una preocupación por los intercambios lingüísticos y culturales...» (Sánchez Martínez, 2014, p. 8).

La contribución de Sánchez, en su intención de teorizar a partir de una categoría abierta y dinámica que esté a la escucha de los conceptos elaborados por los propios autores[3], constituye una referencia clave para nosotros. En este sentido es que, para avanzar en nuestra reflexión en torno a una perspectiva postmonolingüe y transfronteriza, nos adentraremos en algunos versos bilingües mapuche-castellanos y en una selección de metatextos de la poeta Liliana Ancalao.

2. «Sospecho que los contenidos de multiplicidad, inestabilidad y desplazamiento que lleva implícitos [la categoría de "migración"], y su referencia inexcusable a una dispersa variedad de espacios socio-culturales que tanto se desparraman cuanto se articulan a través de la propia migración, la hacen especialmente apropiada para el estudio de la intensa heterogeneidad de buena parte de la literatura latinoamericana» (Cornejo Polar, 1996, p. 838).

3. «el territorio en Ak'abal; el puerto en Huenun; Tunupa como dios migrante en Gonzales; mapurbe en Aniñir; cuerpo en Kuyeh; los encuentros en Apushana; y el inconmensurable camino del yajé en Jamioy» (Sánchez Martínez, 2014).

La autora explicita un juego de lealtades lingüísticas cruzadas y una serie de movimientos de tránsito territorial que presentan evidencias de una literatura que desafía, a nuestro modo de ver, los dos pilares que delimitan toda literatura nacional: la lengua y el territorio. Como veremos, lo que sucede en la obra de Ancalao es un traspaso de fronteras múltiple: del castellano al mapuche, del campo —en este caso, la meseta chubutense— a la ciudad de provincia, de la Argentina a Chile —con una visión de la cordillera como puente y no como frontera— y de la escritura a la oralidad.

En primer lugar, el movimiento de tránsito entre el castellano y el *mapudungun* calibra una palabra poética móvil entre ambas lenguas, como podemos apreciar en el siguiente fragmento de su poema «las mujeres y la lluvia»:

una vez en febrero yo estaba ahí
en el campo
y se llovía todo
parecía la furia de *cai cai* sobre nosotros
el agua estaba helada
las ancianas prosiguieron el ritual
y tuve que quedarme

hasta cuándo aguantaremos
pará la lluvia dios es demasiada
no la bebe la tierra se atraganta
y somos casi nada
trazos de tiza borrados por el aguantar

después de unos siglos el sol abrió las nubes
la voz gastada de meridiana epulef
levantó el *taill* del *cauelo*

pensé que dios podía ser ese arco iris
o los caballos en fila
moro zaino pangaré tostado bayo
saludando al horizonte despejado

huele tan bien la tierra después del aguacero

kiñechi febrero *mew, iñche mülen tüfey mew mapu mew*
kom mawün müley
kiñeazngefuy kai kai ñi illku wente iñchiñ
wutrengey ko
pu kushe petulüyngün chi ngillatun
mülen ñi femagel

chumül müten yeiñ
trañmaleufü katrütufinge rume mawün
mapu ptolokay mapu rulmelay
chem no rume ngleaiñ
tiza wiri ñamümlu ko mew

pu pataka tripantü mew
chi antü nülakünuy pu tromu
meridiana epulef ñi füchazüngun
witrañpramuy kawellu taüll

rakizuamün kallfuwenu pepingeafuy
tüfa relmu kallfuwenu pepingeafuy
pu kawellu witrünkülelu
moro zaino pangare tostado bayo
chalifingun afmapu

küme nümüi mapu rupan füchamawün

(Ancalao, 2009, pp. 22-25. Los destacados son nuestros).

En este pasaje vemos que Ancalao cruza palabras del *mapudungun* en la versión castellana y vocablos castellanos en la versión mapuche. Estas presencias —que hemos resaltado en el poema— evidencian el límite de la traducción, es decir, aquello que, a criterio de la autora, no encuentra equivalencia o cercanía semántica entre las lenguas

y así revela los puntos de inconmensurabilidad. Como ha señalado Homi Bhabha, las lenguas presentan modos de significar discursiva y culturalmente no idénticos y que, por lo tanto, están en conflicto y buscan excluirse mutuamente (1994, p. 227). Ese elemento conflictivo es la «diferencia cultural» que se revela cada vez que admitimos que hay elementos «intraducibles» entre lenguas.

Sin embargo, al mismo tiempo, la mera existencia de ambas versiones vuelve a confirmarnos que, al decir de Umberto Eco, «people, in this world, after all, do translate» [«la gente, en este mundo, después de todo, sí se traduce»] (2004, p. 34). Esto se debe a que, en la complementariedad agonística de las lenguas que se encuentran en el proceso de traducción, está siempre presente la negociación de la diferencia, la búsqueda de consenso, la producción de significados que sean, como sugiere Rosemary Arrojo, «aceptables» para la comunidad cultural de la cual participa el traductor (1986).

En la autotraducción, como en otras formas más «convencionales» de la traducción, se nos recuerda permanentemente lo que la teórica Dilek Dizdar ha llamado «the painful tension between consensus and incommensurability» [«la dolorosa tensión entre consenso e inconmensurabilidad»] (2009, p. 96). Por lo tanto, las palabras de una lengua insertadas en el texto en el otro idioma revelan, a la vez, el límite de la traducibilidad y el traspaso de ese mismo límite, el conflicto y, a la vez, la complementariedad expresiva entre lenguas.

Asimismo, la escritura bilingüe invita al lector a realizar el mismo cruce que ha hecho la autora. El gesto ético-político que media en la autotraducción refracta en el lector que, como señala Eva Gentes, aunque no lea ambas versiones, aún estará consciente de su existencia y deberá hacer la elección activa de ignorar una de ellas (2013). En caso de no ignorarla, se abre a la lectura un potencial espacio «estereocópico» (Gaddis Rose, 1997), es decir, una apertura a la indagación de lo interliminal en los elementos antagónicos y complementarios que pueden hallarse en el cotejo de las versiones.

La escritura bilingüe de Liliana Ancalao refleja también otro tipo de cruces de fronteras, de movimientos de tránsito, por ejemplo, en el ida y vuelta entre los ámbitos rural y urbano, los cuales contienen modos de vida, de habla y de relacionamiento diferentes. Su impronta deviene creación poética en el territorio fluido e intermedio de la traducción:

> ¿Cómo se escribe […]? […]. Se escribe en el idioma originario, en la lengua que sigue siendo materna, mapuzungun, aunque la aprendamos como segunda lengua, y también en el otro idioma: castellano, inglés, francés, portugués…Las traducciones van y vienen, desde la primera a la segunda lengua y viceversa, y en las vueltas las palabras se pulen entre sí como piedras. […] Viviendo en las comunidades y en las ciudades, transitando permanentemente el camino entre ambos espacios (Ancalao, 2005, p. 33).

El movimiento pendular de la escritura de Ancalao, que se traza entre los espacios de campo y ciudad y se expresa entre el castellano y el *mapudungun*, muestra una de las posibles maneras de agenciar la propia identidad mapuche en el contexto de las construcciones de aboriginalidad y los regímenes de verdad impuestos de diversas formas por el Estado nacional para estigmatizar lo indígena (Briones, 2007). Una de dichas construcciones es la que impone la idea, tanto en propios como ajenos, de que «una inusual movilidad ascendente o la misma urbanización diluye las pertenencias indígenas» (Briones, 2007, p. 38). Liliana Ancalao relata su propio conflicto en este sentido a partir de lo que ocurrió en el marco del quinto centenario con los movimientos de recuperación de tierras:

> En el año 92, con los quinientos años, se dieron entre las organizaciones de los pueblos originarios algunos pensamientos extremos como los de recuperar el territorio y volver a ser mapuches. Algo así como continuar en algún punto lo que había estado interrumpido, volver a ese punto, y seguir desde allí. Para los apasionados, entre los que yo también me encontraba, parecía una idea maravillosa, una utopía realizable y bellísima. Yo me conflictuaba porque mis planes y mi vida ya estaban encaminados en la ciudad: ya tenía mi título universitario, estaba trabajando de docente, estaba casada, tenía hijas. Entonces, lo vivía casi como una pérdida: "no voy a poder hacer esto que suena tan bello". Después me fui dando cuenta, con el devenir, que yo tenía que armar otra identidad (Mellado, 2014, p. 130).

La «formación Mapuche de sí» (Briones, 2007) que Ancalao elabora culmina en la convicción de que «mi identidad iba a ser armada por mí misma y no iba a ser impuesta de ningún lado» (Mellado, 2014, p. 130), un posicionamiento que acepta lo contradictorio y conflictivo en el traslape de culturas y lenguas: «Siendo con nuestras vidas el espacio de convivencia y de conflicto: entre tradición y modernidad, entre lo comunitario y lo individual, entre el idioma originario y el idioma impuesto» (Ancalao, 2005, p. 33). La autora define como resultado de este proceso la siguiente conclusión:

> …seguir viviendo en la ciudad e ir y volver: regresar, tomar fuerzas, contactarme con la espiritualidad que hay en el campo –con las ceremonias que siguen vigentes en el campo– y siendo yo, como soy no más, en la ciudad, sin negar mi origen y construyendo un modo de ser distinto […] Campo y ciudad siempre se van entretejiendo en mi vida y armónicamente, cada vez más armónicamente (Mellado, 2014, p. 130).

El traspaso que, a una escala menor, se da entre la meseta chubutense —enclave de las rogativas y ceremonias, residencia de ancianos y ancianas referentes de las comuni-

dades— y la ciudad de Comodoro Rivadavia —con sus flujos económicos basados en la actividad petrolera, su viento marino y sus barrios de plan de vivienda— también se da para Ancalao a nivel trasandino. Su literatura, hecha en *Puel Mapu*, se afilia a las búsquedas de otros poetas mapuche de *Ngulu Mapu.* En lo que la autora denomina «la tarea colectiva de devolver la transparencia al territorio» (2014, p. 2), se refleja un deseo de recomponer espacios de diálogo transversales entre los escritores a uno y otro lado de la cordillera, basados en la rememoración, elaboración y descolonización de una historia común:

> Vivimos en […] un territorio sobre el que los vencedores militares y financistas de la guerra del desierto-pacificación de la araucanía han mentido durante 120 años. Vivimos en un territorio saqueado ya y en el que sobrevuela la rapiña con sus garras sacrílegas, despiertas.
> Hacer transparente el territorio es descolonizar el discurso difundido sobre nuestro espacio que nos ubica de un lado u otro de la frontera. Seguir andando con nuestras palabras, circulando desde el Atlántico hasta el Pacífico y desde el Pacífico hasta el Atlántico. Usar la cordillera como puente como lo hicieron nuestros ancestros y como lo siguieron haciendo nuestros parientes y amigos: escapados cuando los ejércitos criollos, exiliados cuando las dictaduras, corridos cada vez que el hambre, urgidos cada vez que el amor (Ancalao, 2014, pp. 3, 4 y 7).

Con estas reflexiones propias de un manifiesto poético, Ancalao piensa su producción literaria desmarcada de etiquetas nacionalistas para definir filiaciones más bien regionales y transfronterizas situadas en lo que Gabriela Espinosa (2014) ha denominado «área cultural sur»: una «unidad geográfica mayor que la de la región inmersa en los límites nacionales» marcados por la frontera chileno-argentina, «que nace por consenso» (2014, p. 113). De acuerdo con Espinosa, «ambas Patagonias reclaman el estudio unificado de su cultura» (2014, p. 114) y poseen «un tronco histórico cultural común […] circunstancias comunes que el área argentino-chilena atravesó desde la dominación indígena y que permitieron la integración en un espacio fronterizo socialmente compartido» (2014, p. 117).

A estos pasajes entre lenguas y ámbitos físicos podemos agregar también los movimientos que se dan respecto de los géneros de escritura, algunos descendientes de la tradición oral y traducidos a la práctica literaria de la lírica occidental:

> Los escritores originarios transitamos del canto espontáneo de catarsis personal, al canto de autor con intencionalidad estética. Del mito, la conversación, los sucedidos, transmitidos oralmente como memoria del pueblo, a la escritura creativa donde todo se funde para sustentar lo nuevo.
> Hemos abrevado en la literatura universal y hemos latido con la humanidad de

> los autores de distintos tiempos y culturas. Llegaron a nosotros con esta lengua impuesta, lengua con la que aquí intento transmitir oralitura (Ancalao, 2005, p. 33).

Pero cabe señalar que en Ancalao la experiencia de la oralidad mapuche es, al menos inicialmente, vicaria: está mediada por la experiencia de otros a los que la autora ha recurrido o a quienes ha encontrado en su trayecto biográfico y la han enfrentado, tanto a la conmoción de la belleza que encuentra en los cantos como a la dolorosa contradicción que le provoca ser una mapuche urbana, monolingüe por imposición, y con una formación superior en lengua y literatura en castellano:

> …antes de ponerme a estudiar el *mapuzungun* como una segunda lengua siempre me conmovió escucharlo, escuchar su sonido, su entonación, su canto, su ritmo. Generalmente siempre lo escuché de la voz de ancianos, una voz gastada […]. Lo escuché en *tayles* que cantaban las ancianas y siempre me hacía llorar escucharlo. Aún me conmueve esa fluidez y toda la historia que hay en esas voces que todavía lo hablan. Y es una contradicción con la que tengo que vivir porque soy Profesora en Letras Universitaria –uno de los grados más altos de estudio del castellano– y soy una aprendiz devota del *mapuzungun*, cuando debería haber sido de otro modo (Mellado, 2014, pp. 124-125).

Sin embargo, Ancalao reafirma su vínculo con dicha oralidad desde la escritura y, a pesar de suponer una contradicción, este otro cruce de fronteras puede significar una nueva vida para la tradición oral, una forma de rescate. Es lo que, recuperando el término de Elicura Chihuailaf, Ancalao denomina «oralitura», una escritura anclada en la búsqueda de los cantos ancestrales, «una opción por la memoria»:

> La tradición oral es el universo que se respira en el aire de nuestras reuniones, el universo incontenible dentro de nuestro cuerpo. La memoria. La memoria entre los antiguos había circulado solo en forma oral. Fue una decisión de nuestros pueblos usar los grafemas occidentales para escribir el idioma originario. Escribir la memoria en una pelea por defenderla del olvido (Ancalao, 2005, p. 33).

A pesar de las dificultades que la autora encuentra en la incorporación de la oralidad a sus textos, sí reconoce haber empezado a sentir como propio un cierto ritmo del canto o *ülkantun* en el recitado de las versiones en *mapudungun*:

> He escuchado a poetas mapuches que tienen el mapuzungun como primera lengua y, en el momento de leer su poesía, hay una cadencia que es muy semejante. Se la he escuchado a Elicura [Chihuailaf], a Leonel Lienlaf y he aprendido esa

> cadencia, entonces, puedo leer mi poesía con ella. […] [H]ay distintos tonos para el parlamento, para la oración o pedido ritual y para la poesía hay otro tono. Por ahí empiezo leyendo con alguna inseguridad pero llega un momento en que me acomodo y puedo hacerlo con ese tono de poesía, de ülkatun [canto] (Mellado, 2014, p. 52).

Para concluir y como señala Yasemin Yildiz, lo «postmonolingüe» consiste en un espacio de tensiones en el que el paradigma monolingüe sigue predominando pero, a la vez, las prácticas multilingües persisten o vuelven a emerger (2012). El peso de la cultura argentina homogeneizada y homogeneizadora puede sentirse en disciplinas como el comparatismo o los estudios de traducción, en la medida en que no se dé dentro de ellas una reflexión rigurosa de las causas históricas de dicha hegemonía ni se atienda a la presencia de prácticas discursivas multilingües dentro y más allá de los límites de un territorio nacional, aun permeado por el mito de la unidad lingüística y cultural.

El foco en la tensión, más que en los polos «monolingüismo»-«multilingüismo», puede ayudarnos a dar cuenta de muchos fenómenos que, a primera vista, parecen contradecirse (Yildiz, 2012). En esta presentación, hemos querido mostrar, a partir del ejemplo de Liliana Ancalao, cómo estas prácticas emergentes de escritura bilingüe nos desafían a buscar nuevos modos de lectura en el marco de las literaturas regionales de la Argentina.

Ancalao, como poeta mapuche nacida en una ciudad de provincia, formada en una educación occidentalizante y castellanizadora que borró en su itinerario vital la experiencia directa de la adquisición de la lengua que considera materna por ser la de sus ancestros, el *mapudungun*, nos muestra, con su caso, el doblez en el lienzo de la historia nacional y latinoamericana. Como parte de un pueblo marginado, estigmatizado y diezmado por las políticas primero coloniales y luego de expansión territorial del Estado argentino, Liliana Ancalao construye una identidad indígena contemporánea, inmersa en las contradicciones, que busca ir al rescate de lo perdido en un múltiple traspaso de límites y fronteras.

En una obra bilingüe como la de la poeta mapuche chubutense, se evidencian lealtades cruzadas entre la lengua castellana y el *mapudungun*, cruces lingüísticos acompañados por movimientos de tránsito entre campo y ciudad, *Puel Mapu* y *Ngulu Mapu*, oralidad y escritura. Estos desplazamientos se salen de los límites de lo establecido como propio de una literatura nacional y nos invitan a pensar en un enfoque postmonolingüe y transfronterizo para nuestros estudios, y a reexaminar nuestro posicionamiento como lectores.

Nos hemos referido, a este respecto, a la necesidad de habilitar nuevas categorías de análisis que atiendan a las conceptualizaciones de los propios autores originarios —como el ya mencionado ejemplo de «oralitura»— y a antecedentes que nos permitan

pensar en la práctica discursiva de autores indígenas traductores de sí desde un conceptualización de la identidad como nómada o migrante. De allí el interés por rescatar, entre otras, las contribuciones de Rosi Braidotti con su noción de «nómada lingüístico» y la de «nativos migrantes» de Juan Guillermo Sánchez Martínez.

En cuanto al replanteo de nuestro lugar de lectores, la presencia de un texto bilingüe o, dicho de otro modo, de versiones en lenguas muy diferentes editadas en disposición enfrentada nos invita, ya a evadir el desafío de la lengua desconocida que irrumpe en nuestro espacio cultural monolingüe, ya a asumir un intento por comprender o al menos intuir las diferencias y cercanías en una búsqueda de lo interliminal en la «lectura estereoscópica» (Gaddis Rose, 1997). Quizás podamos encontrar en la poesía de Liliana Ancalao, como en la de otros autores indígenas, una invitación a aprender las lenguas originarias borradas con mano de hierro por la historia de los vencedores y a arriesgarnos a traspasar nuestras propias fronteras y empezar a formar parte del desafío de hacer más transparentes, como dice la poeta, «nuestro tiempo y nuestro espacio usando el arma poderosa en que se transforma la palabra, cuando la estética hunde su raíz en la ética» (Ancalao, 2014, p. 11).

Referencias Bibliográficas

Ancalao, L. (2009). *Mujeres a la intemperie. Pu Zomo Wekuntu Mew.* Buenos Aires: El Suri Porfiado.

Ancalao, L. (2005). Oralitura: una opción por la memoria. *El Camarote*, (5), 32-33.

Ancalao, L. (2014). Poesía en ebullición y transparencia. Recuperado el 18 de febrero, 2016, de http://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Festival/24/News/32.html.

Arias, A., Cárcamo Huechante, L. & Del Valle Escalante, E. (2011). Literaturas de Abya Yala. *LASA Forum, 43* (1), 7-10.

Arrojo, R. (1986). *Oficina de traduçao. A teoria na prática.* San Pablo: Ática.

Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture.* Londres: Routledge.

Braidotti, R. (1994). *Nomadic Subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary Feminist Theory.* Nueva York: Columbia University Press.

Briones, C. (2007). Nuestra lucha recién comienza. Vivencias de pertenencia y formaciones Mapuche de sí mismo. *Avá, 10,* 23-46.

Cornejo Polar, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, *LXII* (176-177), 837-844.

Del Valle Escalante, E. (2013). Teorizando las literaturas indígenas contemporáneas: Introducción. *A Contracorriente,* (10), 1-20.

Dilek, D. (2009). Translational transitions: «Translation proper» and translation stud-

ies in the humanities. *Translation Studies, 2* (1), 89-102.

Domínguez, C., Saussy, H. & Villanueva, D. (2015). *Introducing Comparative Literature. New trends and applications.* Londres/Nueva York: Routledge.

Eco, U. (2004). *Mouse or Rat? Translation as negotiation*. Londres: Phoenix.

Espinosa, G. (2014). Palabra en la corriente: Patagonia chilena y microrrelato. En Pollastri, L. (Dir.). *Los umbrales imposibles (de la Patagonia al Caribe anglófono, muestra crítica de textos* (pp. 113-144). General Roca: PubliFadecs.

Gaddis Rose, M. (1997). *Translation and Literary Criticism.* Manchester: St. Jerome Publishing.

Gentes, E. (2013). Potentials and Pitfalls of Publishing Self-Translations as Bilingual Editions. *Orbis Litterarum, 68* (3), 266-281.

Hokenson, J. W. y Marcella M. (2007). *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*. Manchester/Nueva York: St. Jerome Publishing.

Mellado, S. (2014). *La morada incómoda: Estudios sobre poesía mapuche. Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao.* General Roca: PubliFadecs.

Sánchez Martínez, J. G. (2014). *Nativos migrantes: poesía en la encrucijada*. [Tesis doctoral]. Recuperada 8 de junio, 2016, de http://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=3571&context=etd.

Venzo, P. (2016). (Self)Translation and the Poetry of the 'In-between'. *Cordite. Poetry Review, 53* (0). Recuperado 10 de junio, 2016, de http://cordite.org.au/scholarly/selftranslation-in-between/.

Yildiz, Y. (2012). *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition.* Nueva York: Fordham University Press.

Una Memoria de la Literatura: Historia y Paisaje en *Las Nubes* de Juan José Saer

Carolina Grenoville*

Resumen: Una ojeada rápida a *Las nubes* de Juan José Saer permite identificar distintos recursos prototípicos de los géneros en los que cobró forma y se naturalizó la imaginación imperial de una serie de aventureros que, a lo largo del siglo xix, codificaron el actual territorio argentino según una lógica pragmática y economicista, que reaparecería después en los programas político-culturales de la élite local. Pero la forma simbólica y los discursos socialmente codificados que adopta la novela, como el motivo del viaje, el carácter lineal, cronológico, realista y en apariencia ajeno a recursos rupturistas, entran en tensión con los caminos que luego abre, a contrapelo de las expectativas generadas en el lector. En efecto, en ese mismo texto se urde un régimen de veridicción que socava los presupuestos ontológicos sobre los que reposaban estas crónicas. Mediante la yuxtaposición de los atributos bajo los que, en el siglo xix, se caracterizó el «desierto», con pequeños microrrelatos que reponen un camino o una historia de las estampas del paisaje pampeano y la inclusión de pistas falsas y detalles aparentemente insignificantes, la novela no solo reelabora la espacialidad nacional, sino que aspira además a hacer de la experiencia individual y de la singularidad de los sucesos, inefables por definición, algo asequible sin necesidad de subsumirlas a un lenguaje público, a una finalidad o una dirección; a un sentido apropiado o, si se quiere, a la propiedad de un sentido.
Palabras Clave: Literatura Argentina; Viaje; Espacio; Memoria; Experiencia.

Abstract: *A quick look at* Las nubes *of Juan José Saer identifies different prototypical resources of those genres in which took shape the imperial imagination of a number of adventurers that throughout the nineteenth century codified the Argentine territory according to a pragmatic an economistic logic that would reappear later in the political and cultural*

* Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Docente en la materia Semiología (UBA) y becaria postdoctoral del CONICET. Correo electrónico: cgrenoville@hotmail.com.
Fecha de recepción: 20-04-2016. Fecha de aceptación: 09-05-2016.
Gramma, XXVII, 57 (2016), pp. 63-78.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

programs of the local elite. But the symbolic form and the socially coded discourses that the text adopts, as the purpose of travel or its lineal, chronological and realistic character, are in tension with the roads it opens later against the grain of the expectations generated in the reader. Indeed, in the same text there is a veridiction regime that undermines the ontological assumptions on which rested these chronicles. By juxtaposing the attributes under which the «desert» was characterized in the nineteenth century with little micro-stories that replace a road or a history of the landscape of the pampas and including herrings and seemingly insignificant details, the novel does not only rework national spatiality but also aims to transform the individual experience and the uniqueness of events, by definition ineffable, into something affordable without subsuming it into a public language, a purpose or direction; an appropriate sense or, if you will, into a sense of property.
Keywords: *Argentine Literature; Travel; Space; Memory; Experience.*

Las nubes (1997) de Juan José Saer se inscribe en la frondosa tradición de la literatura de viajes, tradición que tuvo un singular arraigo y desarrollo en territorio argentino. A lo largo del siglo XIX, los textos fundacionales tomaron la forma de literatura de viaje con declarados fines sociales y/o políticos en el marco de la consolidación de las fronteras interiores del Estado nacional. La crítica ha señalado en distintas oportunidades (Coira, 2001; Reati, 2000-2001; Sarlo, 1997) que el texto recorre y engarza de manera particular numerosos textos que conforman el canon de la literatura nacional, recorrido que incluye la propia obra. En este sentido, *Las nubes* configura un verdadero mapa literario emparentado, antes que con una historia de la literatura, con lo que Antoine Compagnon denomina una «memoria literaria». Esta memoria —que se vincula tanto con la tradición literaria como con la intertextualidad— organiza el material por fuera del orden cronológico, tejiendo una red de textos, de recuerdos y reorganizando en virtud de esa experiencia un sistema literario (Compagnon, 2009). Ni exhaustiva ni sistemática, la memoria literaria reordena, con el correr mismo de la lectura, el flujo de las lecturas previas, modifica, como en un viaje, el horizonte, el paisaje recorrido y por recorrer.

El texto de Saer narra el viaje del doctor Real, en agosto de 1804, que une la localidad de Santa Fe (cuyo nombre, en rigor, no se menciona en la novela y que ubicamos con precisión solo de manera indirecta porque el narrador dice ser oriundo de Bajada Grande del Paraná y haber cruzado el río para visitar su ciudad natal [Saer, 1997, pp. 18, 76 y 127]) con Las tres acacias, un hospicio para enfermos mentales fundado por su maestro, el doctor Weiss, en las afueras de Buenos Aires. El propósito de este viaje era el de trasladar a cinco enfermos («personas perturbadas en la intimidad de su ser por los estragos de la demencia» [Saer, 1997, p. 61]), que se reunirían en Santa Fe para ser conducidos en caravana hasta la institución psiquiátrica. *Las nubes*, siguiendo

el tópico del manuscrito hallado, enmarca este relato de viaje en una discusión entre críticos: el relato llega a manos de Marcelo Soldi, quien se lo envía a Pichón Garay a París (ciudad, por otra parte, en la que el joven Real decidió estudiar y donde conoció al doctor Weiss).

Real escribe sus memorias en 1834, esto es, treinta años después de transcurrido el viaje a lo largo de «cien leguas de vicisitudes» (Saer, 1997, p. 17), tal y como señala en varias oportunidades (1997, pp. 64, 110, 117 y 178), a pesar de que Soldi indica el año de 1835 («*más o menos según mis cálculos*. Nota de M. Soldi», [1997, p. 42]; bastardillas en el original) como fecha de composición —fecha que buena parte de la crítica ha dado por válida sin señalar dicha incongruencia (Bermúdez Martínez, 2004; Coira, 2001; Rodríguez, 2010)—. La ausencia de coordenadas geográficas precisas, así como las indicaciones temporales contradictorias (a excepción, suponemos, de la fecha de partida de Real), ponen de manifiesto una suerte de principio de indeterminación que rige *Las nubes*. Como vimos, no se menciona la ciudad de Santa Fe, no se sabe a ciencia cierta si estas memorias fueron escritas en 1834 o en 1835 ni sabemos con exactitud la distancia recorrida, ya que la legua es una medida *itineraria* al determinarse a partir del *uso del espacio*, de la experiencia, del camino transitado[1].

La *indeterminación*, entonces, contribuye a forjar un singular pacto de lectura, desde estas primeras páginas, que se funda a partir de indicios y pruebas débiles, pistas falsas, que el lector debe admitir en el transcurso del relato. La novela dramatiza, de este modo, en el plano formal, el tópico del viaje en tanto y en cuanto el lector necesitará reacomodarse a cada una de las *vicisitudes* que se susciten en la lectura. El texto sugiere múltiples claves de interpretación y accesos posibles que llevarían a un lector *apresurado* (característica propia de los minuciosos y calculadores viajeros ingleses) a concederle sin objeciones aparentes, a la novela de Saer, un lugar *reconocible* dentro de los géneros que componen el canon nacional. Con plena autoconciencia, la novela se adelanta al prever la existencia de eventuales *malas lecturas*. Así, el *lector utilitario*, que privilegia el resultado por sobre el proceso y persigue *situar* el recorrido (la experiencia del viaje, la experiencia de lectura) en función de coordenadas y jerarquías que permanecen inalteradas, sería, desde esta perspectiva, un mal lector (y un sujeto *inalterable*, sin *pathos*). Saer compone, en cambio, un viajero-lector modelo que, aunque conocedor de la imposibilidad de la empresa, se abocará a retener lo singular de esa experiencia irrepetible e incomunicable a expensas de los requerimientos tanto de informatividad como de productividad, que regían los relatos de los antiguos viajeros en el Cono Sur. Esta experiencia supone, entonces, admitir no solo lo *gratuito*, sino

1. La legua varía de región a región (desde 4 a 7 kilómetros por legua) y dio lugar, en el Río de la Plata, a la expresión «fondo de la legua», que, entre otras acepciones, significa, sugestivamente, la distancia (indeterminada, por cierto) recorrida por un jinete en una hora o incluso en una jornada.

también el *trastrocamiento* de nuestros elementales principios y parámetros de intelección y razonamiento. Si el énfasis está puesto en el proceso y no en el resultado, en la búsqueda y no en la posesión, *deseo* y *sentido* quedarán indisolublemente unidos en un mismo juego. Como reza el epígrafe: «*Da espacio a tu deseo*».

Las páginas que sirven de marco al relato del doctor Real ponen en primer plano la cuestión de la historicidad, tal y como declara el propio Soldi en la carta que acompaña el «dísket» que contiene la transcripción del manuscrito:

> Lo que es válido para un lugar es válido para el espacio entero, y ya sabemos que si el todo contiene a la parte, la parte a su vez contiene al todo. No lo hago con veleidades de historiador porque no tengo ninguna fe en la historia. No creo ni que pueda servir de modelo para el presente, ni que podamos recuperar de ella otra cosa que unos pocos vestigios materiales, lápidas, imágenes, objetos y papeles en los que, lo reconozco, lo que aparece escrito puede ser un poco más que materia. Lo que percibimos como verdadero del pasado no es la historia, sino nuestro propio presente que se proyecta a sí mismo y se contempla en lo exterior (Saer, 1997, p. 12).

La lectura del viaje del doctor Real a través de esa *zona* de la Pampa somete a examen la *condición historiable* de la materia que se trata en este manuscrito. Pichón Garay —y, por elevación, el lector que lee por encima del hombro de este— deberá terciar en el debate entre Tomatis y Soldi: ¿se trata acaso de un documento auténtico o de una ficción sin valor histórico alguno? El debate instala, de este modo, una reflexión metaliteraria precisamente en el umbral del texto que desplaza la cuestión de la historicidad (objeto último de la ciencia histórica positiva, atenta a la cronología lineal y al orden que da a los acontecimientos —devenidos, de este modo, en— históricos) a un segundo plano para centrarse en el problema de la naturaleza de lo *historiable*.

Si Tomatis privilegia el problema de la veracidad histórica (lo que presupone una concepción *referencial* de una verdad que se corresponde con un objeto fuera del texto), Soldi, por su parte, deja en claro que lo verdadero del pasado se vincula con cierta resonancia del pasado en el presente, un fortuito contacto entre dos historicidades: «… Tomatis afirma que no se trata de un documento auténtico sino de un texto de ficción. Pero yo digo, pensándolo bien, ¿qué otra cosa son los *Anales*, la *Memoria sobre el calor* de Lavoisier, el *Código Napoleón*, las muchedumbres, los soles, el universo?» (Saer, 1997, p. 13). No solo la historia, la ciencia y el derecho son construcciones ficcionales; también lo son los mismos fenómenos a los que se les atribuye una entidad en sí. Es la relación misma del nombre con la cosa la que cuestiona Soldi justamente antes de proponer un título provisorio al relato: «El manuscrito que me dio la anciana no tiene título, pero si entendí bien ciertos pasajes, creo que a su autor no le parecería inade-

cuado que le pusiéramos Las Nubes» (Saer, 1997, p. 13). Las palabras liminares que constituyen el marco de la narración no solo nos ponen en guardia proporcionándonos algunas claves concretas de lectura, también nos indican un camino a seguir, una *huella* en el texto, casi a modo de adivinanza, desafío o juego de lectura: encontrar los pasajes que, según Soldi, se *corresponden* con el título propuesto y dan nombre al texto. ¿Por qué, entonces, *Las nubes*? Hacia el final del texto, un calor agobiante azota la Pampa convirtiéndola en un «horno inmenso» (Saer, 1997, p. 219). Osuna, el baqueano que guiaba la caravana, había anunciado lluvias para el treinta de agosto, pero nada en el cielo claro parecía indicar su presencia:

> Por fin, una tarde, las nubes empezaron a llegar. Como era temprano todavía, las primeras eran grandes y muy blancas, con los bordes festoneados en ondas, y cuando pasaban demasiado bajas, su propia sombra las oscurecía en la cara inferior, visible desde la tierra. […]. Aunque todas eran semejantes, no existían, ni habían existido desde los orígenes del mundo, ni existirían tampoco hasta el fin inconcebible del tiempo dos que fuesen idénticas, y a causa de las formas diversas que adoptaban, de las figuras reconocibles que representaban y que iban deshaciéndose poco a poco, hasta no parecerse ya a nada e incluso hasta asumir una forma contradictoria con la que habían tomado un momento antes, se me antojaban de una esencia semejante a la del acontecer, que va desenvolviéndose en el tiempo igual que ellas, con la misma familiaridad extraña de las cosas que, en el instante mismo en que suceden, se esfuman en ese lugar que nunca nadie visitó, y al que llamamos el pasado (Saer, 1997, p. 222)[2].

2. Este extenso pasaje presenta una analogía entre las formas, la percepción y el devenir de las nubes en el cielo con el del acontecer histórico que no se concibe como acontecimiento —puntual y, en virtud de que es un sustantivo, concluido, cerrado—, sino como una acción que se prolonga indefinidamente en el tiempo, interminable e incognoscible. La historia como disciplina científica ordenadora, la historia positiva de los acontecimientos, sería una quimera tan grande como pretender registrar el paisaje en el cielo para llevar a cabo una historia de las nubes. Ahora bien, quizá solo falte, como sugiere el doctor Weiss, un «punto de vista adecuado» (1997, p. 186), esto es, adoptar el punto de vista necesario para lograr percibir la diferencia, definir la identidad del objeto, constituir un saber o una ciencia. En efecto, se requeriría una ciencia nueva menos emparentada con la doctrina de Giambattista Vico —quien no buscaba otra cosa que escapar de la metafísica cartesiana— que con el cuento de Sara Gallardo «Una nueva ciencia», incluido en *El país del humo*, volumen de cuentos publicado en 1977. Allí, Claudio Sánchez, heredero de una fábrica de tallarines y de un registro completo de nubes desde 1852 hasta 1954 en carbonillas, acuarelas, recortes periodísticos y fotografías, persigue fundar una historia de las nubes. Este archivo marcaba el nacimiento de esta nueva ciencia: «Son las nubes, no los pobres factores que las forman, quienes actúan sobre los acontecimientos colectivos de la humanidad. Los conjugan, los deciden, los precipitan» (Gallardo, 2003, p. 24). Lamentablemente, en julio de 1955, el incendio de la iglesia de San Francisco convirtió todos los documentos atesorados por Claudio Sánchez en humo. Los paralelismos son llamativos y casi tan sugerentes como la asimetría del enfoque: si en el cuento de Gallardo el fin que persigue el protagonista es fundar una ciencia —análoga a la historia— que registre la influencia de las nubes en los sucesos históricos, las reflexiones del doctor Real

Ahora bien, las nubes que se agolpaban en el horizonte no anunciaban agua, sino fuego que se acercaba sin pausa desde el sur hasta arrinconar la caravana en el centro de una laguna. Pasado el incendio, el humo se confunde con «unas nubes espesas, de un gris azulado» (Saer, 1997, p. 236) que trajeron «la lluvia densa que cayó un día entero» (Saer, 1997, p. 237). Tal y como intuye el narrador, las nubes en el cielo asumen finalmente «una forma contradictoria con la que habían tomado un momento antes» (Saer, 1997, p. 223): no el anuncio de lluvias, sino la señal de un incendio; no la causa del agua que caería del cielo, sino la consecuencia del fuego que abrasa la tierra. Lo cierto es que el significante «nubes» con el que Soldi, atento a la presumible opinión del autor del manuscrito, titula el texto connota conjuntos de semas, o *nubes de significación* contrapuestas, contradictorias y arbitrarias, poniendo en cuestión de este modo la certeza del lenguaje como método de conocimiento del mundo. El texto escenifica magistralmente esta operación, ya que es el lector el que sale a la busca de aquello a lo que refiere el término «nubes» y cree haberlo hallado cuando el narrador comienza a describir las formas que empiezan a agolparse en el cielo. En ese momento, el narrador interrumpe abruptamente la descripción: «Les parecerá algo novelesco a mis lectores, pero durante días esperamos ansiosos el agua, y en lugar del agua, vino el fuego» (Saer, 1997, p. 223). El texto, que en principio se autoproclama «real», verídico, histórico, se anticipa a la reacción de sus lectores —entre ellos, Tomatis— para poner en evidencia el carácter novelesco que adopta aquí el relato.

El pasaje en cuestión, en suma, no solo reúne las posibles acepciones a que hace referencia el título propuesto por Soldi —sin por ello darnos una respuesta certera—, sino que dramatiza además y de manera paradigmática el engaño al que el lector se ve sometido tan a menudo a lo largo de este *viaje*. Este engaño tiene que ver no tanto con el «carácter novelesco» del desenlace de algunos episodios, sino, por el contrario, con la centralidad que adquieren algunos pasajes aparentemente digresivos, con la ausencia de motivación o desenlace de ciertas anécdotas que se construyen sobre tópicos codificados y sobre lo «novelesco», con caminos que no conducen a ningún lugar. La gratuidad, en definitiva, parece ser el elemento *dominante* en distintos niveles del relato. Un caso paradigmático es el momento en que el doctor Real, habiéndose alejado un poco del fogón y en medio de la noche, percibe «un tumulto» que interrumpe su ensoñación[3]:

> … en el corral, los caballos se movían, alarmados quizás por mi presencia, pero cuando avancé unos pasos cortando el aire frío en su dirección pude comprobar

apuntan a la incognoscibilidad tanto de las nubes como del pasado.

3. Recordemos que al narrador era el tumulto de la Francia de fines del siglo XVIII lo que lo atrajo a la vida universitaria: «era justamente en el tumulto donde a mí me parecía que empezaba la verdadera vida» (Saer, 1997, p. 19).

> que mi persona les era indiferente, porque el breve rumor que habían creado unos segundos antes, no solo no creció, sino que pareció calmarse con mi proximidad. Me quedé un rato inmóvil, cerca de ellos, tratando de no hacer ningún ruido para no alarmarlos, escrutando la penumbra plateada a la que mis ojos se habituaron poco a poco, y pude comprender que lo que de tanto en tanto los hacía removerse, resoplar con levedad y producir un rumor apagado de cascos indecisos, era el intento que hacían de apretujarse un poco más unos contra otros para protegerse mutuamente del frío, formando una masa oscura y anónima de aliento, carne y palpitaciones, no tan distinta al fin de cuentas de la que habíamos formado los jinetes un rato antes alrededor del brasero, solidarios en la misma sinrazón que nos había hecho existir porque sí, frágiles y perecederos, bajo la luna inexplicable y helada (Saer, 1997, p. 74).

La materia se introduce unas páginas antes enumerando con todo detalle las matanzas del cacique Josesito. La luna llena, los soldados descuidados, el doctor que se separa del grupo parecen anunciar el tópico del robo de caballos y preparar el terreno de la intriga o la peripecia. Sin embargo, la dinámica narrativa cede terreno a la descripción de una escena nocturna en la que se privilegia la fusión de entidades dispersas durante el día. Al describir a los caballos a la luz de la luna, el doctor Real recuerda:

> De nítidos que podían presentarse a la luz del día, bien perfilados y constantes en el aire transparente, sus contornos se volvían inestables y porosos, agitados por un hormigueo blancuzco que parecía poner en evidencia la fuerza irresistible que inducía a la materia a dispersarse para irse a mezclar, reducida a su más mínima expresión, con ese flujo impalpable y grisáceo en el que se confundían la tierra y el cielo (Saer, 1997, p. 74).

La tierra y el cielo, los caballos en el corral y los hombres alrededor del fogón, todo parece descomponerse y mezclarse en la noche, reordenarse a la luz de la luna, en una existencia inmotivada, sin razón alguna, trastocando el orden diurno.

Poco más adelante, el doctor Real describe una escena de pesca a orillas del río en la ciudad de Santa Fe:

> Fui a pasear por el lado del río, y vi unos hombres que pescaban a caballo, entrando en el agua con una red extendida por dos jinetes que la arrastraban contra el fondo y después, plegándola con un movimiento vigoroso, la tiraban hasta la orilla, donde dejaban caer los pescados que se retorcían en la arena. Uno de los pescados efectuó una contorsión tan violenta y desesperada que, elevándose hasta una altura considerable, cayó otra vez en el agua y no volvió a aparecer, lo que le pareció a los pescadores un hecho de lo más cómico que celebraron con carcajadas interminables y ruidosas (Saer, 1997, p. 78).

La descripción parece ser absolutamente gratuita y sin relación aparente con el viaje en cuestión, y poco o nada nos dice el narrador acerca de los motivos para incluir esta escena en el relato. El paseo matinal se constituye así en un pequeño viaje dentro del viaje, un paréntesis provocado por la demorada llegada de los pacientes a Santa Fe. En un contexto apacible, el paseante recorre «calles heladas y desiertas» (Saer, 1997, p. 78), ve los comercios cerrados y se detiene a contemplar a los pescadores y advierte casualmente la pirueta de un pez que se pierde entre las aguas sin dejar rastros y sin consecuencias más que las carcajadas de los jinetes. Aquello que se sale del cauce de lo esperable (la inquietud de los caballos, la pirueta del pez) no conduce a la peripecia, sino a enriquecer con un detalle la vista panorámica, la descripción del lugar.

Las nubes reúne aquellos atributos hipercodificados que llevan a configurar una Pampa familiar, fácilmente reconocible, para luego rebasar los límites de ese molde. Al contrario de lo que ocurre con la *ilusión de repetición* que se produce en la Pampa, según la cual las cosas que suceden a menudo «se han vuelto más que familiares y flotan, fantasmáticas, más allá de la experiencia, y, por momentos, incluso más allá del conocer» (Saer, 1997, p. 176), el fragmento menor y contingente se convierte en el significante mismo de una experiencia inconmensurable. Estos pormenores dependen o bien del azar, es decir, del hecho de encontrarse en el lugar y el momento indicados para presenciarlos, o bien de su singularidad, esto es, del hecho de situarse aislados en el espacio vacío de una ciudad desierta. En cualquiera de los casos, contribuyen a componer un escenario variopinto: no ya la inmensidad homogénea e ilimitada de una llanura excesivamente plana *como el mar*, sino un paisaje tan heterogéneo como singular, siempre cambiante e incognoscible para el viajero.

En «El efecto de realidad», Roland Barthes concluye, a propósito del realismo literario, que las anotaciones estructuralmente superfluas están destinadas a atestiguar en favor de la existencia del referente; el relato anecdótico se convierte así en la prueba del «"haber estado ahí" de las cosas» (1994, p. 185). En *Las nubes,* el detalle funciona de manera análoga, aunque conduce a un resultado bien distinto. Los elementos aparentemente gratuitos o insignificantes en el texto de Saer también parecen sugerir un seguimiento esclavizado, por parte del narrador, de los detalles, las inflexiones y matices de espacio o de color que componen las distintas *vistas* inagotables que se suceden a lo largo del recorrido, imprimiéndole al relato de viaje una impronta más descriptiva que narrativa[4]. Su estructura responde antes a una lógica aditiva (un inventario de unidades indivisibles) que a una lógica predictiva (si actuás de tal manera, esto es lo que vas a conseguir) (véase Barthes, 1994, pp. 180-181). Como nada verdaderamente sig-

4. En este mismo trabajo, Barthes plantea que «[l]a anotación insignificante (tomando esta palabra en su sentido fuerte: aparentemente sustraída de la estructura semiótica del relato) tiene parentesco con la descripción, incluso cuando el objeto parezca no estar denotado más que por una palabra» (1994, p. 180).

nificativo ocurre en la novela, la narración asume la forma de un compendio de pequeñas anécdotas; la disposición en el texto de los distintos elementos que eventualmente se pueden poner a jugar en la Pampa o en la escritura. Ahora bien, para continuar con la terminología de Barthes, la significación de las insignificancias en *Las nubes* se asocia con un tipo de realismo distinto del realismo decimonónico al que se refiere en este trabajo el crítico francés, del que Gustave Flaubert sería el principal exponente. La verosimilitud sobre la que reposa la novela de Saer procede de una intención opuesta: en lugar de querer «alterar la naturaleza tripartita del signo para hacer de la anotación el mero encuentro entre un objeto y su expresión» (Barthes, 1994, p. 187), el propósito de *Las nubes* parece ser, por el contrario, la *restauración semiótica*, la sujeción fiel y exacta al carácter triádico del signo.

El texto da cuenta del particular derrotero de un viaje que se demora en rodeos y desvíos, plagado de falsas pistas y obstáculos más sorprendentes que insalvables. En efecto, se enumeran en distintas oportunidades «una serie increíble de obstáculos» (Saer, 1997, p. 150) «previsibles o inesperados» (Saer, 1997, p. 38) —«de los cuales el cacique Josesito parecía ser el principal» (Saer, 1997, p. 134)—, así como «graves vicisitudes» padecidas (Saer, 1997, p. 99). Sin embargo, al acercarse el viaje a su fin, el narrador declara:

> Si nuestro viaje resultó tan largo, la causa no residía únicamente en los obstáculos naturales y en los incidentes que lo retardaron, sino *sobre todo* en la lentitud de los vehículos que componían la caravana, y al ritmo de los cuales debían adaptarse los jinetes que los escoltaban (Saer, 1997, p. 225; las bastardillas son mías).

El mayor de los impedimentos se expone solo al final, cuando el narrador señala que la imposibilidad de desplazarse con mayor rapidez para huir del incendio se debía a la lentitud de los carromatos que transportaban a los pacientes, frustrando, así, una expectativa cuidadosamente tramada a partir de toda una serie de indicios destinados a convocar una singular memoria literaria. En la novela se establece, de este modo, un paralelo entre lo que el paisaje pampeano produce en quienes lo contemplan y lo que el texto provoca en el lector al crear él también, como aquel, una *ilusión de repetición*: cuanto más atentos estamos a que ocurra lo *esperable*, esto es, lo repetido, lo mismo, lo que la literatura nacional ha reproducido una y otra vez —la amenaza de un malón, el rapto de mujeres blancas, el robo de caballos—, más nos decepciona *Las nubes* al proporcionarnos, en el lugar en que debía actualizarse el mito, un hecho irrisorio, cómico e insignificante.

La inclusión de digresiones y episodios menores —que van urdiendo una suerte de promesa que nunca llega a cumplirse— pone en cuestión la relevancia y la pertinencia

de la materia narrada: ¿qué sentido tiene incorporar pasajes a una narración que no conducen o que no llevan a ningún *lugar*, a ningún desenlace? ¿Qué es lo que constituye, en definitiva, lo historiable? El relato incorpora estos pasajes sin un sentido aparente del mismo modo que la casa del doctor Weiss procura albergar aquellos sujetos que han sido echados de sus casas, de sus familias, de la lengua; que han quedado, en definitiva, *fuera de lugar*, expulsados de la historia. *Las nubes* es la casa de todos esos seres, es el espacio donde esos desechos circulan y reviven nuevamente; y es, asimismo, el espacio en el que el viaje se desentiende de los usos metafóricos del lenguaje y se constituye en mero *desplazamiento* en el que se *realiza* el *discurrir* de la escritura.

Este *trastrocamiento* de lo narrativo en descriptivo, de lo que es medular en lo que es aparentemente accesorio o secundario en el relato, ya se presenta en la antesala del viaje, una madrugada de junio en la que Real, Osuna y una escolta mínima parten desde *Las Tres Acacias* hacia la ciudad de Santa Fe para encontrarse con los futuros internos. Lo primero que el narrador describe es la figura del guía llamativamente estática e inmóvil, a ojos del doctor Real, sobre el caballo. Dice el texto:

> De las *vicisitudes* variadísimas que constituyeron nuestro viaje, esa *imagen* sin contenido particular, neutra por decirlo así, treinta años más tarde, es la que con más frecuencia, nítida, me visita: Osuna galopando paralelo al sol naciente que, al subir desde el lado del río, nimbaba de rojo el costado derecho del jinete y del caballo mientras el perfil izquierdo permanecía todavía borroneado en la sombra (Saer, 1997, p. 64; las bastardillas son mías).

De un modo solapado, el discurso del doctor Real convierte la imagen (sin contenido, nótese, neutra y que, como nos dirá a continuación, «es más y menos que un recuerdo» [Saer, 1997, p. 64]) en acontecer, en suceso, en vicisitud, aunque, en rigor, *no ha pasado nada* todavía, más que la impresión indeleble en la mente del narrador de la silueta de Osuna y su caballo recortada en el horizonte. La imagen, no la acción, constituye un portento memorable que acompañará al narrador el resto de su vida.

El narrador aclara, entre paréntesis, que la constancia de esa imagen:

> Se explica por el estado de exaltación en que me encontraba, causado por la confianza que el doctor Weiss había depositado en mí al poner en mis manos la suerte de estos enfermos. Más tarde me enteraría de que el doctor obró en este sentido con sabia deliberación (Saer, 1997, p. 65).

El texto parece anunciar una razón de peso para el viaje del doctor Real a la cabeza de este particular convoy. Sin embargo, la motivación del viaje de Real (de ese viaje que constituyó una experiencia única, la aventura más singular de su vida [1997, p. 61]),

resulta ser algo menor, y hasta cierto punto gratuito, como el propio texto aclara poco más adelante:

> El doctor me explicaba que el traslado de los enfermos hubiese podido organizarse de otra manera, sin requerir mi participación en el viaje, pero que él prefirió mandarme para alejarme un tiempo de su lado, porque según el doctor yo estaba demasiado acurrucado bajo su sombra, y él deseaba que, llevando a bien la tarea riesgosa y difícil que me encomendaba, yo fuese capaz de volar con mis propias alas (Saer, 1997, p. 132).

De este modo, se entiende de muy otra manera la «sabia deliberación» con la que había obrado el doctor Weiss al colocarlo al frente del convoy. Esta revelación (esto es, el hecho de que la intención de Weiss haya sido el de alejar de sí a Real antes que confiar en su discípulo una misión de importancia), que se realiza en una de las dos cartas que el maestro despacha a Santa Fe dirigidas a su discípulo (carta «que los rodeos laboriosos de un correo más que irregular trajeron hasta mí» [Saer, 1997, p. 132]), lejos de decepcionar al narrador, lo alegra y lo exalta:

> Al leer esas líneas generosas, me llené de orgullo y de alegría, y supe al fin que el verdadero maestro no es el que quiere ser imitado y obedecido, sino aquél que es capaz de encomendar a su discípulo, que la ignoraba hasta ese momento, la tarea justa que el discípulo necesita (Saer, 1997, pp. 132-133).

La empresa encomendada al doctor Real se manifiesta, entonces, no ya como una responsabilidad de peso y, por tanto, una muestra de confianza, sino como una tarea irrelevante y anodina que constituye, paradójicamente, la lección culminante del maestro y doctor Weiss. El texto se desdice, vuelve sobre sus pasos, se corrige y encuentra una salida, un camino —al igual que la caravana de locos que atraviesa la Pampa—, obligando al lector a reacomodarse a cada cambio.

Las nubes constituye en cierta medida un *Bildungsroman*, una novela de formación y aprendizaje aunque la incomunicabilidad e incertidumbre de la experiencia (que no por ello deja de ser imborrable) constituya una de las tesis centrales del texto, tesis que, por otra parte, Saer retoma en distintas novelas[5]. Puestos en duda los pilares sobre los que se apoya el relato, esto es, el tiempo y el espacio en que transcurre la acción, por un lado, y el punto de vista del narrador (su capacidad, pero también, como veremos, su cordura) y la idoneidad de las palabras para referir lo real, por otro, la descripción parece arrastrar al texto allí de donde rehuía el realismo: hacia una actividad fantasmá-

5. Al respecto, véase Martín Kohan (2000, p. 256), Enrique Foffani y Andrea Mancini (2000, pp. 266-267) y Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilhaá (2000, p. 331).

tica. El detalle superfluo, coherente con la indeterminación general que predomina en la novela, pone de relieve aquí no ya «el haber estado ahí de las cosas», sino la imposibilidad de aprehender lo real, de anclar los objetos en un significado estable, en suma, evidencia el carácter intrínsecamente evanescente, como el de las nubes, de la realidad. La carencia de significado de ciertos pasajes contribuye a producir en este caso un *efecto de irrealidad*. Y, así, el texto y el paisaje por el que deambulan estos locos convergen nuevamente. Ambos concitan lecturas encontradas: o bien el lector agudiza su sensibilidad semiótica a fin de poder captar la *diferencia* que restablezca una significación encubierta en esa monotonía que adormece (Saer, 1997, p. 176), o bien cae en el tedio al dejarse llevar por esa ilusión de repetición, se aburre, recorre el texto por encima, *a vuelo de pájaro*, retiene un argumento, un resumen, en definitiva, el croquis del texto.

El narrador configura un lector modelo que imagina en un futuro lejano y que, si bien de dudosa existencia («posible» [Saer, 1997, p. 18 y p. 223], «hipotético» [Saer, 1997, p. 115], «si los tengo alguna vez» [Saer, 1997, p. 95]), prevé astuto, receloso y suspicaz en virtud de las propias acciones que anticipadamente le atribuye («espero que mi lector, disculpando el egoísmo que supone presentarme como protagonista de mi relato…» [Saer, 1997, p. 61]; «Les parecerá algo novelesco…» [Saer, 1997, p. 223]; «Si esta precisión despierta las sospechas…» [Saer, 1997, p. 223])[6]. En este sentido, el narrador asienta en más de una ocasión la sospecha de que muy probablemente no tenga lectores, de que esa escritura (sin lectura) y ese viaje, a diferencia de los textos (y viajes) fundacionales, constituyen una práctica sin un fin específico, un sinsentido, o, más bien, una actividad que no encuentra un sentido por fuera de sí misma. Ahora bien, el doctor Real señala también que su relación puede presentar no solo «un atractivo pintoresco, sino también un genuino interés científico» (Saer, 1997, p. 63), esto es, *usos* del texto de distinta naturaleza.

A ciencia cierta, el viaje del doctor Real cuenta con tres lectores, todos astutos, recelosos y suspicaces: Soldi, Tomatis y Pichón Garay, quienes, como vimos, se encuentran en tren de dirimir acerca de la autenticidad o no de este relato. El narrador con sospechosa inocencia presenta una escritura *gratuita*, sin segundas intenciones, aunque

6. «…por consideración hacia el posible lector en cuyas manos caiga algún día, en las décadas venideras, esta memoria…» (Saer, 1997, p. 18); «espero que mi lector, disculpando el egoísmo que supone presentarme como protagonista de mi relato, tenga a bien considerar que se trata para mí de la aventura más singular de mi vida» (Saer, 1997, p. 61); «…esta memoria presentará, espero, para algún lector futuro, no únicamente un atractivo pintoresco, sino también un genuino interés científico…» (Saer, 1997, p. 63); «Debe quedar claro para mis futuros lectores, si los tengo alguna vez…» (Saer, 1997, p. 95); «El uso del latín, apropiado para un tratado científico, me parece inapto en el caso de esta memoria personal, que se dirige a lectores hipotéticos de los que no puedo prejuzgar si serán o no hombres de ciencia, detalle por otra parte secundario en lo relativo al presente manuscrito» (Saer, 1997, p. 115); «Si esta precisión despierta las sospechas de mi posible lector…» (Saer, 1997, p. 223).

se ocupa de certificar la *veracidad* de esta *memoria*. La cuestión que enfrentaba a Soldi y Pichón Garay parece entonces desplazarse hacia el grado de confianza que debemos atribuir al narrador, figura que, en virtud de distintos indicios presentes en el texto (entre otros, la decisión del doctor Weiss de enviarlo lejos), deberemos mantener a prudente *distancia*. En efecto, como parecen sugerir las palabras del propio doctor Weiss a Real: «Entre los locos, los caballos y usted, es difícil saber cuáles son los verdaderos locos. Falta el punto de vista adecuado» (Saer, 1997, p. 186). El desafío, entonces, será adoptar un punto de vista específico, *situar* nuestra mirada, a fin de dar sentido a una experiencia trastocada por la existencia misma de lo anómalo, sea la locura, la inundación, el incendio o un calor agobiante en pleno invierno. Es por ello que, a fin de no confundirse con los locos (algo que sucede a menudo en *Las tres acacias*), es necesario tomar distancia, mantenerse aparte, ya que, como afirma Real, «únicamente la locura se atreve a representarse aquellos límites del pensamiento que a menudo la cordura, para seguir justamente siendo cordura, prefiere ignorar, lo que vuelve a los locos distantes, empecinados, irrecuperables» (Saer, 1997, p. 91). Algo que advertirá *leyendo* los escritos de sor Teresita, una de las enfermas que Real debía custodiar. Su desopilante doctrina pregonaba que Cristo reencarnaba en cada acto sexual, y ella misma se había propuesto cumplir religiosamente con este precepto. El *Manual de amores* (que así se denominaba el manuscrito) había impresionado favorablemente a Real: «en la primera parte de su tratado hay una exposición razonada de su doctrina que, *si uno adopta por un momento el punto de vista de su teología*, resulta por cierto inatacable» (Saer, 1997, p. 188). La locura pone en cuestión el *lugar común* que constituye el punto de vista (autodenominado) sano. El riesgo consiste en la posibilidad de desplazarse, de descolocarse y ocupar, con toda familiaridad, el lugar del otro. Es por ello que «la locura, con su sola presencia, trastoca e incluso desbarata los proyectos, las jerarquías y los principios de la gente llamada cuerda» (Saer, 1997, p. 100).

La novela, en suma, se urde sobre la base de la *gratuidad*, la *autoconciencia* y el *trastrocamiento*. Toda la acción encuentra su punto culminante en la descripción de un verdadero pandemónium, de un trastrocamiento general de hombres, animales y elementos de la naturaleza, de un *disparate*. Para escapar del incendio que consumía la Pampa, Real y compañía deciden internarse en una laguna. Allí se apiñan tanto los personajes y bestias que componían la caravana como animales salvajes de todo tipo («teros, ñanduces, liebres, garzas, guanacos, perdices y hasta un par de pumas» [Saer, 1997, p. 227]). Cuando ya las aguas comenzaban a caldearse por el fuego que devoraba los pastos de las orillas y todos se encontraban con el agua hasta el cuello, aguardando impasibles la llegada del incendio, desde el lugar en que se encontraba sor Teresita, apretujada entre los soldados, comenzaron a oírse «chapaleos, exclamaciones y gemidos más que elocuentes» (Saer, 1997, p. 231). *Las nubes* se realiza plenamente en un

movimiento metafórico, en una *condensación* (eso son las nubes, agua que se condensa en el aire) de todos los elementos de la Pampa, un verdadero repertorio de tópicos que, superpuestos, conforman el disparate dando una idea muy otra del *lugar común*.

Existe, sin embargo, un camino intermedio entre los lugares comunes y el delirio, esto es, la pérdida del camino, surco o huella (ya que, por cierto, del delirio no se vuelve): el regreso al lugar de partida. Lo que permite volver a confiar en el narrador es precisamente ese retorno del que da cuenta la existencia misma del relato y que se representa en la escena final, la llegada triunfal, la *vuelta*: «Yo me quería un poco más a mí mismo que al comienzo del viaje y el mundo, contra toda razón, me pareció benévolo ese día» (Saer, 1997, p. 238). En efecto, el narrador se aboca a una escritura que solo *en apariencia* escapa a una lógica propia, actividad semejante al oficio de baqueano, tal y como señala al comienzo del viaje (proporcionándonos, además, una clave de lectura):

> El innegable saber de Osuna en todo lo relativo a la inmensa llanura, que a los treinta y cinco años más a menos que tenía para esa época ya conocía al detalle hasta en sus rincones más apartados, lo ponía en una situación ventajosa pero incómoda, que el sabio o el artista quizás puedan comprender ya que, semejante a la ciencia del desierto que practicaban Osuna u otros como él, el sabio y el artista deben tratar la mayor parte del tiempo con gente que, si bien saca provecho de su actividad, es incapaz de estimarla en forma correcta (Saer, 1997, pp. 95-96).

El baqueano, como el narrador, tiene en mente y proyecta el sinuoso derrotero que se hace y se deshace en virtud de los avatares que surgen a lo largo del viaje. El sentido práctico de Osuna le permite orientarse en el paisaje (solo aparentemente) indistinto: conoce no solo su destino, sino también el recorrido (exacto pero cambiante a la vez) que lo llevará a buen término. Ahora bien, la ciencia del desierto —como el arte de narrar (recordemos que narrador proviene de la voz latina *gnarus*, 'el que conoce')— no goza, a pesar de que guía la acción, de un adecuado *reconocimiento* social. El camino escogido por el guía del convoy y por un narrador como Real puede dar la impresión, a un viajero o un lector desprevenidos, de desorientación, de que se ha perdido la senda, del mismo modo que la presencia anómala de especies en un terreno que no solían frecuentar

> le daba al viajero la impresión de que ese trastocamiento producía en los animales una suerte de desorientación, de inquietud y aún de pánico, que los hacía olvidarse de sus *actitudes ancestrales* y, sacado de ese *molde inmemorial*, les permitía vivir en esa tierra última esperando que el mundo retomase su curso normal. La presencia de tantas especies diferentes en un espacio tan reducido, reptando, correteando, nadando o volando, inmóviles al pie del agua o aleteando en el aire, le daba al paisaje el aspecto abigarrado que tiene la *disposición arbitraria* de ejemplares diferentes en una *lámina de naturalista* (Saer, 1997, p. 181; las bastardillas son nuestras).

Hay tres maneras, en suma, en las que el aparente *desconcierto* se pone en escena en el texto. En principio, el comportamiento alocado de los animales parece no responder a ningún motivo: la naturaleza se manifiesta desquiciada. En segundo lugar, el camino que sigue Osuna traza una línea llena de curvas y desvíos abruptos que dan cuenta de una deriva antes que de un trayecto: el guía, siempre inmutable, bien podría haber perdido el rumbo. Finalmente, los episodios triviales en los que se detiene el narrador, sus dilatadas descripciones y rememoraciones parecen *no conducir a ningún lado* la acción principal: el narrador pareciera haber descuidado o perdido el hilo del relato. Ahora bien, los desvíos y requiebres arbitrarios desconciertan pero no dejan de estar contenidos en un «molde inmemorial» que fija las «actitudes ancestrales» (Saer, 1997, p. 181) y las rutas, aunque poco frecuentadas, ya transitadas, esto es, los pasos y narraciones previos organizadores de la espacialidad. Osuna no *inventa* el camino, lo *compone* a partir de los mojones que conoce, que *recuerda* y que pueden *serle útiles* en esa oportunidad. Esta composición del camino (como la de la huida y la migración de los animales o la del texto) da la apariencia de una disposición arbitraria pero que no tiene nada de caótica. Los animales, el baqueano y el narrador *vuelven*, logran encauzar el trayecto a un punto de llegada (o de partida), lo cual habla del éxito del viaje y de la escritura. La lámina naturalista, entonces, no tiene nada de *natural*: registra y naturaliza —como tiende a hacer el historiador de la literatura— lo que, en rigor, constituye un estado de excepción.

Las «nubes» se revelan, así, como aquello en lo que no podemos confiar, la pista falsa por antonomasia, no porque sea falsa, sino más bien porque (como el viajero o el lector desprevenidos) carecemos de los elementos necesarios para interpretarlas. El significante «nubes» dispara una serie de indicios cruzados de distinta naturaleza —referencial, intertextual y metaliteraria— abriendo caminos que no conducen a ninguna parte: son, por supuesto, las formas vaporosas en el cielo (que no sabemos si responden al fuego o al agua), pero son, además, un corpus de textos hacia los que la novela señala ostensiblemente (*Las nubes* de Aristófanes, la «Bucólica IV» de Virgilio) y cuya correspondencia da por sentado un vínculo cuando menos sospechoso[7]; finalmente, las «nubes» son la manifestación de la ininteligibilidad de lo real, la metáfora de la dilución del espacio, los objetos y el sujeto en el ilimitado universo semiótico de sentidos convencionales y contingentes que la novela recupera. Estar en *Las nubes*, en definitiva, desorienta: nos lleva fuera del camino, fuera del texto, provocando la sonrisa socarrona del guía.

Referencias Bibliográficas

Barthes, R. (1994). El efecto de realidad. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la*

7. Con la relación intertextual ocurriría en este caso, entonces, como con las encuestas o con los *tests* de inteligencia: se va a buscar un resultado que se da por válido de antemano y que guía la investigación. El proceso investigativo se desarrolla, de este modo, dentro de los límites de un razonamiento circular, un sinsentido.

palabra y la escritura (pp. 179-187). Barcelona: Paidós.

Bermúdez Martínez, M. (2004). Recuperaciones del pasado colonial en algunos relatos de Juan José Saer. *América sin nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano*, (5-6), 53-59.

Coira, M. (2001). Un preciso azar. A propósito de *Las nubes* de Juan José Saer. *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (13), 111-124.

Compagnon, A. (2009). Le plus grand Européen de la littérature française. En Santa, À. & Solé Castells, C. (Eds.). *Texto y sociedad en las letras francesas y francófonas* (pp.1-12). Lleida: Departament de Filologia Clàssica, Francesai Hispànica de la Universitat de Lleida.

Dalmaroni, M. & Merbilhaá, M. (2000). Un azar convertido en don». Juan José Saer y el relato de la percepción. En Jitrik, N. (Comp. Serie) & Drucaroff, E. (Comp. Vol.). *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 11. La narración gana la partida* (pp. 321-343). Buenos Aires: Emecé.

Foffani, E. & Mancini, A. (2000). Más allá del regionalismo: Las transformaciones del paisaje. En Jitrik, N. (Comp. Serie) & Drucaroff, E. (Comp. Vol.). *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 11. La narración gana la partida* (pp. 261-289). Buenos Aires: Emecé.

Gallardo, S. (2003). Una nueva ciencia. En *El país del humo* (pp. 21-26). Córdoba: Alción.

Reati, F. (2000-2001). *Las nubes* de Juan José Saer: un viaje por la pampa hacia otra metafísica de lo real. *INTI: Revista de literatura hispánica*, (52-53), 281-302.

Rodríguez, F. (2010). *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Saer, J. J. (1997). *Las nubes*. Buenos Aires: Seix Barral.

Sarlo, B. (1997). Aventuras de un médico filósofo. Sobre *Las nubes* de Juan José Saer. *Punto de vista*, (59), 35-38.

ESTUDIOS SOBRE EL LENGUAJE

COLUMNAS

La Pervivencia de los Italianismos en el Español Rioplatense

Oscar Conde*

Damos ya por sabido que el español rioplatense es una variedad dialectal del español, y que el lunfardo forma parte del primero, por tratarse de un argot, esto es, un vocabulario popular que comenzó a formarse a mediados del siglo XIX, desde la llegada al Río de la Plata de una masiva inmigración europea, que en su gran mayoría fue de origen italiano. Es justicia decir, pues, que la presencia de lo italiano en el tango es harto evidente, sobre todo a partir de la cuna de muchos de sus más grandes creadores. En un listado de memoria y nada exhaustivo, nacieron en Italia Luis César Amadori, Mario Batistella, Julián Centeya (cuyo nombre real era Amleto Vergiati), José Libertella, Alberto Marino, Alberto Morán, Modesto Papavero y Antonio Scatasso, entre muchos otros tangueros. Descienden de italianos, a su vez, Alfredo Bevilacqua, Arturo De Bassi, Ernesto Ponzio, Francisco Canaro, Julio De Caro, Juan de Dios Filiberto, Enrique Santos Discépolo, Homero Manzi y hasta el genial Astor Piazzolla.

Asimismo, existen también varias letras de tango en las que aparecen personajes italianos, como en *Aquella cantina de la ribera* (1926), en uno de cuyos versos se menciona «la alegre figura de una ragazzina», o *Tinta roja* (1941), donde Cátulo Castillo recuerda «aquel fondín / donde lloraba el tano / su rubio amor lejano / que mojaba con bon vin». Hay también tangos con su título en italiano —en los que a veces se irrespeta la ortografía original, claro—, como *Yira… yira…* (1930), *Acquaforte* (1931), *Farfala volatriche* (1942, C. de la Púa), *Racconto* (1963, Margarita Durán-Carlos García) y *Canzoneta* (1951, Enrique Lary), en el que se canta:

> Cuando escucho "¡Oh sole mío!
> senza mamma e senza amore",
> siento un frío acá en el cuore
> que me llena de ansiedad.

* Doctor en Letras por la Universidad del Salvador. Profesor titular regular del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Lanús, profesor asociado regular del Departamento de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes de la Universidad Pedagógica y miembro titular de la Academia Nacional del Tango y de la Academia Porteña del Lunfardo. Correos electrónicos: oconde@unla.edu.ar y oscar.conde@unipe.edu.ar

Gramma, XXVII, 57(2016), pp. 83-89.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

Desde los versos de *Mi noche triste*, el lunfardo tuvo dentro del tango canción un uso extraordinario. Más de la mitad de las letras producidas en las décadas del 20 y el 30 contienen al menos tres o cuatro lunfardismos y en muchísimos casos, varios más. De este modo, el lunfardo ha sido uno de los vehículos más poderosos para caracterizar la poética tanguera y uno de los modos en que la letra de tango tomó posición frente a la poesía canónica. Negando el lenguaje culto y dándole curso y legitimidad al lunfardo, el tango se definió y se afirmó a sí mismo.

Palabras de origen itálico pueblan las letras de tango, al haber sido incorporadas al lunfardo. Así, por ejemplo, Pascual Contursi comienza *Flor de Fango* (1917): «Mina que te manyo de hace rato, / perdoname si te bato / de que yo te vi nacer» y Celedonio Flores principia *Margot* (1919) diciendo «se te embroca desde lejos, pelandruna abacanada». Por su parte, Enrique Santos Discépolo inicia *Qué vachaché* (1926) con el verso «piantá de aquí, no vuelvas en tu vida», *Copen la banca* (1926) de Enrique Dizeo empieza con «cadenero de buen porte, garabito a la piú bela», Cadícamo arranca *Muñeca brava* (1928) con «che, madam, que parlás en francés» y José Rial da comienzo a *Preparate pa'l domingo* con el verso «preparate pa'l domingo si querés cortar tu yeta». *Mina*, *manyar*, *batir*, *embrocar*, *pelandruna*, *abacanada*, *a la piú bela*, *parlar*, *yeta* son todos vocablos o locuciones de origen itálico.

De la infinidad de préstamos lingüísticos de los que se nutrió el lunfardo en sus primeros treinta o cuarenta años, no cabe duda de que el aporte más definitorio procedió de Italia. Ángela Di Tullio, en su libro *Políticas lingüísticas e inmigración* (2003), señala que la influencia de las lenguas itálicas en el habla del Río de la Plata va más allá de los «italianismos», ya que su incidencia en la entonación y en la semántica resultaron decisivas. Pero además resume en un par de párrafos la insoslayable presencia de estas lenguas en el vocabulario de todos los días. Dice Di Tullio:

> Incluso desde el léxico, hay que evaluar la importancia de los préstamos. Los términos culinarios son inseparables de la realidad que designan; no había palabras españolas para esos referentes. En cambio, en otros sectores de la lengua, los italianismos se sobrepusieron al español, sobre todo en palabras vinculadas a la pragmática, a las relaciones interpersonales o a la expresión de los afectos: saludos como *chau*, interjecciones como *guarda*, *atenti*, *andiamo*, *ma´sí*, *avanti*; negaciones como *minga*; fórmulas ponderativas como *de la madona* o *che te la voglio dire*.
>
> Del campo del trabajo han quedado *laburo*, *laburante*, *laburador*, pero también su antónimo: *fiaca*. Las partes del cuerpo humano no designan neutralmente sino que connotan positivamente —*facha*, *gamba*— o negativamente —*naso*—. También hay elementos morfológicos: los sufijos diminutivos o despectivos de *crudelli*, *curdelli*, *fallutelli*, *jovatelli* son formas atenuativas de defectos en sentido irónico; por el contrario, son aumentativos los de *gilún* —o *gilastrún*—, *fiacún*,

> *tacañún*. Son frecuentes los cambios semánticos producidos por metáforas: el verbo *manyar* no significa "comer" sino "comprender", como en la frase *no manya nada del asunto*. *Dar a alguien un ñoqui* significa "darle un golpe", significado similar al de *dar un pesto*. La gente que *tiene polenta* es vivaz y enérgica pero puede *quedarse muzzarella*, es decir, "sin hacer nada" (pp. 225-226).

Esta omnipresencia de voces italianas fue posible gracias a la extraordinaria y creciente cantidad de inmigrantes de esta nacionalidad llegados al país y afincados en Buenos Aires en unos cuantos decenios, en los que la población de la capital argentina creció en verdadera progresión geométrica. En 1887, el 52,8 % de la población de Buenos Aires había nacido en el extranjero y la de nacionalidad italiana sobrepasaba en la ciudad el 32 % del total de sus habitantes. Un dato concluyente lo aporta también Di Tullio: a comienzos del siglo XX en la capital argentina la mitad de los varones de entre 15 y 50 años había nacido en Italia.

El contacto lingüístico entre los criollos y los inmigrantes que provenían de la península produjo dos fenómenos distintos: por un lado, la formación de una variedad lingüística transitoria, el cocoliche, devenido tempranamente en un lenguaje literario; por otro, la incorporación de muchísimos términos itálicos al habla popular de Buenos Aires, lo que —como dije— dio origen al lunfardo. La mayoría de estos términos fueron incorporándose al habla porteña en las esquinas, en los patios de los conventillos, en los cafés y fundamentalmente en las escuelas, donde los hijos de los inmigrantes se entremezclaron con los criollos e intercambiaron el léxico adquirido por cada uno en el ámbito familiar.

En tiempos del Centenario, en un informe solicitado por el presidente del Consejo Nacional de Educación (José María Ramos Mejía), el inspector Juan P. Ramos aporta la siguiente estadística: de los alumnos que concurrían a escuelas oficiales de Buenos Aires, solo el 21,36 % eran hijos de padre y madre argentinos, en tanto que el porcentaje de niños cuyos ambos progenitores eran italianos se elevaba al 41,91 % (Di Tullio, 2006, p. 557).

En resumidas cuentas, más de dos millones de italianos llegaron a la Argentina antes de 1920. Procedían de diferentes regiones, y consecuentemente hablaban no dialectos —como muchos lingüistas todavía sostienen—, sino lenguas distintas, aun cuando algunas fuesen muy cercanas entre sí. De todas estas lenguas se nutrió, en mayor o menor medida, el lunfardo, tal como lo han mostrado en sus investigaciones Giovanni Meo Zilio, Ettore Rossi, Guido Zannier y en la Argentina Renata Donghi de Halperín, Syria Poletti y particularmente José Gobello.

Siguiendo a este último, podemos clasificar estas influencias en cuatro grupos: a) el toscano o italiano estándar, con sus variantes particulares como el romanesco; b) las lenguas septentrionales, como el genovés, el piamontés, el milanés, el véneto y el

lombardo; c) las lenguas centro-meridionales, tales como el napolitano, el calabrés y el siciliano y d) por último, el *gergo* o *furbesco*, es decir, el italiano jergal.

Varios términos parecen admitir más de una etimología posible. En otras palabras, podría decirse que proceden del italiano estándar tanto como de alguna otra lengua de la península, donde con cambios formales comparten idéntica significación. Así, el origen de *pishar* 'orinar' podría estar en *pisciare* o en el romanesco *piscià*; *estrilar* 'enojarse', en *strillare* o en *strillà*, forma compartida por el genovés y el napolitano, que significan 'chillar'. Por su parte, *crepar* 'morir' puede derivar de *crepare* o del napolitano *crëpà* y *fangote* 'bulto', 'gran cantidad de algo', del toscano *fangotto* o del siciliano *fangòttu*, que significan 'paquete'.

El toscano ha hecho un extraordinario aporte al vocabulario lunfardo. Voy a mencionar solo unos pocos ejemplos. Casi sin variaciones se adoptaron voces como *coso* 'objeto o individuo innominado', *cuore* 'corazón', *estufar* 'fastidiar', *fato* 'amor clandestino', *festichola* 'fiesta', *parlar* 'hablar', *yetatore* 'persona que atrae la mala suerte' y *zanata* 'parlamento fingido por los actores' o 'discurso intencionalmente confuso', que en italiano designa el lenguaje de los payasos o *zanni*. Con modificaciones de forma o de sentido se incorporaron al lunfardo palabras como *chitrulo* 'bobo' (de *citrullo*), *cualunque* 'cualquier' (de *qualunque*) y *esquiafo* 'bofetada' (de *schiaffo*). Del adverbio *apposta* 'apropiadamente', 'expresamente' procede nuestro *posta*, utilizado tanto con valor de adjetivo ('excelente', 'verdadero', 'de buena calidad') como de adverbio ('exactamente').

Algunos términos poseen más de una acepción. *Manyar* (de *mangiare*) significa, como en italiano, 'comer', pero a través de la locución *mangiare la foglia*: 'entender la causa de algo' adquirió las acepciones de 'comprender', 'reconocer' y 'observar'. *Yirar* (de *girare* 'dar vueltas') ha pasado del significado 'callejear' al de 'andar la prostituta en busca de clientes' y, consecuentemente, 'ejercer la prostitución', pero luego se aplicó también a una modalidad propia de los taxistas, que recorren la ciudad en busca de pasajeros. *Falopa*, que procedería de *faloppa* 'bolilla mal hecha con una sustancia suelta', y significa 'droga', se usa en lunfardo también como adjetivo aplicado a algo de mala calidad.

Un caso especial es el de *fiaca* (de *fiacca* 'desgano'), que en Buenos Aires significa 'pereza', 'holganza' y designa también a la persona perezosa (de la que se dice que es *un fiaca*), pero en Montevideo se especializó con la acepción de 'hambre'.

A comienzos de la década de 1980, se dio un nuevo e ingeniosísimo uso para el sustantivo *ñoqui*, que para entonces —además de darle nombre a un tipo de pasta, los *gnocchi*— equivalía a 'puñetazo' en correspondencia con la forma que adopta el puño preparado para golpear. En virtud de que se ha vuelto una tradición en Buenos Aires y su zona de influencia comer ñoquis el día 29 de cada mes y colocar debajo del plato un billete (en la esperanza de que se multiplicará), comenzó a denominarse *ñoqui* al

empleado público que solo concurre a su lugar de trabajo a fin de mes para cobrar, teniéndose en cuenta que en la administración pública argentina, en la era precajeros automáticos, históricamente solían pagarse los sueldos el día 29. Esta acepción de *ñoqui* se generalizó y se aplicó posteriormente a cualquier persona en relación de dependencia que cobra sin trabajar, o bien que trabaja menos de lo que debería.

También hay términos incorporados más recientemente, como *facho* 'autoritario' (de *fascista* 'seguidor del fascismo') y *fumo* 'marihuana' (de *fumo* 'humo'). Otros, aunque son antiguos, renacieron en los últimos años, como *birra* 'cerveza', y algunos se mantienen vigentes después de un proceso de resignificación. Entre ellos se me ocurren como ejemplos *capo*, que del significado de 'jefe' (como en el italiano *capo* 'cabeza', aplicado a los jefes de la mafia) viró al de 'persona muy competente en un arte o profesión' y como adjetivo significa 'preparado', 'inteligente', 'hábil', 'confiable' y *toco* (de *tocco* 'pedazo grande'), que hace un siglo tenía las acepciones de 'producto de un robo', 'cantidad apreciable de dinero', a las que no hace tanto se sumó la de 'gran cantidad de algo', como cuando alguien dice que tiene un *toco* de cosas que hacer.

El romanesco, es decir, el habla popular de Roma, además de haber aportado la propia palabra *lunfardo*, contribuyó también con *trola* con los significados de 'prostituta' y 'lesbiana' (de *troia* 'puta') y *batifondo* 'barullo', 'gresca', que procede de *battifondo*, un tecnicismo del juego de billar que significa 'desafío múltiple', aplicado a las partidas en las que entran tres personas).

De las lenguas del norte de Italia se destaca entre las «prestamistas» la genovesa. No debe pasarse por alto que entre los habitantes del barrio de La Boca, a fines del siglo XIX, el genovés era el medio corriente de comunicación. Es decir que hasta no hace muchas décadas este barrio porteño era una Pequeña Génova y, aunque los inmigrantes venidos de la Italia del sur fueron muy superiores en número, fueron los *zeneixi* o genoveses —con esta presencia tan importante en la ciudad— los que impusieron un mayor número de términos en el habla cotidiana del porteño.

Además de un buen número de palabras de la gastronomía, como *chupín*, *fainá*, *feta* o *tuco*, los genovesismos son muy numerosos. Entre los verbos puedo mencionar *acamalar* 'ahorrar', 'proteger' (de *camallà* 'llevar a cuestas'), *amurar* 'abandonar' (de *amurrâ* 'encallar'), *chapar* 'tomar', 'atrapar', 'hacerse caricias' (de *ciappâ* 'asir'), *deschavar* 'poner en evidencia', 'confesar' (de *descciavâ* 'abrir') y *enchastrar* 'ensuciar' (de *inciastrâ* 'manchar'). Entre los sustantivos provienen del genovés, entre otros, *bacán* 'hombre adinerado' (de *baccan* 'patrón'), *bagayo* 'bulto', 'persona fea' (de *bagaggio* 'equipaje'), *berretín* (de *berettino* 'birrete', 'capricho'), *chanta* 'persona poco confiable' (de *ciantapuffi* 'clavador', 'que no paga sus deudas'), *escabio* (de *scabbio* 'vino'), *napia* 'nariz' (de *nàppia* 'nariz grande'), *piguyo* 'piojo' (de *pighêuggio*, de igual significación), *pulastro* 'varón homosexual' (de *pollastro* 'gallito', 'mozalbete'), *salame* 'persona tonta' (de *salam-*

me 'bobo') y *vento* (de *vento* 'viento', 'dinero'). Varios adjetivos del lunfardo poseen el mismo origen: *charleta* 'charlatán' (de *ciarlettoa*), *mishio* 'pobre' (de *miscio*), *pelandrún* 'vago', 'miserable' y, posteriormente, 'tonto' (de *pellandrôn* 'perezoso').

Del piamontés provienen *biyuya* 'dinero' (de *begieuia* 'grabado', seguramente en un cruce con la palabra castellana *billete*), *linyera* 'vagabundo' (de *linger* 'pobre') y *mersa* 'conjunto de personas de baja condición' (de *mersa* 'palo de la baraja', en una operación que concibe a una muchedumbre como la reunión de todos los naipes de un mismo palo).

A su vez del véneto derivan *encanar* 'encarcelar' (de *incaenar* 'encadenar'), *mufa* 'malhumor', 'tedio', 'mala suerte' (de la expresión *stâr muffo* 'estar triste') y *faso* 'cigarrillo', que derivó por especialización al significado de 'porro' y acabó convirtiéndose en sinónimo de 'marihuana', y procede de *fassu* 'fajo', 'manojo', por alusión a la forma en que antiguamente se vendía el tabaco.

Asimismo proceden del milanés *estrolar* 'dar una paliza', 'romper' (de *strollâ* 'rociar', probablemente por alusión al derramamiento de sangre causado por los golpes), *meneguina* 'dinero' (de *meneghin* 'natural de Milán', por suponerse adinerados a los milaneses) y *minga* 'nada', 'de ninguna manera' (de *minga* 'no').

El lombardo, a su vez, contribuyó con *fratacho* (de *fratazzo* 'fratás'), que, además de designar el instrumento utilizado por los albañiles, derivó a los significados de 'manoseo' y 'masturbación' y dio origen al vocablo *fratacharse* 'maquillarse excesivamente'.

Entre las lenguas de la Italia meridional varios términos comunes a más de una de ellas se sumaron al lunfardo, como, por ejemplo, *chicato* (de *ciecato* 'enceguecido') y *chucho* 'caballo de carrera' (de *ciuccio* 'burro'). El término *punga* 'bolsillo', común a más de una lengua italiana del sur, pasó en lunfardo a designar el robo que se hace metiéndole a alguien la mano precisamente en un bolsillo.

Puntualmente el napolitano contribuyó con *escoñar* 'herir' (de *scugnare* 'romper'), *esquifuso* (de *schifiuso* 'asqueroso'), *panaro* 'trasero' (de *panaro*, con la misma significación) y *pastenaca* 'tonto' (de *pastënàca* 'zanahoria').

Del siciliano proceden *cucuza* 'cabeza' (de *cucúzza* 'calabaza', 'cabeza'), *cumparsa* 'comparsa' (de *cumpàrsa*, con el mismo significado) y *escashato* 'arruinado' (de *scacciâri* 'romper').

Otros aportes itálicos son atribuíbles al denominado *gergo della mala vita* o *furbesco*, esto es, un vocabulario del bajo fondo procedente del centro de Italia. De él llegaron al lunfardo varias palabras. Algunas conservaron su acepción jergal. Así, por ejemplo, *apoliyar* (de *poleggiare* 'dormir'), *batir* (de *battere* 'decir'), *bobo* (de *bobo* 'reloj'), *escrushar* (de *scrus* 'robar'), *grata* (de *grattà* 'ladrón'), mina (de *mina* 'mujer'), *pibe* (de *pivello* 'niño'), *tira* (de *tira* 'agente de policía') y *yusta* (de *giusta* 'vigilante'), sincopado finalmente en *yuta*. Otros jergalismos sufrieron, en cambio, alguna pequeña modifica-

ción semántica, como *bufoso* 'revólver' (de *bufi* 'disparo'), *bulín* 'habitación' (de *boulín* 'cama') y *morfar* 'comer' (de *morfa* 'boca').

Valga esta breve exposición como una homeopática muestra de lo trascendentes que han sido y siguen siendo los italianismos en el habla popular porteña y en las letras del tango argentino.

Referencias Bibliográficas

Conde, O. (2004). *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires: Taurus.

Conde, O. (2011). *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*. Buenos Aires: Taurus.

Di Tullio, Á. (2003). *Políticas lingüísticas e inmigración*. Buenos Aires: Eudeba.

Di Tullio, Á. (2006). Organizar la lengua, normalizar la escritura. En Jitrik, N. (Comp. serie) & Rubione, A. (Comp. Vol.). *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 5. La crisis de las formas* (pp. 543-580). Buenos Aires: Emecé.

Ser o *Estar* Alguien Rico: Principios de Análisis

Julián Martínez Vázquez*

El texto que sigue se presenta como una reflexión no exhaustiva sobre la naturaleza de las oraciones caracterizadoras en las que intervienen los verbos *ser* y *estar*, verbos cuya selección los estudiantes de español como lengua extranjera (ELE) reconocen como una de las más conflictivas de nuestra lengua[1].

Encontramos interesante comenzar la reflexión sobre la oposición *ser* / *estar* a partir de la siguiente frase de una producción de una alumna del curso de nivel alto de Español Tango[2], en su crítica a la película *Melodía de arrabal*:

> … cuando los actores empiezan a actuar, no sentimos el personaje que interpretan porque no tienen, quizás, el entrenamiento o están simplemente malos para interpretar lo que deben hacer (S., Francia).

¿Qué es lo que quiere expresar esta estudiante francesa al decir que los actores *están simplemente malos*? ¿Quiere decir que están mal en esta película en particular o, directamente, que son malos actores? En relación con esta pregunta y con el ejemplo dado, conviene tener en cuenta que los hablantes de español como lengua materna empleamos *ser* y *estar* para adscribir a un designado (un objeto o persona de la que se predica) diferentes tipos de características, consideradas de una u otra manera:

a) episódicas: resultados de un cambio o factibles de cambiar próximamente (*Juan está dormido*, *La luz está apagada*, *Juan está casado*);

* Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y diplomado en Filología Griega por la Universidad Complutense de Madrid. Se desempeña en la USAL como contenidista y orientador de Lengua Española, materia perteneciente a la Especialización en la Enseñanza de Español como Lengua Extranjera. Correo electrónico: julian.martinez@usal.edu.ar.
Gramma, XXVII, 57(2016), pp. 90-94.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

1. Esto no implica que, en la clase de ELE, debamos presentarlos de manera conjunta. Hay suficientes trabajos que explican por qué no es conveniente una presentación de este tipo. Véase, por ejemplo: «Una nueva perspectiva sobre un viejo problema de la gramática de ELE: *ser* no se opone a *estar*», de Enrique Aletá Alcubierre (2005).

2. Curso dictado en el marco del Programa de Enseñanza de Español para Extranjeros de la Universidad del Salvador.

b) estables: aquellas que por naturaleza no pueden cambiar (*Juan es argentino*) y aquellas que, aunque podrían cambiar, son mencionadas sin tener en cuenta esa posibilidad (*Juan es casado*).

Como vemos en los ejemplos entre paréntesis, para las adscripciones de cualidades del tipo a), el hablante de español selecciona *estar*, y hablamos de estados o episodios; los ejemplos de b), en cambio, muestran la selección del verbo *ser* porque se asignan las cualidades como propiedades o inherentes o estables, «sin implicación de cambio» (Fernández Leborans, 1999, p. 2366).

Al hablar de estados o episodios, hablamos también de escalas o polaridades: *abierto/cerrado*, *frío/tibio/caliente*, *vivo/muerto*, *bien/mal*, variables que el hablante tiene en cuenta al predicar del designado y de las cuales selecciona las correspondientes a la situación descripta. La pregunta que representa esta selección es, entonces, *¿Cómo está?* (algo, alguien, en determinado momento).

Al hablar de cualidades estables, presentamos características esenciales, generalmente permanentes, que permiten la descripción de una persona, animal o cosa a partir de su adscripción a una clase: *María es rubia* / *Juan es profesor*. Pero debemos tener presente que el verbo *ser* se emplea, asimismo, con el propósito de expresar una identificación: *Esa chica es María* (a veces de manera reducida: *Son las ocho*); con el propósito de definir: *El león es un mamífero carnívoro…*; o de valorar: *Esto es un desastre*. El verbo, entonces, tiene un valor claramente ecuacional (equivalente al signo =) y puede introducir una característica como constante o estable, entre otras funciones. En este artículo, nos centramos solo en su uso en oraciones copulativas caracterizadoras.

¿Cómo se distribuyen los diferentes lexemas del español para funcionar como predicativos caracterizadores de *ser*, de *estar* o de ambos? Si consideramos los empleos más prototípicos, podemos afirmar que: a) algunos sustantivos y adjetivos solo pueden emplearse para designar cualidades intrínsecas, permanentes: nacionalidad (*argentino*, *francés*), religión (*católico*, *musulmán*), sexo (*varón*, *mujer*), relaciones de parentesco (*padre*, *hijo*, *tío*), oficio (*médico*, *profesor*), carácter (*introvertido*, *desconfiado*), etc.; b) otros adjetivos y adverbios solo pueden emplearse para describir estados: por ejemplo, los adjetivos participiales (*cansado*, *retirado*), los términos que siempre se consideran en una escala o polaridad determinada por el cambio (*enfermo/sano*, *lleno/vacío*, *bien/mal*, *contento/triste*, etc.); c) otros adjetivos resultan más problemáticos para un extranjero, pues pueden ser considerados o bien estados (en oposición a otros valores de una escala o polaridad), o bien cualidades estables; estos adjetivos dan lugar a decir *Juan es casado* o bien *Juan está casado*; *Juan es feliz* o bien *Juan está feliz*; *María es tímida* o bien *María está tímida*; *María es alta* o bien *María está alta*; etc.[3]

3. Sin embargo, debemos aclarar que no puede trazarse una división clara entre los adjetivos que se emplean solo con *ser*, los adjetivos (y adverbios) que se emplean solo con *estar* y los que pueden emplearse con ambos;

Un segundo ejemplo de las producciones del curso Tango de 2016 ilustra la dificultad observada en el punto c):

> Si todavía querés estar conmigo, voy a dejar a ellos [a mi familia], y les dejo la mayoría de mi fortuna. Voy a guardar algo para nosotros, pero no vamos a estar ricos. Prefiero estar pobre que estar con personas tan egoístas que ellos (S., Estados Unidos).

Es difícil explicar a un estudiante que el verbo esperable es *ser* en el caso de *ser ricos / ser pobre*. En el texto, ella considera la polaridad *rico/pobre* y tiene en cuenta el cambio de estatus económico que implicaría dejar alguien la fortuna a sus hijos. Pero la polaridad mencionada corresponde a una clasificación que es, esencialmente, pesimista: según nuestra cultura, los ricos y los pobres se pueden aislar, separar; pocos podrán pasar de una clase a la otra; y los casos en que ese cambio se produzca difícilmente se puedan explicar en el marco de una situación, episódicamente.

El microscopio gramatical del español, obra coordinada por Andrea Menegotto, explica los usos de *ser* + adjetivo de la siguiente manera (2014, p. 255):

> Estrictamente, aunque no se vea, [podemos decir que] hay un sustantivo oculto.
> Observe:
> *Juan es alegre.* = Juan = *una persona* alegre.
> *Superman es muy poderoso.* = Superman = *un hombre* muy poderoso.
> *Mar del Plata es muy bella.* = Mar del Plata = *una ciudad* muy bella.

Es así que podríamos decir que alguien es *una persona* rica o pobre. La explicación desde el significado tal vez resulte demasiado compleja, pero formalmente es útil explicar a nuestros estudiantes que el verbo *estar*, en ejemplos similares a los que están bajo análisis, no puede ser seguido por un grupo sustantivo: *Juana está *una persona rica*.

Con respecto a esta oposición, debemos tener en cuenta, asimismo, que el adjetivo *rico* no se emplea solamente en relación con bienes económicos; también sirve para caracterizar el buen sabor de una bebida o comida, y la selección de *estar* favorece este segundo sentido, en una lectura episódica, como se ve en 3):

1) Es una familia rica.

---

en realidad, el hablante es creativo y puede querer expresar que una cualidad considerada generalmente inherente, no cambiante, también es afectada por el cambio: *Juan está más argentino que nunca*. Lo importante es explicarnos lo que hace el hablante al seleccionar el verbo *estar* (que presenta cualidades como estados) y lo que hace el hablante al seleccionar el verbo *ser* (que introduce cualidades como estables o incluso inherentes, abstraídas del cambio: definidoras, identificadoras, clasificadoras).

2) Es un alimento rico y nutritivo.
*3) El arroz está muy rico. *La familia está muy rica.*

Al respecto, el *Manual de la Nueva Gramática de la Lengua Española* (2009, p. 715) afirma lo siguiente:

> Existen cambios más marcados [que los que vemos entre *Es nerviosa* y *Está nerviosa*] en la significación del adjetivo en otras oraciones copulativas construidas con *ser* o con *estar*, como se aprecia en los pares siguientes:
> *ser discreto* ('prudente', entre otros sentidos) ~ *estar discreto* ('poco brillante', entre otros sentidos);
> […];
> *ser listo* ('inteligente', más usado en España) ~ *estar listo* ('dispuesto', 'preparado', 'terminado');
> *ser maduro* ('tener madurez, buen juicio') ~ *estar maduro* ('haber madurado');
> *ser malo* ('malvado', 'de poca calidad') ~ *estar malo* ('desagradable', 'de mal sabor', 'enfermo');
> *ser rico* ('adinerado') ~ *estar rico* ('sabroso');
> *ser sano* ('saludable') ~ *estar saludable* ('con buena salud');
> *ser vivo* ('listo', 'mentalmente ágil') ~ *estar vivo* ('con vida').

Observamos, a partir de lo anterior, que la alternancia no solo implica diferencias de significación relativas al carácter estable o episódico de la cualidad asignada. Estos adjetivos deben ser enseñados particularmente; lo mismo ocurre con la oposición *ser orgulloso* ~ *estar orgulloso* y, seguramente, con otras alternancias que el profesor de español descubrirá en sus clases.

¿Hasta qué punto sería útil presentar en la enseñanza de español como lengua extranjera largas listas de adjetivos que se construyen exclusivamente con *ser*, o exclusivamente con *estar*, o que pueden construirse con ambos verbos, con el subsiguiente cambio de significado? A partir de nuestra experiencia y de la lectura de bibliografía especializada, creemos que lo conveniente no es presentar y oponer oraciones fuera de contexto; sí ilustrar los usos de *ser* y *estar* en oraciones copulativas caracterizadoras a través de textos auténticos fuertemente contextualizados y variados, de modo que el estudiante pueda inferir cuándo la característica asignada se encuentra en un marco narrativo, de cambio y resultado, y cuándo se presenta como estable, separada de una situación particular.

¿Sería una estrategia pedagógica eficaz brindar directamente la explicación semántica mencionada en este artículo a un estudiante de español? Las siguientes palabras de Ignacio Bosque (2011), pronunciadas al recibir el título de doctor *honoris causa* por parte de la Universidad del Salvador, dejan abierta la reflexión: «Ustedes saben mejor

que yo que se ha debatido repetidamente entre los especialistas en didáctica la cuestión de cuánta gramática hay que enseñar a los alumnos que estudian español como segunda lengua. […]. Mi opción sería más bien "tanta gramática como el estudiante esté dispuesto a aceptar, pero no menos"».

Referencias Bibliográficas

Aletá Alcubierre, E. (2015). Una nueva perspectiva sobre un viejo problema de la gramática de ELE: *ser* no se opone a *estar. red ELE. Revista electrónica de didáctica/español lengua extranjera* (3). Recuperado 20 de octubre, 2016, de http://www.mecd.gob.es/dctm/redele/Material-RedEle/Revista/2005_03/2005_redELE_3_01Aleta.pdf?documentId=0901e72b80e003b9

Bosque, I. (2011). Actitudes hacia la lengua que enseñamos. Recuperado 20 de octubre, 2016, de http://pad.usal.edu.ar/archivos/pad/docs/bosque.pdf

Fernández Leborans, M. J. (1999). La predicación: las oraciones copulativas. En Bosque, I. & Demonte, V. (Dirs.). *Gramática Descriptiva de la Lengua Española* (pp. 2357-2460). Madrid: Espasa.

Menegotto, A.; Cármenes, J.; Cocora, A. & Ochoa L. (2014). *El microscopio gramatical del español*. Buenos Aires: Tinta Fresca.

Real Academia Española & Asociación de Academias de la Lengua Española (2010). *Nueva gramática de la lengua española. Manual*. Madrid: Espasa.

ARTÍCULO

Secuencia Didáctica para Enseñar los Determinativos

María de los Ángeles Bianchi*

Resumen: El presente trabajo consiste en el diseño de una propuesta didáctica para la enseñanza del *determinativo.* La razón que me lleva a trabajar este contenido es haber detectado que, en la provincia donde ejerzo la docencia, no se lo identifica como una clase de palabra con rasgos específicos; al contrario, se lo incluye dentro de los adjetivos, como si ambas categorías se comportasen igual. No obstante, el interés por este tema no radica en enseñar la mera distinción entre adjetivos y determinantes como fin en sí mismo, sino en que pueda advertirse qué contribución hacen estas palabras al logro de la gramaticalidad y los matices de significado que transmiten.

La secuencia incluye tres tipos de momentos con sus respectivas actividades: 1) Indagación de saberes previos: se proponen oraciones para contrastar y se apela a que las respuestas emanen de los conocimientos intuitivos que poseen los alumnos como usuarios de la lengua. Se extraen las primeras conclusiones. 2) Construcción del marco teórico pertinente, con las reformulaciones necesarias. Resolución de actividades para trasponer ese marco teórico. 3) Análisis del valor discursivo de los determinantes: se proponen textos breves para que puedan explicar cómo varía la interpretación según el tipo de determinante o cuando se manipula la sintaxis.

Se intenta pensar una secuencia cuya implementación presuponga un trabajo con la intuición, la sistematización teórica y la reflexión metalingüística.

Palabras Clave: Determinativos; Prenominales; Expresiones Referenciales; Gramaticalidad; Clases.

Abstract: *The present work consists in the design of a proposed teaching for the teaching of the determinative. The reason that leads me to work this content is having detected that, in the province where I practice teaching, it is not identified as a class of word with specific features; to the contrary, it is included within the adjectives as if both categories is were equal.*

* Profesora responsable de Gramática I y II en el Instituto de Formación Docente Continua de San Luis. Correo electrónico: angelesbianchi2009@hotmail.com.
Fecha de recepción: 05-07-2016. Fecha de aceptación: 09-09-2016.
Gramma, XXVII, 57 (2016), pp. 97-111
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

However, the interest for this topic does not lie in teaching the mere difference between adjectives and determinants as an aim itself, but in the acknowledgement of the contribution that these words do to the achievement of grammaticality and of the shades of meaning.

The sequence includes three types of moments with their respective activities: 1) investigation of previous knowledge: proposed sentences are proposed to be contrasted; the idea is that the answers come from the intuitive knowledge of students as language users. The first conclusions are extracted. 2) Construction of the theoretical framework, with the necessary reformulations. Resolution of activities to transpose that theoretical framework. 3) Analysis of the discursive value of the determinants: short texts are proposed so that the students can explain how interpretation varies according to the type of determinant used or when syntax is handled.

The main purpose is to think a sequence whose implementation presuppose working with intuition, theoretical systematization and metalinguistic reflection.
Keywords*: Determinative; Prenominals; Referential Expressions; Grammaticality; Classes.*

Marco Teórico

La teoría desde la cual planteamos este trabajo es la gramática generativa. El objeto de estudio del generativismo es el lenguaje, y, en esta teoría, *lenguaje* equivale a *gramática*. La lingüística chomskiana entiende el lenguaje como una facultad, como un conocimiento alojado en la mente, un sistema mental de conocimiento que forma parte de la dotación biológica de la especie humana y que, a través de la interacción con el entorno, crece desde su estado inicial en el nacimiento de todo ser humano, hasta alcanzar su estado definitivo en la edad adulta.

La idea básica de la gramática postulada por Chomsky es que la competencia que posee cualquier persona para emitir enunciados gramaticalmente aceptables se fundamenta en el hecho de que el hablante domina una serie de reglas para la formación o generación de frases bien construidas. La tarea de la gramática consiste en pasar de lo observable (el uso o ejecución del lenguaje) a lo no observable (la competencia), es decir, en descubrir las reglas de gramaticalidad que permiten dar cuenta de ese conocimiento no consciente del lenguaje. Diferencia, así, *gramática implícita* de *gramática explícita*. Llama «principios» a las reglas que funcionan en todas las lenguas y «parámetros» a las realizaciones particulares de los principios en cada lengua.

En síntesis, la hipótesis central del generativismo es que el lenguaje es innato, hipótesis que se ha mantenido desde 1957 hasta la actualidad, aunque con matices; de hecho, hoy en día, Chomsky afirma que tenemos «predisposiciones innatas».

Metodológicamente, proponemos un abordaje centrado en el conocimiento gramatical implícito del hablante, en su capacidad de discernir entre gramaticalidad y agramaticalidad, y en el funcionamiento de la gramática en los discursos. Supisiche, en el libro *La gramática en debate* (2014), postula una *gramática significativa*, a la que

describe como una entidad constituyente de los discursos, una entidad construida por unidades morfológicas, sintácticas y léxicas; una «materia conformadora de los discursos», un recurso para la interpretación de significados. Como docentes que enseñamos gramática, es preciso que trascendamos los límites de la descripción para formar sujetos críticos, es decir, personas que puedan explicar qué interpretan y qué recursos gramaticales les permiten sostener esa interpretación.

Con respecto al contenido seleccionado para la planificación didáctica, los *determinativos*, comenzaremos con algunas definiciones donde se mencionan los rasgos específicos de esta categoría:

> Los especificadores del SN son los determinantes y los cuantificadores, palabras pertenecientes a clases cerradas. Los determinantes dotan al sintagma nominal de valor referencial: hacen posible la identificación del referente (Di Tullio, 2007, p. 153).
> Los determinantes contribuyen a la interpretación de un SN indicando cuáles o cuántos de los elementos incluidos en la clase denotada por el nombre se deben considerar […]. Constituyen un paradigma cerrado, que nunca puede verse incrementado mediante creaciones léxicas nuevas. […] Los nombres con determinante […] denotan siempre expresiones referenciales, pues el determinante hace posible que un nombre pueda referirse a individuos o entidades (Rodríguez Ramalle, 2005, pp. 93 y 94).
> La clase de determinante abarca también a los cuantificadores prenominales, puesto que también estos convierten al sustantivo en una expresión referencial y lo legitiman como argumento de un predicado (*NGLE,* 2010, p. 12).

Tenemos aquí ya algunos elementos para comenzar a diferenciarlos de los adjetivos. Estos son palabras léxicas, es decir que tienen un contenido descriptivo que puede encontrarse en los diccionarios y pertenecen a clases abiertas porque son potencialmente infinitos, ya que se seguirán incorporando nuevos miembros. En cuanto a la posición, pueden ir antepuestos o pospuestos al sustantivo en el sintagma nominal y, a pesar de los matices de significación que aportan, son gramaticalmente prescindibles.

Por el contrario, los determinativos son palabras cerradas cuyo significado depende del texto o del contexto, se anteponen siempre a un sustantivo común y, en los sujetos preverbales, son gramaticalmente imprescindibles. Veamos estas diferencias:

*a) *Amiga me trajo un libro de España.*
b) Mi querida amiga me trajo un libro de España.
c) Mi amiga me trajo un libro de España.
d) Llegaron visitas.
e) Llegaron las visitas.

Por un lado, en a), la ausencia de un determinativo hace que la entidad carezca de referencia y, por lo tanto, resulta una construcción imposible dentro de nuestra lengua (como lo indica el signo de agramaticalidad: *). Por el otro lado, al comparar a), b) y c), percibimos que el adjetivo puede eliminarse sin afectar a la gramaticalidad, mientras que el determinante, no. Y cuando cotejamos a) con d) y e), advertimos que solo los sujetos que prototípicamente están antes que el verbo exigen la determinación, mientras que los sujetos prototípicamente posverbales pueden aparecer de las dos maneras (aunque los significados que transmiten son diferentes, y más adelante nos ocupamos de esto).

Si agregamos estos dos ejemplos, notamos que los nombres propios y los pronombres personales no precisan de un determinante para referirse a entidades de la realidad:

a) Stella me trajo un libro de España.
b) Vos me trajiste un libro de España.

Explicamos ahora por qué en la definición de la RAE —antes citada— se afirma «lo legitiman como argumento de un predicado». Establecemos primero en qué sentido deben entenderse los tecnicismos «predicado» y «argumento». Según la gramática de las valencias de Tesnière y la teoría temática de Chomsky —enfoque teórico presente implícitamente en la *Nueva Gramática de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española*—, la oración se organiza en torno al verbo también denominado *predicado*. De acuerdo con su significado, cada verbo o predicado selecciona qué informaciones necesita para formar una construcción gramaticalmente aceptable; a estos constituyentes exigidos se los llama *argumentos*. Uno de los argumentos exigidos por los verbos —excepto los impersonales— es el sujeto. Cuando el sujeto es un sustantivo común preverbal, solo puede ser legitimado como argumento con un determinante (*Mi/tu/esta/una amiga me trajo un libro de España*).

A continuación, nos referimos a las clases que se incluyen dentro de los determinativos.

Los artículos

Se clasifican en definidos e indefinidos. Los *definidos* (*el, la, las, los, lo*) se utilizan para hacer referencia a una entidad conocida por el oyente, a una entidad única o a una cuyo significado se puede reponer a partir de otros informantes en el texto. Veamos este ejemplo: *Eva se compró zapatillas en México. En el costado derecho resalta la imagen de Frida.* El uso de «el» es posible porque se instaló antes la referencia con el sustantivo «zapatillas»; en cuanto a «la imagen de Frida», el empleo del definido «la» tiene que

ver más bien con que se lo entienda como un referente único por el nombre propio «Frida».

Una mención y tratamiento especial merece el llamado artículo con valor enfático. Se utiliza para realzar al sustantivo:

a) ¡Tengo el auto!
b) ¡Con los problemas que tengo!
c) Me acabás de dar la noticia del día.

El artículo *lo* tiene en ocasiones la función de resaltar el adjetivo al que acompaña:

a) ¡Lo simpática que es esta mujer!
b) ¡Lo hermosa que está tu hija!

Y también puede realzar adverbios:

a) ¡Lo lejos que está!
b) ¡Lo bien que actúa!

Los *indefinidos* (*un, una, unos, unas*) se emplean para introducir un referente en el discurso y tienen diferentes usos: a) específico, cuando se hace referencia a una entidad no conocida por el receptor pero concreta, por ejemplo: *Tengo una novela de Vallejo que tenés que leer;* b) inespecífico, cuando se menciona un elemento que podría ser cualquiera dentro de una clase, por ejemplo: *Voy a la librería a ver si hay una novela de Vallejo*; y c) genérico, cuando más que referirse a una entidad especial, se hace hincapié en una característica general de un grupo, por ejemplo: *Un buen docente prepara sus clases.*

Además de las distinciones ya mencionadas, está la que existe entre sintagmas determinados y sin determinación (llamados también *desnudos* o *escuetos*); en los primeros, los sustantivos denotan entidades (véase a); mientras que en los segundos, los nombres denotan propiedades, tipos o clases de objetos (véase b); o bien, forman parte de estructuras caracterizadoras o actúan como predicados (véase c). El término *predicado* debe entenderse, en estos casos, como el que otorga el sentido en oraciones cuyos verbos son vacíos de significación, como sucede con los verbos copulativos.

a) Rocío cose un kimono.
b) Rocío cose kimonos.
c) Rocío es diseñadora.

Plantear el contraste entre sintagmas determinados y desnudos posibilita no solo aprender una clase de palabra (los determinantes), sino que, además, mejora la comprensión y permite que los alumnos puedan fundamentar con qué elementos lingüísticos respaldan sus interpretaciones. Enfrentados a oraciones como las nombradas anteriormente, los alumnos podrán explicar que en a), por la presencia del artículo «un», se entiende que «Rocío» lleva a cabo un acto concreto, puntual; mientras que en b), la ausencia de determinantes es la que les permite entender la acción como algo habitual.

A su vez, si bien la función primordial del determinativo es legitimar como argumento al sintagma nominal sujeto, es necesario que los docentes aclaren que los titulares periodísticos no están sujetos a esta restricción. En los diarios de la Argentina, cada vez es más notorio este uso:

Fiscales denuncian un tráfico de influencias (La Nación)

Petroleras negocian con los gremios para poder bajar costos (Clarín)

Vecinos reclaman por invasión de ratas cerca del Hospital (El diario de la República —San Luis—)

Los Demostrativos

Son las palabras *este, ese, aquel*, con sus variantes flexivas, siempre que se antepongan a un sustantivo. Identifican a una entidad por la *distancia* con el hablante o con una expresión lingüística. Con respecto a ellos, Rodríguez Ramalle, M.T. (2005, p. 124) expresa:

> … poseen dos funciones: por un lado […], asignan referencia a un nombre común identificándolo; por otro, esta labor de identificación se relaciona con los elementos que intervienen en todo acto de comunicación: hablante, oyente y contexto espacio-temporal […]. Este tipo de identificación se puede realizar en el contexto extralingüístico, en algunos casos con ayuda de otros deícticos y de gestos […], o en el contexto lingüístico, señalando a un antecedente previo.

A estos usos, Ángela Di Tullio los llama *deíctico* y *anafórico*, respectivamente. Las oraciones que siguen permiten identificarlos:

a) ¡Uyyy, llegó el remís, dame <u>ese</u> paquete, <u>ese</u> regalo! (deíctico).

b) Fui a Le Uthe y le compré una remera. Le va a gustar <u>este</u> regalo (anafórico).

En algunas oraciones y textos, los demostrativos no solo son determinantes, sino que, además, tienen otra carga léxica: ironía, cercanía o distancia afectiva:

a) Esa chica no me gusta nada.
b) Este gatito es mi felicidad.
c) Vos quedate con aquella versión.

Cuando no acompañan a ningún sustantivo, se convierten en pronombres y desempeñan las mismas funciones que un sustantivo: *Ese me voy a comprar.* Y si aparecen después del sustantivo, se consideran adjetivos. Por ejemplo: *La cartera esa.* Las formas neutras *esto, eso, aquello* son siempre pronombres.

Los Posesivos

Solo los prenominales *mi, tu, su, nuestro/a/s, vuestro/a/s* son determinantes. Cumplen dos funciones: a) son *complementos* del sustantivo de la misma manera que un complemento preposicional: *Su propuesta* es equivalente a *La propuesta de ella/ de Carlos / de la postulante*, etc.; b) son *determinantes definidos* y como tales permiten que un sustantivo antepuesto al verbo pueda ser sujeto.

Semánticamente, suele decirse que indican posesión; sin embargo, son varias las interpretaciones que admiten:

a) Pertenencia (*La computadora de Celeste* > *Su computadora).*
b) Parentesco (*Mi hermano, tu ahijado, nuestra abuela).*
c) Relaciones circunstanciales de proximidad (*Tu película se proyecta en la sala 4*).

Concuerdan en género y número con el sustantivo que designa la cosa poseída y no con el sustantivo que hace referencia al poseedor. En *Mis bolsos,* «mis» indica que es el bolso de quien habla, pero concuerda en número con «bolsos».

En posición posnominal, nunca son determinantes, sino adjetivos: *La idea mía, La creación suya;* atributos o predicativos obligatorios: *La idea es tuya*, y predicativos no obligatorios: *A la moto roja ella la considera suya.* Estos mismos posesivos y, a veces, *nuestro* y sus variantes pueden sustantivarse a través del artículo; en estos casos, no son determinativos, sino adjetivos sustantivados: *La nuestra es una buena propuesta, Los míos se durmieron antes.* Y mantendrían su carácter de adjetivos si se considera que hay un núcleo elíptico que se recupera contextualmente: *Tus hijos se quedaron hasta el final de la reunión, los míos se durmieron antes* (el núcleo elíptico en la segunda oración es «hijos»).

Los posesivos se utilizan también para indicar un matiz afectivo; a través de ellos, el hablante manifiesta su deseo o no de pertenencia o de cercanía con respecto a la entidad a la cual refiere el nombre. Veámoslo en este intercambio lingüístico:

—*Últimamente, tu presidenta no para de hacer desastres.*
—*Mi presidenta está defendiendo los derechos de nuestro pueblo.*

A través del posesivo «tu», en el primer enunciado, el hablante hace que la posesión o pertenencia recaiga solo en el receptor y, en el segundo enunciado, advertimos que el hablante se hace cargo de esa pertenencia a través de los posesivos «mi» y «nuestro». Los determinantes trasmiten, en estos casos, una valoración subjetiva.

Los posesivos también se emplean en vocativos, interjecciones y fórmulas de tratamiento; al respecto, en el *Manual de la Nueva Gramática*, se expresa:

> El posesivo se suele posponer al sustantivo en los grupos nominales usados como vocativos: *hijo mío, amigo mío, cariño mío,* aunque se registran casos de alternancia: *mi cielo-cielo mío, mi vida-vida mía.* Está sumamente extendida en el español americano la anteposición del posesivo en ciertas expresiones vocativas usadas afectivamente, como en *Mis hijos, ¿qué están haciendo ustedes* […]. En las expresiones interjectivas, el posesivo antepuesto alterna por lo general con el pospuesto: *¡Mi madre! / ¡Madre mía!* Por su parte, las fórmulas de tratamiento contienen a menudo posesivos prenominales: *mi general, mi coronel, mi capitán* (2009, p. 348).

En ocasiones, suelen utilizarse los artículos definidos con valor posesivo, como puede verse en las oraciones que siguen:

a) Pedro me tendió la mano para saludarme (equivalente a *su mano*).
b) Rubén se manchó la remera (equivalente a *su remera*).

A la construcción de a) se la llama de «posesión inalienable», ya que hace referencia a una parte del cuerpo («mano») que no es posible enajenar. En b), se hace alusión a un objeto de la esfera personal («remera»).

El Relativo *Cuyo*

Es el único relativo que siempre actúa como determinante y que tiene la particularidad de anteponerse a un sustantivo, pero su referencia está en el sustantivo que lo precede. Así en: *La beba cuya carita enamora,* «cuya» determina a «carita», pero el significado es «la carita de la beba».

Los Cuantificadores Definidos

Son las palabras *todo* y sus variantes *(toda, todos, todas* y el neutro *todo), cada, ambos* y los numerales cardinales.

El determinante *todo* tiene diferentes usos:

a) Todo el día /toda mi paciencia/ todos esos informes
b) Todo padre quiere la felicidad de su hijo.
c) Todas las señoras recibieron regalos. Marta es toda una señora.

Los ejemplos de a) muestran que, cuando es un cuantificador definido, se puede combinar con un artículo, un posesivo o un demostrativo. En la oración de b), la ausencia de otro determinante hace que tenga un valor genérico. Y en c), se aprecia cómo varía el significado si «todo» se combina con un artículo definido o indefinido; en la primera oración, es realmente un cuantificador, mientras que, en la segunda, adopta un significado connotativo ponderativo dentro del sintagma nominal que conforma. Como se afirma en el *Manual de la Nueva Gramática*: «El cuantificador subraya en este uso que una persona o cosa presenta todas las condiciones necesarias para ser lo que se le atribuye» (2009, p. 376).

Cada cuantifica solo a sustantivos contables en singular y conforma sintagmas nominales en los cuales se une el valor cardinal al distributivo. Así, *cada distrito* es equivalente a *cada uno de los distritos.* Es un cuantificador universal porque se refiere, de forma particularizada, a todos los miembros de un grupo mayor. Cuando se dice, por ejemplo, *cada ciudad de la Argentina*, a través de «cada» se alude de manera individualizada a las diferentes ciudades y, de manera general, a todas las ciudades.

Tradicionalmente, se han enseñado los *numerales* como un bloque compacto que incluye los cardinales, ordinales, distributivos, partitivos y múltiplos, todos ellos como adjetivos. Sin embargo, los *distributivos* y los *cardinales* son determinativos, pues su ausencia deja sin referencia al sustantivo.

Con respecto a los ordinales, en *NGRAE* (2009, p. 398), se expresa: «Aunque se analizan a veces como cuantificadores, solo lo son indirectamente, ya que no indican cantidad ni habilitan al sustantivo para aparecer en posiciones que no admiten grupos nominales sin determinante, como la de sujeto».

Los *cardinales* preceden a un nombre contable y si en un sintagma se combinan con un determinante, van precedidos por estos: *cuatro manzanas, las cuatro manzanas, sus cuatro manzanas, esas cuatro manzanas.*

Los Interrogativos y los Exclamativos

Solo funcionan como determinativos *qué, cuánto, cuánta, cuántos, cuántas.* Ejemplos: *¿qué película viste?, ¡cuánta malicia!*

Los Cuantificadores Indefinidos

Son *algún, alguna, algunos, algunas, ningún, ninguna, otro, otra, otros, otras, cierto, cierta, ciertos, ciertas, varios, varias, pocos, pocas, muchos, muchas, cualquier.* Algunas de estas palabras son pronombres cuando funcionan como sustantivos: *Ninguno me preguntó qué pasaba. / Muchos prefieren esa música. / Cualquiera lo puede decir.* Si están después del sustantivo, se consideran adjetivos: *No tengo miedo alguno. / Un hombre cualquiera.* Las palabras *más* y *menos* son determinativos indefinidos solo cuando acompañan al sustantivo: *más personas, menos café.*

Para concluir, haremos referencia a las locuciones determinativas; estas están formadas por un conjunto de palabras que funcionan como un solo determinativo, preceden a un sustantivo y expresan una cantidad imprecisa. Equivalen al determinativo indefinido *mucho, mucha, muchos, muchas*. Ejemplo: *Queda un sinfín de cosas por hacer. / Quedan muchas cosas por hacer.*

Las locuciones determinativas pueden estar formadas por:

- Determinativo + sustantivo *cantidad* omitido + preposición *de*. Ejemplo: ¡*Qué (cantidad) de personas que había! / La (cantidad) de…*
- Sustantivo + preposición *de*. Ejemplo: *Multitud de admiradores lo esperaban.*
- Determinativo + sustantivo + preposición *de*. Ejemplo: *Una infinidad de problemas lo preocupaban.*

Propuesta Didáctica

Objetivos Generales: Contribuir a que los alumnos…

- Adviertan la incidencia de los determinativos en la gramaticalidad de las oraciones.
- Tomen conciencia de que un nombre requiere de un determinativo para poder referirse a objetos existentes en el mundo.
- Conciban estas palabras como recursos que producen efectos de sentido.

Objetivos Específicos: lograr que los alumnos…

- Reconozcan, dentro de las categorías palabras, a los determinativos.
- Diferencien determinativos y adjetivos.
- Distingan clases semánticas.
- Expliquen qué interpretación se deduce del uso de cada uno en oraciones y textos.

Metodología

Se procederá de esta manera:

- Se presentarán construcciones con diferentes determinativos para preguntar qué advierten en ellas, cómo están construidas, cómo las interpretan, por qué.
- Se extraerán conclusiones que derivan de esta indagación y que los alumnos responderán desde su intuición de hablantes.
- Se construirá el marco teórico pertinente y se definirán criterios que permiten reconocerlos.
- Se propondrán actividades de reconocimiento y clasificación.
- Se proporcionará un corpus de textos variados para el reconocimiento de diversos determinativos y la interpretación que produce su uso.
- Se propondrá la búsqueda del fenómeno descripto en textos de circulación social y se explicará en qué contribuyen esos recursos gramaticales en la conformación del sentido.

Actividades para Indagar los Saberes Previos

1- ¿Qué construcciones les parecen posibles en nuestra lengua y cuáles no? ¿Por qué?

a) Noticia me alegró la semana.
b) Rocío me alegró la semana.
c) Ella me alegró la semana.
d) Vinieron turistas.
e) Tres amigas me visitaron este sábado.
f) Segundo competidor fue aclamado por el público.

2- ¿Qué diferencias semánticas hay entre estas oraciones?

a) Leímos un poema de Juan Gelman con Rocío.
b) Leímos el poema de Gelman con Rocío.
c) Leímos el *poema de Gelman con Rocío.*

3- ¿Por qué se utilizan los artículos remarcados en los ejemplos que siguen?

a) Ayer por la mañana vino una empleada del Ministerio de Educación a la escuela. Todos nos sorprendimos al ver a <u>la</u> empleada / <u>la</u> mujer/ <u>el</u> informe que traía/ <u>la</u> cara que traía.
b) El dulce lo compré en <u>el</u> negocio del barrio.

4- ¿Qué indica el artículo indefinido «un» en cada oración?

a) Compré un libro de poesías muy bello que te voy a prestar.
b) Necesito un libro de poesías para chicos de segundo año.
c) Un buen lector de poesías está entrenado para la comprensión de otros textos.

5- ¿Cómo interpretan las oraciones que siguen? ¿Qué palabras los ayudan a sostener esa interpretación?

a) Ana lee novelas. Ana lee una novela. Ana lee la novela.

Actividades para Reconocer, Clasificar e Interpretar
1- En estas oraciones, ¿qué indican los artículos definidos e indefinidos con respecto al conocimiento de los hablantes?

a) Un profesor del IFDC ganó la beca Carolina.
b) Te traje el poncho.
c) Laura había invitado a unas amigas de San Luis a su cumpleaños.
d) Vine con las amigas de Stella.
e) La actriz tenía la cara manchada.

2- Indicar cuáles de las palabras subrayadas son determinativos y cuáles no. Fundamentar.

a) La segunda entrevista fue más amena.
b) Esa sensación de tranquilidad no se paga con nada.
c) No se esperaba aquella respuesta.
d) ¡La cara tuya cuando me dijo eso!
e) Cuatro postulantes se presentaron al concurso.
La chica esa se quedó esperando una contestación mía.

3- En las oraciones que siguen, pese a que las palabras utilizadas son similares, se transmiten diferentes significados. Explicar cuáles son esos significados y qué palabras determinan esa variación en cada caso.

a) Se hacen promesas.
b) Se hizo una promesa.
c) Se hizo la promesa.

4- Subrayar los determinativos, clasificarlos y explicar si tienen un uso específico o genérico.

a) Toda mujer digna se gana su propio sueldo.
b) Un vecino me podó la planta.
c) Una enredadera con flores decora el patio.
d) Toda esa plata es para el viaje.
e) Un buen docente estudia hasta que se jubile.

Actividades de Reconocimiento y Reflexión Metalingüística
1- En el titular que sigue, ¿por qué se utiliza primero «una empresa» y luego «El servicio»?

PROVINCIA | 09-05-2015 | 17:29 |
Desde el lunes habrá una empresa de transporte para discapacitados.
El servicio será puerta a puerta a través del llamado telefónico. Tendrá una bajada de bandera de 15 pesos.

2- Observar los posesivos utilizados y luego pensar: ¿quiénes serían los posibles emisores de estos enunciados? ¿Por qué?

a) Tu hija se llevó a rendir cinco materias.
b) Mi hija fue elegida estudiante destacada de la universidad.
c) Nuestra hija ha madurado y se maneja muy bien en la vida.
d) Tu madre se mete donde no debe.

3- Imaginemos a un político en campaña; ¿será lo mismo que diga… :

a) «Cada ciudadano de este país tendrá salud pública y gratuita» que «Todos los ciudadanos de este país tendrán salud pública y gratuita»?
b) ¿«Se otorgará aumento a los jubilados» que «se otorgará un aumento a los jubilados» o «se otorgará el aumento a los jubilados»?
c) ¿«Se construirán viviendas» que «se construirán trescientas mil viviendas» o «se construirán algunas viviendas»?

¿Cuál de las opciones de a, b y c piensas que convencerían más a los votantes? ¿Por qué?

4- ¿Qué matices de significación transmiten los demostrativos empleados en el texto que sigue?

Conversación de una pareja:

—¡Este amigo tuyo es un desubicado!
—¿Y aquella amiguita tuya que venía todos los días con un problema nuevo?
—Esa «amiguita», como vos decís, fue la única que me ayudó cuando yo tuve problemas.
—Y el «desubicado», como vos decís, es ese amigo que nos presta plata cuando no tenemos.

5- Los determinativos en canciones:
a) En esta canción de Serrat, la mayoría de los sintagmas son indeterminados: ¿qué indican?, ¿por qué crees que prefirió los indeterminados en lugar de los determinados?

Decir amigo
es decir juegos,
escuela, calle y niñez.
Gorriones presos
de un mismo viento
tras un olor de mujer.

Decir amigo
es decir vino,
guitarra, trago y canción
furcias y broncas.
Y en Los Tres Pinos
una novia pa' los dos.

[…].
(«Decir amigo», Joan M. Serrat).

b) La canción que sigue se llama «Mi niñez»; ¿por qué piensas que el autor utilizó el artículo indefinido en lugar del definido?

Tenía diez años y un gato
peludo, funámbulo y necio
que me esperaba en los alambres del patio
a la vuelta del colegio.
Tenía un balcón con albahaca
y un ejército de botones
y un tren con vagones de lata
roto entre dos estaciones.

Tenía un cielo azul y un jardín de adoquines
y una historia a quemar temblándome en la piel.

[…].
(«Mi niñez», Joan M. Serrat).

6- Detectar las locuciones determinativas; buscar, en folletos turísticos o publicidades, textos que empleen este tipo de locuciones y explicar qué aportan a la construcción del sentido.

Referencias Bibliográficas

Di Tullio, Á. (2007). *Manual de Gramática del Español*. Buenos Aires: La isla de la luna.

Real Academia Española & Asociación de Academias de la Lengua Española. (2010). *Nueva Gramática de la Lengua Española. Manual (NGLE).* Buenos Aires: Espasa.

Rodríguez Ramalle, M. T. (2005). *Manual de Sintaxis del Español*. Madrid: Castalia.

Supisiche, P. (En prensa). *La gramática en debate.*

CREACIÓN

Poemas

Pablo Romero*

Accidente Quirúrgico

Madre abre las piernas. Eso, la madre
es un animal inepto que come para afuera.
Quiso parirme. Abre las piernas
desde su inconsciente sentido de la postura.
Uno quiere volver a entrar, aferrarse.
No sabías, madre, que parirme no es amarme.
Me has hecho un error brutal en la carne, en el sexo;
un partir desde tu adentro y yo lloraba sin pausa
como sabiendo el cese de la lluvia.

entonces era tarde y afuera nada
entonces era tarde y afuera la nada

Madre, fue una tragedia inmensa
darme a luz para nunca y mal

me desdoblo ante la vida y la primera luz
recrea la miseria:

el mundo está ahuecado. Madre,
el mundo está ahuecado y te pedí mil nanas
para saciar la herida de haber nacido infausto.

* Editor, poeta y agitador cultural. Sus poemas han aparecido en numerosos medios digitales e impresos de América Latina y España. Correo electrónico: pablo.romero@hotmail.com
Gramma, XXVII, 57 (2016), pp. 114-116
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

Hay la vida detrás del pecho
y ya irrigaba perlas y ríos por todo el cuerpo.

Caigo en otras manos.

¿Por qué la boca siempre abierta?
no, no es una boca, las bocas no lloran.
decir boca es nombrar la herida,
y mamá tiene un par

Segismundo y Origen
(o Canción de la Torre del Sueño)

Allá en el fondo hay un hombre que tiembla

la vida es sueño —dice; y pasa una sombra
enamorada de la negrura que la envuelve
acaso para arrastrarnos al fondo de los días.
—esto es un manotazo; el miedo alumbra
como una lámpara—.
Segismundo contempla en un muro blanco
la desnudez de su despojo
el idioma que en la oscuridad se inventa
para hacer desesperación:

dijimos la ausencia para saber del martirio
para aprenderlo
para no olvidar nunca cómo se muere
de las palabras del abandono

Romper un Vaso

Estaba al borde. Lo juro. Casi imperceptible,
atento a la ruina como a punto de darse muerte
como sabiendo el lugar exacto dónde hacer fuga.

Estaba al borde.

Tuve un amor alguna vez. Era como vivir de la sed,
darse contra el mar hasta romper el cuerpo.

Pero no era mi cuerpo lo que se fragmentaba
en la caída,
no esta vez. El vaso caía por el peso de su nombre,
dije *vidrio* y no necesité más para cortarme.

La poesía hace estas cosas.

Poemas

Marina Coronel*

Sepia

Tengo un miedo ancestral hacia las sogas.
Desde hace mucho me persigue el temor por las cosas que atan,
tal vez porque nunca entendí lo que me mantuvo sujeta al abandono,
al igual que la hamaca de una plaza
inmóvil en la brevedad del minuto,
en el hábito de anochecer.

Las plazas en la oscuridad pueden ser muy siniestras.
El pasto pisado intenta una resurrección que no concluye,
el subibaja se adhiere al piso con la insistencia de una ventosa,
la calesita quieta,
el perro dormido bajo el pasamanos.
Todo puede ser albergue para el desatino,
incluso en un lugar sin paredes.

El tiempo ensaya una geografía distinta para cada historia,
una escala arbitraria donde se encarnan los traumas,
ademanes y herencias.

El terror busca la salida en un fondo que no conoce.
La violencia de las fobias tiene ese tono
de las fotos viejas

* Poeta y tallerista. Editora del sello Madre Agua Ediciones. Publicó poemarios y su obra fue recogía en varias antologías. Correo electrónico: marvacoronel@gmail.com
Gramma, XXVII, 57 (2016), pp. 117-118.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

Alimaña

Las alimañas que se esconden entre la pared y el espejo
se preparan toda la vida para no ser vistas.
Pero eso es imposible, aunque ellas no lo sepan,
hay una pulsión que las obliga a salir de ese lugar seguro
por las noches o en la paz de la habitación a oscuras.
Ayer vi cómo asomaban tres patitas miserables,
resecas y negras detrás del marco.
Su suerte se volvió escape en segundos,
mi presencia activó esa parte del cuerpo
que transforma en presa al predador.
Miré otra vez hacia el centro del espejo,
comprendí que allí adentro había una alimaña
moviéndose asustada,
postergando su salida para el momento en que el espacio
sea solo suyo.

Temporal

—Quedarme es sobrevivir un día más —dijiste.
Pero no querías salir,
era preferible dejar que las gotas cayeran por los techos,
antes que abrir la puerta
aunque solo fuera para aspirar la lluvia.
El deseo se anegó con el temporal,
el temblor fue una causa, más que una consecuencia,
una razón primigenia,
un instinto olvidado de preservación.
Temblar fue la única alternativa, la última.
La fragilidad de los cuerpos pesados
se hace patente con la pérdida
después de la caída.
Temblar es resistirse a ver algo que muere.

Poemas

Claudia Masin*

Sol

Es de eso que estamos enfermos: noches donde el aire debió ser
como de cristal, así de delicado y evanescente para todos,
pero para algunos fue un humo negro, traído desde el fondo
de los basurales, desde esa órbita del dolor que gira
alrededor de un cuerpo cuando está malnutrido y tiene miedo
de lo que puede venir a lastimarlo,
porque hasta la hoja seca que trae el viento es filosa
como la cuchilla del matadero para quien no tiene
manera de defenderse. Es de eso:
de los males que se depositaron
como granos de arena a lo largo de los días,
hasta que desataron por acumulación una catástrofe
que pareció espontánea, caída por sorpresa.
No hay desastre que no nos haya rozado antes
en forma de tristeza, pero si no es nuestra tristeza
seguimos adelante, como si no hubiera pasado
así de cerca. Ay de la ingenuidad
con que a veces pensamos que la indiferencia protege:
es un techo lleno de goteras que va a quedar deshecho
cuando caiga un temporal lo suficientemente fuerte
sobre nuestra casa, que no es un rancho
abandonado a su suerte, pero que tiene las raíces carcomidas

* Escritora y psicoanalista. Coordina talleres de escritura y ha publicado una decena de libros de poesía. Textos suyos han sido traducidos al francés, inglés, portugués e italiano.
Gramma, XXVII, 57 (2016), pp. 119-121.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

aunque aparente ser un árbol sólido. A la hora
en que algo se desploma, da igual
si parecía hermoso y fuerte. Es de eso
que estamos enfermos: de los días felices,
resplandecientes de verano
donde no faltaba nada, y crecíamos
mezquinos y soberbios hacia el sol, sin preocuparnos
por la sombra que dábamos,
sobre quiénes caía, de qué luz los privaba.

Potrillo

Cada uno carga su familia como los mendigos sus bolsas raídas,
esas cosas que ya no sirven para nada,
pero no se pueden abandonar: son parte del propio cuerpo,
del camino recorrido. Es difícil soltar lo que nos ha acompañado
tanto tiempo, aunque lastime y agobie, y la espalda se incline
bajo el peso. Como si fuéramos la muesca diminuta
sobre el arma disparada en un pasado remoto,
en una tierra desconocida decidieron por nosotros, antes
de que naciéramos, hasta los muertos que tendríamos que llorar.
Pero si nos acompaña una multitud a cada paso, pienso,
el aislamiento no resuelve nada. Ni construir una cabaña
con las propias manos en el monte impenetrable,
darle la espalda al mundo y a los demás, volverse un paria
que ha rechazado su lugar entre los otros
para quedar libre de una deuda
que de todas maneras va a tener que pagar. Entonces,
si los cuerpos reunidos al principio
quedan atados por un nudo que atraviesa el tiempo, una cuerda
increíblemente firme, imposible de desatar,
¿cómo ser en la vida algo más que una especie
de fenómeno natural: un latigazo del cielo, un rayo
que destroza sin razón y sin sentido, o al revés,
una lluvia suave que reverdece el campo seco y trae alivio
a los cultivos casi muertos? Es decir,
¿cómo ser algo más que un impulso ciego
que actúa sin voluntad de hacer el bien ni el mal,

por pura inercia desprendida del pasado, de los terrores,
los deseos, las pasiones de la tribu?
A veces creo, pero es una cuestión de fe, no sé si es cierto,
que se puede construir una familia a partir de cosas ínfimas
que no forman parte de la historia contada
a través de las palabras o del cuerpo de los que amamos.
Que podríamos descender en el tiempo
hasta el instante en que aún no habían empezado ni la fealdad
ni el miedo, a través de una memoria física que nos devuelva
la humilde y pura gracia de respirar. Hablo
de atarnos a detalles tan insignificantes que no serían jamás
parte del drama y por eso mismo no podrían
convertirse en el hueso de tu infelicidad.
Sería tan distinto, claro,
si tu familia fuera el día en que conociste el verano,
la primera experiencia de alegría bajo un chorro de agua
en el sopor pesado de la siesta, el olor de la tierra mojada
y el contacto del pasto en los pies descalzos. La risa, levantándose
como la bruma del calor hacia lo alto. Si fuera tu destino ese punto
del pasado, ese resplandor que quedó grabado a fuego,
clavado en tu carne como la herradura en la pata de un caballo joven,
de un potrillo que en el momento de entrar al establo
se retoba y corre y es capaz de fugarse de la vida que le espera.

Poemas

Liliana Díaz Mindurry*

Cazadores en la Nieve

El mundo se vuelve fábula.
Friedrich Nietzsche

I
Hombre al Costado de la Nieve

Con mucho frío y negro en el cuadro de Brueghel
O en otro tiempo de una ciudad cálida
tal vez dormido sobre trapos,
en la calles crudas, escondido detrás de un edificio,
como bestia asustada
conocedor de todas las intemperies,
bajo cualquier luz aceitosa,
ese,
una figura cualquiera de una calle cualquiera, de una ciudad cualquiera,
en un sistema cualquiera, de tantos sistemas concebibles,
se clava tranquilo en la mentira
del mundo.

(O es negro y frío en el cuadro de Brueghel)

No sabe de gramáticas,

* Narradora, poeta y ensayista. Publicó numerosos libros de cuentos, poesía y ensayos. Correo electrónico: lidimienator@gmail.com
Gramma, XXVII, 57 (2016), pp. 122-124.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

ni malentendidos ni ambigüedades o metáforas de la metáfora,
feroz e idiota en su país de inventos.

No sabe maquinar conjurar ni extender manteles deslumbrantes,
ni colgar de la negrura del cielo ninguna araña
de Versailles.

A la manera de los peces vive la hondura del instante,
Y cuando reviente en su cama entre parientes o en las camas de hospital o adentro de las cavernas de la calle
o bajo el frío de un cuadro sin misericordia
los ojos se le volverán piedritas lisas
y también
el asco de las palabras, aún no nacidas
pero por fin,
muertas del todo.

III
Adentro de la Primera Casa Blanca

Eso
recién nacido
en el frío de un cuadro
o en el frío del mundo

nada sabe de asesinados armenios, judíos sin aire, débiles y áridos como el amanecer, argentinos rotos en lugares secretos, negros incendiados como antorchas.
nada sabe del torturador que cuida su santa familia mientras la picana le revela misterios: que nada existe, ni su santa familia.

No sabe del continuo horror de ser descafeinado y sin azúcar.
No sabe de ratas multiplicadas por la soledad, ni de los que ayudan a llorar con el agua de sus ojos.

No ha leído castillos de Kafka, ni pasados de Proust, ni horas de Joyce
Hilos de niebla
Babas
Sobre la piel del mundo.

Más lejos la luna de todos envilece la sombra de los grandes hielos
que lo aguardan.

V
Hombre solo en la Nieve

Hacía que no estaba,
que la luna no se había hundido en el fondo de las estanques
que los otros no crecían a su alrededor, extraviados, a zarpazos,
que la espesura de las frases, mis frases, las frases de cualquiera, corrían a gran velocidad hasta perderse,
que guardaba una copia del mundo entre los dientes invisibles
que no había maleficios ni palabras astilladas, dispersas,
que no tenía el amparo de un nombre que pudiera defenderlo
contenerlo,
explicarlo.

VIII
Hombre de la Carretilla en la Nieve

Debía ser paciente y esperar
que en la mancha obstinada de las casas,
algún día,
esas bestias dormidas
saldrían al patio de las calles
sin la luz de las vírgenes tontas o el degollador que no conoce pesadillas.

Esperar que se abriría el jardín cerrado de los ojos
y dejarían de vigilar a los muertitos durmiendo entre calas agrias y conversaciones idiotas

O que recordáramos cuando de niños alguien nos tapaba mientras se destapaba la luna, como retazos de una fiesta olvidada.

A cierta hora una olvida quién es.
Habrá que preguntarse.

Poemas

Alejandro Schmidt*

El resto es literatura

Tuve tres bibliotecas

vendí una para casarme de apuro

otra para comer

a la tercera se la llevó
el fuego de confiar en las palabras

a vacíos estantes subo
y me cubro de cenizas.

(de *Oscuras ramas*, 2003)

Kiosco

yo quiero tener un kiosco
lo quiero de día
y lo quiero de noche
abierto

seré el señor del kiosco

* Poeta, periodista e investigador de poesía argentina. Publicó treinta y siete libros de poesía y otros tantos folletos y plaquetas. Dirigió revistas, editoriales y colecciones de poesía. Integra más de cincuenta antologías del país, el continente y Europa. Correo electrónico: radamanto@arnet.com.ar
Gramma, XXVII, 57 (2016), pp. 125-128.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

el gordo kiosco
el dueño del kiosco

en la esquina
con un toldo a rayas
brillará mi kiosco
llenaré la maleta del gato Félix
el tesoro de Rusia
la boca
de mamá

seré feliz
cuando tenga el kiosco
y escriba Pessoa mi poema

la insignificancia de Occidente
derramará sus cajas

de noche
un televisor pequeño
explicará los mundos
la luz de la ciudad
irá mezclando astros

seré
el necesario dios
de la vereda.

(de *Oscuras ramas*, 2003)

24 DE MARZO DE 1976

Yo estaba en una pensión en Tablada al 40
yo dormía
yo me levanté a las 4 de la mañana
y encendí la radio
yo escuché: comunicado número tanto
y una música maravillosa

me quedé quieto
atento al orden de los comunicados
a esa voz de la patria.
A las 6 se fueron levantando los compañeros
yo me asomé al balcón
un colimba me miró desde la esquina
se veían tanques en el puente
yo miré para otro lado
al Mercado, a los camiones
yo no tuve miedo
yo no hice nada
ni entonces, ni después

yo no era nadie
yo vivía colado ahí
los muchachos trabajaban en el Mercado
yo leía a Gurdjieff
yo vendía la guía de Córdoba
en la Cañada
yo andaba pelado y descalzo

yo tenía un suegro militar
yo tenía 21 años
yo tenía un bolso y un cepillo

yo tenía todo el fracaso que llegó
yo tenía que ir hacia la nada
y allí fui.

(de *Oscuras ramas*, 2003)

Por algo será

No están ni vivos ni muertos
están
allá
debajo del farol
en la casita de Dios

yo lo comprendo
(estábamos vivos y muertos)
una patria era el viento

y a vos
cómo te fue con el caudal
y el camalote
de la sangre derramada
aclamada

por algo será

que los llevaban a galpones musicales
y cantaba el jilguero ay! ay! ay!

tarde

tarde.

(de *Videla*, 2009)

El Dedo en la Llaga

Christian X. Ferdinandus*

A veces parece que leo con atención pero, en realidad, solo estoy repitiendo un agradable viaje por libros que, en algún momento de mi vida, me han cautivado. Un susurro de papel me hizo abandonar la lectura: por debajo de la puerta de mi departamento de la calle Larumbe el encargado del edificio había hecho deslizar la correspondencia llegada por la mañana, cuando yo me hallaba en algún lugar del mundo exterior.

El Correo Argentino me avisaba que podía pasar a retirar una pieza certificada a partir de tal fecha y en tal horario. A las diez y cuarto del día siguiente retiré, en la sucursal de la avenida Santa Fe al 2000, un sobre grande de papel madera, relativamente pesado, y sin mención de remitente.

Acaso por superstición, acaso por incomprensible remordimiento, sentí la angustiosa sospecha de que el sobre procedía de Tomás de la Sierra (a) Gumersindo Serrucho, a quien —como he relatado en la verdadera historia titulada «El regreso de Moby Dick»—* yo había lanzado a la deriva, en la bodega de una precaria embarcación, al océano Atlántico, con el propósito de que, vivo o muerto, desapareciera para siempre de mi vida. De pertenecer el sobre a Gumersindo Serrucho, este se hallaría aún sobre la faz del planeta y volvería, una vez más, a estropearme la existencia con el envío de sus escritos literarios.

En casa respiré hondo y abrí el sobre. Extraje una carpeta de plástico, de tapa transparente, que contendría una veintena de hojas A4 escritas en computadora. La página número 1 solo contenía este mensaje:

> Prof. Cristian X. Ferdinandus,
> Larumbe 2**, 5º A,
> 1640 Martínez (Bs. As.)

Estimado escritor:

---

* Christian X. Ferdinandus es el seudónimo conjunto de los escritores argentinos Fernando Sorrentino y Cristian Mitelman. Correo electrónico: fersdelaakd@gmail.com
Gramma, XXVII, 57 (2016), pp. 129-158.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161

He leído con bastante interés y relativo agrado algunos de sus cuentos de carácter «policial» (sobre los cuales, dicho sea de paso, podría interponer más de una objeción de carácter técnico).

Y, como yo he revestido muchos años en las filas de la Policía Interjurisdiccional y, además, tengo ciertas humildes inclinaciones literarias, me permito remitirle estas páginas, escritas por mí, es verdad que con mis limitados recursos. Sin embargo, según creo, este informe posee el mérito de narrar un episodio de la vida real.

Estos hechos ocurrieron hace más de treinta años, cuando el mundo —voy a decir una genialidad— era otro. (En rigor, también era otro el mundo de hace unas décimas de segundo.)

Pero quiero decir: en el plano personal, yo era un joven e inexperto oficial ayudante; en lo general, no existían las computadoras y, por lo menos en la Argentina, nadie soñaba siquiera con el advenimiento de Internet. El transporte era, como sigue siéndolo hoy, deficiente. Resultaba muy difícil obtener una línea telefónica, lo cual, en realidad, tendría que tener escasa importancia, ya que, de todos modos, los pocos teléfonos que había funcionaban muy mal. Estas pequeñas calamidades parecerán increíbles a los jóvenes de nuestros días, que pasan gran parte del día con el pulgar pegado a sus celulares.

Terminé de escribir esta historia hará dos meses. Quiere decir que está compuesta de recuerdos muy viejos y, por lo mismo, un poco imprecisos. Pero veo en este hecho una ventaja: la de haber olvidado los detalles ociosos, esos que funcionan como escollos o tropiezos en todo relato.

Tal vez le interese, tal vez no. En cualquier caso, presento mis excusas si es que he abusado de su tiempo, y lo saludo muy cordialmente.

Fernando Cristiani
Comisario inspector (R.E.) PI

Libre del ominoso fantasma de Serrucho, pasé, aliviado, a la página número 2 y leí el texto que se reproduce a continuación:

El Dedo en la Llaga

1

Las cosas están mudas para nosotros. Sin embargo, desde su letargo, pareciera que algo quieren decirles a los ciegos que transcurrimos a su lado…

Esta historia comenzó con un llamado telefónico anónimo, hecho después de las 9 de la noche. Era la voz de una mujer de cierta edad. Dijo, atropelladamente, algo

así como: «Estuve todo el día llamando por teléfono a mi amiga, y nunca atendió el teléfono. Acabo de llegarme hasta su casa, en la calle Terrada número tal, toqué largamente el timbre y di bastonazos y patadas en la puerta de calle y no hubo respuesta. Temo que haya muerto».

Con orden de allanamiento del juez, el comisario Marco Laurentino ordenó tirar la puerta abajo. Costó algún esfuerzo pues, como se vio en seguida, la llave estaba colocada del lado de adentro y con una vuelta y media metida en la cerradura.

Después de una primera mirada («revisión ocular» en nuestra jerga) por la vivienda en cuestión, Laurentino y yo salimos a la calle con la intención de comprar cigarrillos (él) y algún sándwich (yo).

En la acera nos abordaron cinco o seis mujeres. Las vecinas de la occisa —hablando simultáneamente y superponiendo sus voces— coincidieron, sin embargo, en las mismas apreciaciones.

El comisario Laurentino, posiblemente harto de esas efusiones lastimeras (y un poco hiperbólicas), no les prestaba la menor atención. En cambio, yo recopilaba en mi cabeza los datos que, en la vereda de la calle Terrada, me proporcionaban esas buenas mujeres de barrio.

La señorita María de las Mercedes Rígane, más conocida en la cuadra como Mecha, había sido soltera durante toda su vida y suponerla fuera de la más estricta virginidad constituiría un ejercicio de imaginación demencial. La «petisita» era esmirriada, tenía tez amarillenta, parecida al cerumen de las velas eclesiales, cabellos también amarillentos y, a la vez, entrecanos. Solía vestir púdicas ropas oscuras que pertenecían a modas pretéritas. Había consagrado su vida a las acciones piadosas y a los pensamientos escandalizados por la desastrosa marcha del mundo.

Tras llegar, hacía muchísimos años, de su provincia natal, vivía en ese antiguo y ahora antifuncional caserón cercano a las barreras del Ferrocarril Sarmiento y a la estación Flores. No se le conocían enemigos; de vez en cuando recibía la visita de otra anciana con aspecto de solterona, que caminaba con bastante rapidez a pesar de ayudarse con un bastón de madera.

—También solía visitarla el polaco —agregó una de las mujeres.

Tuve que preguntarle:

—¿Cómo sabe que era polaco?

—No sé si era polaco. Yo le decía así, porque tenía el pelo casi blanco, de tan rubio.

—Mi marido no le decía «polaco» —intervino otra señora—. Lo llamaba Mandrake el Mago porque siempre estaba vestido con un traje negro. Tenía cierto aire de pastor protestante, tan alto y tan flaco…

Hice volver a las vecinas al tema de la señorita Mecha.

Solitaria, quizá cavilosa, había alcanzado su cumpleaños —calculaban las vecinas—

número ¿sesenta y cinco, sesenta y ocho, setenta? Siempre había aparentado la misma edad, nunca había sido joven y tampoco habría de ser nunca demasiado anciana.

Otra vecina consignó que invariablemente había gozado de excelente salud, que nunca se había enfermado.

—Tantas veces me la encontré en la cola de la jubilación del Banco Cárpatos… Siempre tan seria…

—En el supermercado la vi, más de una vez —agregó una tercera—, meter en el changuito cinco o seis botellas de agua mineral. Era abstemia, odiaba el alcohol y decía que era una fuente de pecados…

Ah, esos chismes de barrio…

Pero ahora estaba muerta, echada sobre la colcha de la cama, con una bala calibre veintidós en la sien derecha y el arma aún empuñada en la mano del mismo lado. Para confirmar los dichos de la última señora, en el piso habíamos visto un vaso bastante grande con restos amarronados.

El comisario agradeció las informaciones, se desentendió de las señoras, ambos concretamos nuestras compras en el quiosco y volvimos a entrar en la casa de la señorita Rígane.

—Qué raro parece todo esto —comenté.

El comisario me echó una mirada burlona:

—Ah, estimado Cristiani, si usted, en lugar de ser un oficial ayudante veinteañero, hubiera alcanzado los rombitos dorados del comisariato, no vería nada raro en este episodio que, para mí, después de tantos años de servicio, es figurita repetida.

Traté de explicarle que el suicidio —un acto siempre violento— no condecía con la personalidad de la muerta.

En seguida, y con cierta vanidad, agregué:

—Esto es como, si en un cuadro clásico, aparecieran líneas y círculos a lo Kandinski.

—Ni sé qué es un cuadro clásico ni conozco a Kandinski ni tampoco lo quiero conocer. No tengo interés en complicar lo sencillo.

—Lo que quiero decir es que, si usted mete una, digamos, «abstracción» en un cuadro de, por ejemplo, Canaletto, al instante esa desarmonía se va a notar. Aquí pasa algo parecido. No deja de ser llamativo que esta mujer haya tomado una decisión tan drástica.

Laurentino fue hasta la puerta y señaló la cerradura y el pestillo.

—Para mí no es raro en absoluto. Los que dicen entender de psicología hablan de la depresión del domingo a la tarde; no sé si existe o no. Pero el hecho estadístico es que los suicidios se cometen, en su mayor parte, ese día y a esas horas. Lo hacen los amantes despechados, las prostitutas viejas, los enfermos terminales, los grisáceos oficinistas sin

porvenir… Además, la puerta de calle estaba cerrada por dentro y con la llave en la cerradura, lo que constituye el acto que solemos cumplir mecánicamente al entrar en nuestra casa; las puertas de la cocina y del comedor, que dan al patio, también estaban cerradas por adentro. No sabemos si lo hizo apenas entró o si se tomó un tiempito: lo seguro es que escribió la nota que vemos en la máquina; luego, para darse valor, se zampó un vaso de buen vinito y en seguida se pegó el tiro en la cabeza.

En el carro de la destartalada, negra y descomunal Underwood se hallaba la nota, escrita por completo en letras mayúsculas:

YO MISMA ME DI MUERTE EN BUZCA DE VIDA ETERNA.

—Según parece —dije—, a la muerta, además de fallarle el raciocinio, le patinaba la ortografía…

—No nos pagan para averiguar el nivel de cultura de los cadáveres, sino para explicar cómo y por qué se convirtieron en cadáveres. Tengo que arreglar otro asunto; lo dejo a cargo. Mire, Cristiani, usted es demasiado vueltero e imaginativo. No le busque la quinta pata al gato. A todos nos gusta sentir que podemos ir más allá, pero la vida es prosaica. Y la muerte, más prosaica todavía. Esto es fácil de ver. La finada habrá comprendido la inutilidad de su vida y, en un rapto de locura, o de lucidez (eso lo dejo a su arbitrio), decidió ponerle punto final. Observe con atención. Todo en la casa está en orden; no existe una mínima señal de violencia. Ya vio que tuvimos que romper la cerradura para entrar: la llave oficiaba de traba. La pistola todavía está empuñada en la clásica posición del suicida. Mañana los peritos nos darán los exámenes de huellas dactilares y entonces se sabrá si aquí hubo otra persona. Pero estoy seguro de que esta mujer vivió sola y murió sola.

Laurentino echó una rápida mirada al conjunto como si buscara confirmar su tesis y se marchó, con un gesto que oscilaba entre el aburrimiento y la seguridad.

«El comisario está harto de la rutina», pensé, «pero para mí estas cuestiones revisten novedad», y agregué: «Todavía».

En este punto debo especificar que yo pertenezco a una unidad policial denominada Escaleno ABC, integrada por tres personas. A es el jefe: el comisario Marco Laurentino; B soy yo mismo.

(Sobre C deseo extenderme un poco más. El apellido de C es Marioni: ignoro cómo ha podido ingresar en la fuerza —se sospecha que recomendado por algún político influyente— y cuál es su jerarquía, si es que tiene alguna, dentro de ella; sí sé que es de baja estatura, que es calvo, que su panza es prominente y que su inteligencia raya un poco por encima de la de un adoquín; algunos lo tildan de «buen muchacho», lo

cual es un eufemismo por *inútil* o *inservible*. Aunque, por edad, es mayor que yo, no le he permitido que me vosee; y yo lo trato de riguroso usted, no por respeto, sino para mantener distancia.)

Comparé mentalmente el mínimo departamento de mi propiedad con la casa desmesurada de la señorita Rígane, una de esas típicas construcciones de fines del siglo XIX o principios del XX que se multiplican en habitaciones, escaleras, buhardillas, sótanos y recovecos sin mayor utilidad.

El protocolo policial indica calzarse los guantes especiales provistos por la institución antes de tocar nada en la llamada «escena del crimen», y a esa orden me atuve. Inicié una suerte de excursión (o, mejor dicho, incursión) por la vivienda, quizás atraído por el posible enigma que dejan los muertos.

En la cocina subsistían ollas de aluminio con un brillo triste, una heladera Siam del antiguo modelo cuya manija remata en una bola blanca; casi mecánicamente la abrí y me encontré con unos pocos víveres y una botella, a medio llenar, de agua mineral Villavicencio. Sobre la mesada había otras dos sin abrir.

En un rincón estaba el tacho de la basura y, a su lado, tendida sobre el lomo, una cucaracha muerta. Pisé el pedal del recipiente y, al levantarse la tapa, apareció una botella de oporto El Abuelo; la examiné al trasluz: quedaba alguna que otra gota de un rojo oscuro.

Del enorme dormitorio pasé a otro ambiente aún más grande, una especie de sala con muebles muy antiguos y pesados, y con una mesa de maderas pétreas en el medio.

Algunas fotos ya amarillentas contribuían a mostrar a la señorita como un ser cuya vida se había desarrollado en el pasado: en una especie de tiempo propio que no llegaba a juntarse con el nuestro. Los rostros que a veces la acompañaban se hundían en la impersonalidad. Solo en algunas fotos existía algo así como una breve visita a la existencia.

En una de ellas, tomadas en el jardín de una casa que, en segundo plano, aparecía enorme y blanca, se hallaba un evidente matrimonio de alguna década muy pretérita; la casa, el jardín, el aspecto desteñido de las personas y el «clima eslavo» general me hicieron recordar alguna que otra foto tomada en Iásnaia Poliana, la finca propiedad de Tolstói.

Marido y mujer estaban sentados en sillones de mimbre. De pie, había dos niños: una nena, junto al hombre; un nene, junto a la mujer. En el dorso, con anticuada letra de bella caligrafía, se leía: «Con papá, mamá y Francisco Xavier, recién instalados en la nueva casa. Goya, enero de 1933».

En otra foto, de tonalidad sepia, en cuyo dorso solo se leía «1940», se veía a Mercedes, ya jovencita, junto a unos chicos blancuzcos, casi angelicales, de tres o cuatro años, que jugaban en la orilla de algún río desconocido. Al fondo, se veía un barco, repleto

de tablas de madera: El Gurí.

Sobre una de las paredes de la sala había dos puertecitas. Una daba a un cuarto de baño con artefactos mohosos y azulejos percudidos; el depósito del inodoro era de los antiguos, los que se accionaban con cadena. La otra puerta se abría a un nuevo pasillo y a una escalera de metal, que ascendía al primer piso y descendía a un subsuelo.

Elegí bajar.

Este subsuelo estaba atiborrado de trastos caóticos: una silla de estera, desfondada; una campanilla de bronce; perchas de madera; una palangana herrumbrada; diarios viejos; ejemplares de la década del 50 de la revista *Vosotras*…

¡Y una maravilla…! Una considerable cantidad de antiguas revistas *El Gráfico*, en cuyas tapas aparecían futbolistas que ya jugaban en la primera división cuando yo era muy pequeño o ni siquiera había nacido. Leí los epígrafes: *Ángel Labruna, en River Plate desde 1932*; *Evaristo Barrera, centre forward de Racing*; *Carlos Sosa, half derecho de Boca Juniors…*

¿La señorita Mecha era aficionada al fútbol…? No creí plausible esta idea. Más bien pensé que esas revistas habían sido leídas por su hermano Francisco Xavier y que, en alguna de las tantas mudanzas, habían ido a parar a la casa de la calle Terrada.

Se me ocurrió hacer correr un poco las páginas de algunas de ellas y, dentro de la de Evaristo Barrera, encontré una mohosa carta manuscrita cuyo membrete rezaba The Corrientes Forestry Co., Ltd. En la fecha, que estaba borroneada por la humedad, pude distinguir las tres primeras cifras: 194. Estaba dirigida a un tal *Dear Francis*, que no podía ser otro que Francisco Xavier. Como mi inglés no es de los más fluidos, no tuve paciencia para descifrar su contenido ni advertí ninguna utilidad en hacerlo. Sin embargo, y a pesar de mis limitaciones con el idioma, me pareció que algunas palabras (*definately*, *knowlege*, *religous*) cargaban faltas de ortografía. Además, me llamó la atención que, en el lugar de la firma, estuviese el dibujo de una margarita.

Sobre un estante había frasquitos azules de farmacia sin etiqueta; también algunos jarabes contra la tos, y algún medicamento contra el asma o, según pude leer, para aliviar afecciones bronquiales.

Dos ventanas daban al nivel del patio de la planta baja, a través de las cuales la luz solar se filtraba, por contraste, de modo violento. La ventana más pequeña mantenía el lineamiento arquitectónico de la casa. Su forma, algo barroca, la hacía bella, a pesar del lugar secundario que ocupaba. La otra se notaba más reciente: el revoque, liso y nuevo, todavía no acumulaba la pátina oscura de las construcciones añosas. El vidrio corredizo carecía del tono azulado que mostraba el cristal más antiguo.

«Quiérase o no, aquí hay un olor oscuro y húmedo. Es evidente que la mujer mandó a construir esta segunda salida de aire para ventilar un poco mejor».

Me habría gustado —lo admito— inferir que por aquel ventanuco hubiera escapa-

do el asesino, pero su reducido tamaño excluía tal posibilidad.

Volví a la planta baja.

Constituía otro anacronismo ese mueble llamado *combinado*, que reunía en su estructura un aparato de radio y un tocadiscos. Alcancé a ver algunos álbumes de Tránsito Cocomarola y de Ramona Galarza.

Cinco o seis anaqueles esbozaban un embrión de biblioteca. Evidentemente, a la señorita Rígane le interesaban las cuestiones religiosas. Abundaban los libros sobre santos y beatos.

Asimismo y, digamos, como sin ninguna relación con los otros libros, había un ejemplar, fechado en 1962, del *Romancero guaraní*, de Osvaldo Sosa Cordero, y publicado por la editorial Signo Anahí.

Lo religioso se mezclaba con lo esotérico. Algunos tratados metafísicos de Helena Blavatsky y del conde de Saint Germain, además de libros de tarot y cartomancia, parecían concluir sus aficiones literarias.

En la mesita de luz descansaba un tomito que, posiblemente, haya sido la última lectura de María de las Mercedes Rígane: *El Arcano Esencial y sus fuerzas oscuras*, de Mario Nijuán E. La contratapa me informó que el autor era un docto vidente mexicano, pero no me reveló qué apellido ocultaba la inicial E. En la página 45 había un papel, a manera de señalador. Era uno de esos volantes que suelen entregarse en calles o plazas:

Deje de sufrir. Usted aún puede ser feliz. Las cartas todo lo revelan y manifiestan. El señor Braulio Pastore, vidente e iluminado, sabrá ayudarlo y lo llevará al camino de la dicha.

Llame. Tel: 692-3********

En el colegio secundario resulté, gracias al placer que me causaban ciertos textos, un buen alumno de lengua y literatura. Por tal motivo, y aunque carezco de formación, digamos, «académica», algo creo entender de asuntos de letras. Siendo así, me atrevo a afirmar que el contenido del libro consistía en una sarta de disparates sin pies ni cabeza. Alusiones al Ciclo Solar, al Ciclo Lunar, al Ciclo Estelar… Menciones del Sendero Virtuoso, del Recodo Satánico, del Hallazgo de la Paz Perpetua…

La mujer tenía hábitos prolijos: subrayaba con lápiz y las líneas parejas implicaban el uso constante de regla. Cada tanto insertaba, sin apretar el lápiz y con bella caligrafía antigua, alguna observación, no por gramaticalmente bien escrita, menos insensata. Por ejemplo: «La necesidad de una vida exuberante en placeres pecaminosos conduce, sin excepción, a las siniestras profundidades del Averno».

Debido a alguna perversión tal vez libresca, obtengo placer en revisar papeles ajenos. En una cajita rectangular estaban las tarjetas personales de la mujer:

María de las Mercedes Rígane
Teneduría de Libros – Dactilografía – Estenografía
Egresada de las Academias Comerciales Lippincott

Y más abajo: Terrada tal número, teléfono tal otro…

Traté de imaginar la tristísima existencia de la señorita Mecha, consumiendo sus días entre asientos contables y copias de mecanografía. En cuanto a la estenografía, era, desde que se inventaron los grabadores, algo así como una ciencia muerta, sin aplicación alguna.

De este ejercicio mental me sacaron los camilleros policiales, que venían a retirar el cadáver para someterlo a la autopsia y demás requisitos procesales.

Salí a la calle, con el fin de emprender una suerte de miniturismo por los alrededores. En la avenida Nazca me agredió el ruido infernal de camiones, colectivos, autos, bocinazos, rugir de motores, silbatos de locomotoras… Ese lugar, donde confluyen el tren y la avenida es, por lo menos, insalubre.

Luego, teniendo a mi izquierda las vías del tren, caminé por Yerbal, crucé Terrada y desemboqué en un curioso pasaje, de solo una cuadra, llamado La Porteña. Desde allí pude observar el contrafrente de la casa de la señorita Rígane. Daba a un terreno baldío, reliquia de alguna demolición, ahora convertido en espontánea selva: en la llanura de Buenos Aires es suficiente olvidar un cuadrado de tierra para que, en seguida, crezcan allí malezas, yuyos, arbustos… También árboles muy desarrollados, cuyas copas asomaban sobre un paredón de unos dos metros de altura, injuriado con mamarrachos pictóricos y grafitis antiestéticos que glorificaban a algún cuadro de fútbol o manifestaban amor u odio a Fulano o a Zutana.

Celebré haberme enterado de la existencia del pasaje La Porteña y me dije, una vez más, que la ciudad de Buenos Aires constituye una fuente inagotable de rincones sorpresivos.

2

Consulté la guía de teléfonos. Las célebres Academias Comerciales Lippincott tenían nada menos que veintisiete sucursales. De los hábitos más bien sedentarios de Mecha y del hecho de que hubiera vivido siempre en la misma casa quise inferir que había realizado sus estudios en la sucursal más cercana a su vivienda: me presenté, pues, en la ubicada en la avenida Rivadavia al 6600 y pregunté si la señorita María de las Mercedes Rígane había estudiado allí.

La muchacha del escritorio de entrada me dio una típica respuesta de recepcionista:

—¿Por qué asunto es, señor? ¿Usted qué necesita saber?

Procurando no mostrarme irónico, respondí:

—Lo que acabo de decir: si la señorita María de las Mercedes Rígane ha estudiado aquí.

—Sí, pero ¿por qué asunto?

Entonces tuve que mostrar mis credenciales (actuando un poco histriónicamente, como si fuera detective de serie norteamericana), explicarle lo que le había ocurrido a la ex alumna de Lippincott y jurarle que solo deseaba ver el certificado de estudios de dactilografía de la señorita Rígane.

La muchacha dijo «Un momento», desapareció tras una puerta vidriada y, luego de una espera muy extensa (de por lo menos diez minutos), reapareció acompañada de una «figura de autoridad»: una mujer mayor, con más kilos de los que se recomienda y con el pelo teñido de rubio.

Se presentó con un nombre que no recuerdo, con el título de profesora de no sé qué y con la jerarquía de directora de la sucursal. Me vi forzado a explicar todo nuevamente y, entonces, la profesora le dijo a la muchacha:

—Karina, traele los papeles al señor.

Unos minutos más tarde Karina me presentó un papel más bien ocre:

Certificado Analítico
Rígane, María de las Mercedes
Especialidad: Dactilografía.

Velocidad: 8
Presentación: 10
Ortografía: 9
Puntualidad: 10
Asistencia: Perfecta
Manejo de vocabulario general: 10
Empleo de vocabulario comercial: 8
Uso de fórmulas específicas: 8

Entidad educativa: Academias Comerciales Lippincott
Estudiante: Rígane, María de las Mercedes
Título: Dactilógrafa Profesional
Firma: licenciado Alfonso Cattáneo.
Buenos Aires, 30 de noviembre de 1945.

Más abajo había un sello del Ministerio de Educación y la firma del secretario de

cierta oficina de Títulos y Honores.

—La señorita también se recibió aquí en Estenografía y Teneduría de Libros —agregó la profesora—. ¿Así que la encontraron muerta…?

—Muchas gracias, buenas tardes, han sido ustedes muy amables.

Y me retiré, privándolas de detalles del caso policial.

3

No me molesta confesar que una hermana de mi madre, conocida por todos como Beba, tiende más bien a la irracionalidad y a la superstición. Desde tiempo inmemorial y hasta la fecha, ha recurrido a los servicios de la señora Ramona Ibáñez, docta en quiromancia, lectura de cartas, astrología, tarot, borra de café, y otras sandeces demenciales que —es cierto—, aunque carentes de realidad, no provocan daño a sus crédulos clientes.

Gracias a comentarios de mi tía Beba, sabía que, por la mera gravitación de su edad y de su «sapiencia», la señora Ramona Ibáñez ocupaba, en la jerarquía de ese conjunto de farsantes, un lugar espectable que la había llevado a conocer a casi todos los relativamente colegas que trabajaban en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores.

A mí me conocía desde chico y más de una vez me había curado, mediante palabras, de afecciones tales como el empacho, la culebrilla, el mal de ojo, los sabañones, las postemillas, los orzuelos, los panadizos y la llamada «lombriz solitaria» (todas dolencias misteriosamente desaparecidas en la actualidad).

A pesar de considerarla una practicante de supercherías, yo no dejaba de sentir aprecio y simpatía por la señora Ibáñez. Después de todo (solía pensar) no hacía nada distinto de los sacerdotes de los distintos cultos. Por otra parte, la vieja era bastante lectora y solía hacer ostentación de citas literarias o filosóficas que, lejos de molestarme, solían venir al caso como anillo al dedo.

Combate de los Pozos y México: su consultorio. En la sala de espera se expandía escenografía apropiada aunque ecléctica y, si se quiere, contradictoria: imágenes del tarot egipcio, Pancho Sierra, la Madre María, un Buda, el dios Osiris, un gong dorado, el Gauchito Gil, la Difunta Correa, el Yinyang… Cierta penumbra rojiza y el aroma dulzón de unos pebeteros completaban la fabulación.

Además de quien estuviera dentro del consultorio, en la sala de espera había dos personas patéticas: un anciano penoso que hacía girar sobre su regazo un sombrero que yo solo había visto en las películas de la década del 50, y una mujer mal vestida, con lamparones de grasa en la pollera, de anteojos y con olor a transpiración, que leía la revista *Radiolandia.*

Primero fue el turno de la mugrienta y tardó bastante; en cambio, y por fortuna, las dudas y angustias del anciano se resolvieron en pocos minutos.

Cuando me tocó entrar, no pude no pensar que ya había transcurrido casi una hora.

Ramona me recibió con ironía maternal:

—¡Oh, la policía…! ¿Viene a detenerme, ayudante Cristiani…? ¿Me han acusado de ejercicio ilegal de la medicina…? ¿O tal vez de hechicería o de brujería…? A ver si me pasa como a las famosas chicas de Salem…

Y en seguida me besó en la mejilla, me llamó por la apócope (Fer) de mi nombre de pila y me preguntó a qué se debía tan sorprendente visita.

—Ramona, necesito su ayuda…

—«Hasta la hacienda baguala *cai* al jagüel con la seca»: ¿no era que vos no creías en estas ciencias mías…? ¿Querés que te pronostique el futuro?

—No, Ramona, no vengo para conocer nada del futuro sino para averiguar algo del pasado.

—Sobre el pasado no tengo influencias. Lo que se escribe en las márgenes del tiempo es inmodificable. Alguna vez leí: «Ni Zeus puede hacer que no haya sido lo que fue».

—De algún modo eso me tranquiliza. Si pudiéramos también cambiar el pasado, no habría investigación policial posible.

—No estés tan seguro. Hay una escuela que dice que el pasado es modificable desde el futuro. Si el tiempo fuera circular, las acciones de hoy y las de mañana influyen en las del futuro, pero ese futuro ya es el pasado desde otro lugar de la circunferencia. ¿Me explico? Estoy leyendo un libro sobre ese tema y me entusiasma bastante… A propósito, con toda esta cháchara todavía no me dijiste cuál es tu problema.

—¿Usted conoce a Braulio Pastore?

—Sí, lo conozco de oídas. Nunca lo vi. No es un tipo de buena fama.

—Encontré su nombre en un papelito que estaba en casa de una señorita de apellido Rígane…

—¿No será Mecha Rígane, la de la calle Terrada…?

—Tal cual. Es ella. O, mejor dicho, *era* ella, porque ahora está muerta, y yo estoy investigando las circunstancias de su muerte. Tal vez se suicidó, tal vez la mataron.

Noté en Ramona un gesto de asombro y desazón; ese pequeño salto interno que damos cuando oímos algo que nos toca de cerca.

—No puede ser —dijo por lo bajo, como quien está frente a los restos de un accidente evitable—; qué pena.

—¿La conocía?

—Durante mucho tiempo fui una especie de consejera… La última vez que la vi

fue hace como cinco años. Ella venía a verme por sus temas espirituales.

—¿Era depresiva?

—No que yo sepa. Sí sé que era rara… Después de esa última visita de carácter profesional me encontré con ella una que otra vez y más bien por casualidad. Mecha había decidido cambiar de guía…

—¿Puedo saber el motivo?

—No sabría decírtelo con seguridad. Siempre creí que yo había sido una buena influencia para ella. Sin embargo, sé que en su vida apareció un tipo nuevo que, vaya a saber por qué, le resultó deslumbrante: el Pastore que me mencionaste.

—O sea que Mercedes le habló a usted de Pastore…

—Exactamente. Hasta entonces no había oído hablar de ese tipo. Por las pocas cosas que ella mencionó, me pareció lisa y llanamente un chanta.

—¿Qué cosas mencionó?

—En un momento de crisis de fe (la señorita vivía angustiada por el más allá) el hombre apareció y le nombró hechos que, según ella, pertenecían a distintas instancias del pasado de su vida. Vivencias muy exactas y precisas. Eso le hizo pensar que, efectivamente, Pastore tenía poderes de clarividencia.

Me despedí de Ramona con un beso en la mejilla.

4

Como caminar me ayuda a reflexionar, hice a pie el recorrido hasta el Palacio Central de la Policía Interjurisdiccional. En la oficina de Escaleno ABC el comisario Laurentino leía el *Clarín* y fumaba.

—Tal como yo preveía —dijo, con displicencia—: las huellas digitales de la pistola eran de la finada, nomás.

—¿Las teclas de la máquina también fueron estudiadas?

El comisario dejó la revista sobre el escritorio, apagó el cigarrillo en el cenicero y, mirándome muy sobradoramente, me espetó:

—Pero, mi querido oficial ayudante, ¿usted piensa que yo llegué a comisario por mi linda cara?

Me extendió unos papeles, volvió a el *Clarín* y yo sentí que me ruborizaba. Fui leyendo el informe y allí, en prosa pleonástica, estaba el dato incontrovertible:

Las huellas dactilares impresas en las teclas de la máquina de escribir de la occisa coinciden con las huellas dactilares de la occisa.

«¿Incontrovertible…?», pensé. «No creo que, en el universo todo, haya una sola cosa incontrovertible».

Los informes dactiloscópicos son obra del técnico Augusto Marchetti, y a su oficina me dirigí de inmediato.

Marchetti llevaba muchísimos años en el mismo trabajo. Pertenecía al personal civil; ascendía en el escalafón y le aumentaban el sueldo, pero no lo cambiaban de sección: al ser maravillosamente eficaz en su tarea, convenía mantenerlo donde estaba, si era posible hasta su retiro.

Tras esperar, con contenida impaciencia, que concluyese una conversación telefónica (para mi impaciencia, demasiado larga), le expliqué:

—Es por el caso Rígane; necesitaría dos informaciones adicionales. La primera es sobre las huellas digitales en la botella de oporto.

—La botella registra las huellas de la señorita Rígane.

—El segundo dato… El informe dice que todas las huellas encontradas en la Underwood eran de la muerta. Necesitaría saber qué dedos utilizó para escribir cada letra.

—En el informe para Laurentino solo anoto las especificaciones generales. Los detalles de menor relevancia quedan en otro registro.

Unos segundos más tarde la impresora emitió una página A4.

Ya era hora de volver a casa. Desplegué el papel sobre la mesa de la cocina y leí:

Letras. Fila superior. Q: meñique izquierdo. / W: anular izquierdo. / E: índice izquierdo. / R: índice izquierdo. / T: índice izquierdo. / Y: índice derecho. / U: índice derecho. / I: índice derecho. / O: índice derecho. / P: meñique derecho.
Letras. Fila intermedia. A: índice izquierdo. / S: índice izquierdo. / D: índice izquierdo. / F: índice izquierdo. / G: índice izquierdo. / H: índice derecho. / J: índice derecho. / K: mayor derecho. / L: anular derecho. / Ñ: meñique derecho.
Letras. Fila inferior. Z: índice izquierdo. / X: anular izquierdo. / C: índice izquierdo. / V: índice izquierdo. / B: índice izquierdo. / N: índice derecho. / M: índice derecho.

En una hoja en blanco, y con birome azul, puse, como título, Razonamiento sobre dedos y teclas, y escribí cuatro ítems que, según creí, me servirían como argumentos válidos cuando llegase la ocasión.

5

—Con el señor Pastore, por favor.

—¿Con quién?

—Necesito hablar con Braulio Pastore. Aquí tengo un volante que lo menciona y necesito hacerle algunas consultas sobre mi carta natal. Me han dicho que sabe mucho sobre el asunto.

Hubo un breve silencio seguido de una carraspera.

—No, aquí no vive nadie con ese nombre.

Esbocé una sonrisa sarcástica: esos ínfimos trabajos de recolección de datos parecen vulgares, pero suelo encontrar en ellos algún atractivo. Elevé entonces el tono de voz: mostrarse un poco agresivo es la mejor manera de que a uno no le corten.

—Escuchemé… ¿Es el 692-3******?

Del otro lado llegó la respuesta que yo ya había previsto:

—Sí, señor, ese es el número, pero aquí no vive nadie con ese nombre…

Fin del diálogo. De modo que el número era el correcto…

En la Policía Interjurisdiccional hay medios muy rápidos y eficaces para, partiendo de un número de teléfono, averiguar a qué domicilio corresponde. Supe que el consignado en el volante pertenecía a un tal Rivarola, Héctor, de la calle Coronel Fazzolari 588, ciudad de Paso del Rey, partido de Moreno.

Era el atardecer y sentía un poco de hambre; por reminiscencia tal vez infantil, compré en un quiosco cuatro alfajores de chocolate. Me dirigí a la Plaza Miserere y, en la estación del Once, tomé el aborrecible tren del Ferrocarril Sarmiento hasta Paso del Rey. Viajé sentado contra la ventanilla, viendo un cielo oscurísimo que presagiaba tormenta. Me hallaba de mal humor por no haber previsto la necesidad de un paraguas y también por el calamitoso estado del vagón y por el incesante vocerío de los vendedores ambulantes. Comí dos de los alfajores y, con desdén, tiré los envases en el piso sucio del vagón.

No sé cuánto tardé en llegar a destino, pero sí sé que me pareció demasiado tiempo. Al salir, me encontré con una estación de servicio. Un empleado me explicó que la calle Coronel Fazzolari se hallaba a unas veinticinco cuadras y me sugirió abordar uno de esos malditos colectivos de provincia subdivididos en ramales que van a lugares de nombres incomprensibles.

—Gracias, voy a ir caminando.

Según me alejaba de la estación, disminuían las casas, aumentaban los baldíos, se reducía el pavimento, crecían las calles de tierra.

En el número 588 de la calle Coronel Fazzolari encontré una especie de estampa derruida de un almacén de otras épocas, donde no se supiera con exactitud cuál era el ramo de lo que allí se pretendía vender. Me pregunté si no serían así las pulperías mencionadas en la literatura gauchesca. Sin razón lógica, experimenté una suerte de imposible nostalgia.

Me atendió una mujer ordinaria, de cutis rústico y con cierto aire equino en el rostro. Elegí ser directo:

—Llamé por la mañana y una voz de hombre me dijo que aquí no vive ningún Pastore. Pero en este aviso —exhibí el volante callejero— está el número telefónico de ustedes. Quisiera saber con quién hablé.

La mujer parecía indecisa.

—Puede ser que haya hablado con mi marido. Él ahora no está. No sé qué decirle…

—Mire, señora, si es tan amable… Yo lo único que necesito es hablar con Pastore, por una razón, ¿cómo diré?, espiritual…

La mujer puso cara de comprensiva. Y yo coloqué el índice sobre el punto en que, en el volante, se mencionaba el número de teléfono.

Entonces sacudió la casa uno de esos truenos colosales que las tormentas de verano hacen estallar sobre la llanura de Buenos Aires. Y en seguida se oyó el furioso repiquetear de la lluvia.

La mujer miró unos segundos hacia afuera, por sobre mi cabeza:

—¡Ah, ya sé! —dijo, cambiando bruscamente de actitud—. Es que por aquí casi nadie tiene teléfono y a veces nosotros les hacemos a los vecinos la gauchada de darles el nuestro.

—Pero su marido me dijo desconocer al Pastore que busco.

—Es medio distraído y además no se ocupa de los llamados, y a veces directamente no tiene ganas de hablar y corta la comunicación. Soy yo la que se encarga de avisarle a la gente en caso de recibir algún recado. Así es: hará cosa de dos años el gringo nos pidió que le hiciéramos ese favor.

—¿El gringo?

—Le decimos así por lo rubio y por lo alto y flaco. Hubiera querido ser actor. Una vez me contó que había venido con ganas de trabajar en algún canal de televisión. Tiene cierta pinta pero, por lo visto, con la pinta no basta, ya que no logró nada.

—¿Dónde podría encontrarlo?

—No sé dónde vive ahora. Vivía en la pensión de la vieja Tejeda, a menos de dos cuadras. Ella sí tiene teléfono, pero jamás lo presta: es mala, egoísta y tacaña.

—¿Menos de dos cuadras, me dijo?

—Sí, venga.

Me llevó hasta la puerta y, sin salir, señaló hacia la derecha:

—Va hasta la esquina, que es la calle Aviador Otálora, camina media cuadra y al lado del taller mecánico va a encontrar la casa de la vieja Tejeda.

Di las gracias y partí. Llovía a cántaros y bastaron esos doscientos metros para empaparme.

La pensión de la señora Tejeda llevaba el número 1639 y, en su fachada y su puerta verdosas, tenía un aire patético de madriguera.

Al entrar en una especie de vestíbulo me agredió una sofocante atmósfera de humedad mezclada con el olor de grasas frías que suelen dejar las cocinas mal lavadas. En las paredes, parches de pintura se mezclaban con manchas de herrumbre.

Estiré un poco el cuello. La planta baja mostraba un pasillo que se hundía en las

tinieblas del interior, con puertas donde estarían la cocina, el baño, alguna que otra habitación.

Tras el mostrador no había nadie; hasta la pared posterior habría dos metros. Me sorprendió que, en ese lugar tan de otra índole, se encontrasen unos estantes con algunos libros. Más raro aún: todos estaban encuadernados en cuerina, como se estilaba a principios del siglo XX. En los lomos, estampadas en ocre y en bajorrelieve, apenas se veían las letras, de las que solo rescaté cinco letras: RMAIN.

Pulsé el timbre de la recepción.

Apareció la anciana señora Tejeda. A primera vista, me pareció una suerte de bruja escapada de las ilustraciones de los cuentos recopilados por los hermanos Grimm. Armonizaba perfectamente con la sordidez del lugar y hasta diría que me infundió cierto escalofrío infantil.

Muy fea, con los pelos rojizos y erizados, y con nariz grande y ganchuda, tenía un acendrado aire de ave de rapiña; sus ojos, claros y desvaídos, eran casi traslúcidos; además, le faltaban varios dientes:

—¿Qué deseaba, caballero? —preguntó, emitiendo una lluvia de saliva voladora.

Retrocedí un paso. Probablemente por la carencia de dientes, su pronunciación poseía cierto dejo extranjero.

—Busco al señor Braulio Pastore —expliqué—. Me han dicho que tiene el don de la videncia y yo necesito hacerle una consulta.

—¿Y a usted quién le dijo que esa persona vive aquí?

—Vengo del almacén de don Héctor. Me atendió una señora…

Esbozó un breve gesto de desagrado.

—Bueno —proseguí—, ¿es mucha molestia saber si el señor Pastore está aquí y puede atenderme? Me lo han recomendado como muy bueno, tengo un grave problema sentimental y tuve que hacer un viaje largo. Vengo de Gualeguaychú…

—¿Sin valija?

Pero yo no soy lerdo:

—La dejé en el guardaequipaje de la terminal de Retiro. Y ahora veo que, por la tormenta, no voy a poder volverme. Por casualidad, ¿no le queda alguna habitación disponible?

La vieja dudó unos segundos, pero luego dijo:

—Tengo todas ocupadas. Pero no importa. Acompáñeme arriba. Hay una que seguro va a quedar libre.

—¿Qué significa «seguro»?

—La alquilo a un paraguayo que ya me debe más de una quincena. Es obrero de la construcción y vuelve bastante tarde de noche. Como de costumbre, me va a salir con la excusa de que, apenas le paguen, regulariza. Basta: hoy mismo lo echo.

—Pero —objeté— el hombre todavía vive ahí. Tendrá sus cosas.

—No importa. En seguida saco todo y le cambio las sábanas.

Yo estaba un poco incómodo y, a la vez, algo divertido por la curiosidad de verme envuelto en unas peripecias de final imprevisible.

Por una escalera de cemento sin baldosas subimos hasta un lóbrego entrepiso. La mujer abrió una puerta con una llave casi prehistórica:

—Es aquí —dijo.

Una rápida mirada me bastó para saber que iba a hospedarme en la peor habitación del mundo entero.

—Espere un poco aquí, mientras cambio las sábanas y saco todas las porquerías del paraguayo.

Y, en efecto, unos minutos más tarde me hallé en posesión de la pocilga.

—¿Quiere que lo despierte a alguna hora?

—A las siete, si es posible. Pero no me ha respondido si el señor Pastore se hospeda aquí. Me lo han recomendado y, como le dije, hice un largo viaje…

—A veces hace giras para explicar el sentido de sus videncias. Puede que vuelva en tres días. Puede que sí, puede que no. Nunca se sabe: depende del público. El pago es por adelantado…

Me dijo la tarifa, recogió los billetes y se retiró.

La verdad es que estaba cansado. Como sentía aprensión por la poca higiene, solo me quité los zapatos y, vestido, me recosté sobre las sábanas que, a pesar de estar recién puestas, me parecieron sucias o pegajosas. Me quedé observando el yeso del cielo raso, del que pendían algunas telarañas, y eso me provocó una plácida modorra. Desde lejos y desde las profundidades, desde algún cuarto indefinido, me llegó una tos seca, trabajosa, lo último que oí antes de quedarme dormido.

En algún momento me despertaron los gritos de una discusión. Me senté en la cama y presté atención:

—Mi dinero vale tanto como el de cualquier porteño o entrerriano. Acá tiene todo lo que le adeudaba, y, si no le pagué antes, fue porque tampoco los de la construcción me pagaban a mí.

—Eso no es problema mío. El señor ya me pagó la pieza y yo cumplo mis compromisos.

El *señor*, enaltecido por la entrega del dinero, venía a ser yo. La moralina de la vieja me causó hilaridad. De todos modos, decidí bajar para ver qué pasaba.

Frente a la vieja se hallaba el paraguayo en cuestión.

Sin duda, soy tan prejuicioso como cualquier compatriota. Esperaba encontrar una suerte de «estereotipo del paraguayo», es decir una persona que evocase, físicamente, la «idea del guaraní» (aunque tampoco podría definir cuál sería esa «idea», salvo la de

hallar algunos rasgos indígenas en su fisonomía).

Sin embargo, este hombre, esbelto y delgado, bien podría haber pasado por alemán o sueco. Los cabellos, muy finos y de un rubio casi blanco; las cejas y las pestañas, descoloridas; los ojos, de un celeste acuoso. Y, como estaba enojado, tenía el rostro enrojecido.

Me miró con rencor, intuyendo que yo era el causante de su problema. Rápidamente me dijo lo que yo ya sabía: no admitía verse desalojado de su habitación.

Apelé a una frase de efecto:

—Todo puede arreglarse entre caballeros.

La mujer decidió apoyarse en mi cordialidad para incrementar la deuda del paraguayo:

—Este hombre estuvo como un mes sin pagar…

—Pero entiendo que ahora quiere pagar y recuperar su cuarto.

—Y la señora quiere mandarme a un sucucho de la planta baja —dijo el hombre—. Ya lo conozco bien: en la planta baja no hay habitaciones *verdaderas*. Esa pieza es muy chica y oscura, y servía de cocina o de depósito de no sé qué. Viene usted y resulta que le da la que yo ocupo desde hace años.

—Mire, vamos a proceder con justicia. Yo no pienso quedarme más de dos o tres días, según cómo venga la mano. A mí no me molesta ocupar el cuarto de abajo. No tengo pretensiones.

El hombre se tranquilizó, en tanto que la vieja comenzó, de acuerdo con sus gestos, a mostrar alguna reticencia.

—Y, además, con esta lluvia terrible: una mujer tan noble no va a dejar a un hombre (o a dos) en la calle —agregué, con demagogia filial.

Finalmente accedió.

El paraguayo tenía razón. El primer piso tenía el aspecto de un hotelucho infame, pero hotelucho al fin: una fila de cinco puertas que daban a otras tantas habitaciones. Pero la planta baja era heterogénea: el baño, la cocina, otra puerta y *mi* puerta. Y un olor de grasa, de comidas frías, de vajilla mal lavada…

De ese modo me encontré ocupando mi nueva habitación: comprendí que, si la anterior era un círculo del infierno, esta se encontraba casi en el último, apenas por encima del punto en donde vive Satanás. El baño era un monumento de homenaje al óxido y a la repulsión. Una canilla estaba inutilizada y la otra goteaba. Los hongos cubrían la cortina de baño.

«Ordenemos las ideas», me dije: «tengo un paraguayo de aspecto nórdico que trabaja en la construcción y un 'gringo', que, según parece, tenía ambiciones de ser actor de televisión. Si mal no recuerdo, en la casona de la señorita Rígane habían construido un ventanal en el sótano: obra de alguien del oficio. Tal vez esta Tejeda, que es una vieja

ladina, haya montado la escena para distraerme. ¿Por qué no pensar que el paraguayo es el mismísimo Pastore puesto sobre aviso? A Pastore nunca lo vi, pero la mujer de la calle Fazzolari me dijo que era rubio; y, en cuanto al paraguayo, acabo de verlo».

Tras unos instantes de nueva reflexión, me dije: «Tanto las vecinas de la señorita Rígane como la señora Rivarola han descripto a Braulio Pastore como rubio, alto y flaco. Conclusión: *el paraguayo y Pastore son la misma persona*».

No me avergüenza confesar que me sentí muy ufano de mi perspicacia: el paraguayo *era* Pastore y, *posiblemente*, el asesino de la señorita Mecha.

Sobreexcitado por mi autoestima, me costó dormirme. Además, el ruido de las gotas del grifo se entremezclaba con carrasperas y toses más fuertes que, por momentos, viniendo oblicuamente desde la izquierda y desde algún plano inferior, se alzaban hasta una especie de paroxismo cuyos silbidos ocupaban todos los rincones de mi cuarto. Era evidente que un hombre enfermo estaba ahí, en la planta baja, pared por medio con mi habitación.

Aunque le dije a la vieja que me despertara a las siete, me desperté solo, víctima de escozores varios. Registré no menos de seis ronchas en mi cuerpo. Siempre digo que, si en un estadio de fútbol hay cien mil espectadores y un solo mosquito, ese mosquito me picará a mí (según me explicó un médico, por desgracia yo poseo en mi sangre no sé qué cualidad de un dióxido de carbono que la torna especialmente apetitosa para los aborrecibles dípteros).

Pero aquellas ronchas, mucho más grandes y de aspecto algo siniestro, no parecían deberse a picaduras de mosquito. Jamás en mi vida he visto un ejemplar de la llamada «chinche de cama», pero no dudé en atribuir a este insecto los ataques sufridos por mí.

Recordé que, en la vieja casa de mi primera infancia, ubicada en Palermo Viejo, mi difunto padre combatía a las diversas alimañas mediante el encendido, cada sesenta días, de una pastilla de gamexane. El humo y su hedor obligaban a abandonar la vivienda por unas horas; pero la recompensa valía la pena: al regresar, nos aguardaba un cementerio de cucarachas, moscas, mosquitos, ácaros, polillas…

Con el pensamiento en la venganza mediante el gamexane, me dirigí a la recepción. Allí estaba el paraguayo, sólido, fuerte, saludable y, por suerte, ya sin enojo y a punto de partir.

Pensé que, si lo acompañaba, podría sonsacarle alguna información útil:

—Tengo que ir a Retiro a buscar la valija —mentí—; desde hace dos días estoy con las mismas ropas. Si usted va para la capital, podemos viajar juntos.

—No. Tomo un colectivo que no entra en la capital porque va por la Autopista de los Pinares. Ahora estoy trabajando en Dock Sud, en la construcción del nuevo *shopping*. Tengo laburo para rato; lástima que a veces se atrasan con los sueldos.

—Y la dueña se pone algo pesada.

—Oí que usted busca a ese tal Pastore. Qué quiere que le diga, para mí es medio chanta. Pero usted sabrá lo que hace.

«Nombra a Pastore», me dije, «para que yo crea que son dos personas».

—A propósito, no me he presentado: soy —iba a decirle mi verdadero nombre, pero, sobre la marcha, cambié de idea— Patricio de la Escosura.

—Diego Amarilla, a su servicio.

Nos estrechamos las manos y salimos a la calle.

6

Si bien había llovido buena parte de la noche, el día se presentaba excelente. Corría el aire limpio de la mañana. Caminé hasta la estación de trenes. Ahí había teléfonos públicos.

Por fortuna, el inútil de Marioni ya estaba en la oficina. Si he de ser honesto, no puedo decir que sea plenamente inservible. Algunas labores ínfimas (en tanto y en cuanto se lo guíe con un criterio didáctico) pueden ser emprendidas por su entendimiento poblado de tinieblas.

—Escúcheme, Marioni. Tengo poco crédito y necesito darle una serie de precisiones.

—¿Está en un teléfono público, Cristiani?

—No: le estoy hablando desde un satélite de Constantinopla.

Me contestó una sonora carcajada, lo que me demostró que el zopenco poseía un cierto embrión de sentido del humor.

—Tome nota: averigüe si en la obra en construcción del *shopping* de Dock Sud hay un obrero llamado Diego Amarilla y, en tal caso, si realmente se llama Diego Amarilla. Tiene dos posibilidades: o se va al Ministerio de Trabajo, donde dan a la policía esas informaciones, o, si no, se va a la misma obra.

—¿Por qué tendría que ir hasta el Doque?

—Porque muchos obreros de la construcción trabajan en negro y no figuran en ningún libro oficial. De modo que, si en el Ministerio le dicen que no hay nadie registrado con ese nombre, se manda un viajecito al sur y me hace la averiguación. Y una cosa más. A las 22:45 en punto se presenta, con Laurentino y refuerzos, en Aviador Otálora 1639, de la localidad del Paso del Rey.

—Espere, espere que anoto: «Aviador Otálora 1369»…

Pensé: «La puta que te parió». Dije:

—1639, no 1369.

—Listo, Cristiani, ya lo corregí.

—Dígale al comisario que es imprescindible una furgoneta para trasladar algún posible detenido. Y lo más importante: tienen que ser absolutamente puntuales.

— Y por el asunto del Ministerio, ¿qué le digo a Laurentino?

—Que lo mando yo. Él va a entender. Voy a volver a llamarlo a eso de las tres de la tarde. Y ahora cuelgo porque se acaba el tiempo.

—¿Me dice de nuevo el nombre? Me olvidé de anotarlo.

Odio la ineptitud, pero no puedo extirparla. Alcancé a decirle:

—Diego Amarilla. Acuérdese de Maradona y de la franja de la camiseta de Boca.

Ahí se cortó la comunicación. Me pregunté si esta asociación de ideas sería demasiado compleja para la mente de Marioni. Acosado por esa duda esperé el tren que me conduciría de nuevo a Buenos Aires.

Ya en casa, me bañé y puse en el lavarropas toda la ropa que había vestido en la maldita pocilga de Paso del Rey. Me habían dicho que el dentífrico alivia el dolor de las quemaduras y de las picaduras, y entonces lo apliqué sobre las ronchas, sin obtener mayores resultados.

Por asociación de ideas entre agresión y venganza, me dirigí a una ferretería y compré unas cuantas pastillas de gamexane.

A las tres en punto llamé a Marioni para saber qué había averiguado.

—En el Ministerio no hay registros. Tuve que ir a la obra y mostrar la credencial al maestro mayor.

—Bien hecho.

—Me dijo que, efectivamente, tienen registrado a un tal Amarilla. Y me aseguró que lo van a blanquear en breve. Hay algunos problemas gremiales porque están superando la cantidad máxima de albañiles extranjeros que el gremio exige.

—Ha hecho un buen trabajo, Marioni. No esperaba menos de usted.

«Bueno», me dije, «el paraguayo se llama realmente Diego Amarilla, pero eso no impide que, en su otra personalidad, se haga llamar Braulio Pastore».

Armé una valijita y decidí volver a Paso del Rey. Compré una revista de crucigramas y un par de historietas. No sé por qué, pero siempre he asociado los viajes en tren con el *Nippur Magnum* o el suplemento *D'Artagnan*.

Cuando la vieja me vio llegar con la valija observó:

—Se ha dado una vuelta por Retiro.

—Y de paso aproveché para hacer unas compras en la ciudad. ¿De Pastore sabe algo?

—Tiene mala suerte. La del almacén acaba de decirme que habló con ella y que por un tiempo no va a volver. Va a dar unas conferencias en Chile y Bolivia.

—Pero qué desgracia. Tanto viaje al divino botón. Ando medio cansado y ya no tiene sentido regresar a la ciudad. Mejor paso la noche aquí, y mañana me vuelvo a Gualeguaychú.

Entré con aire de derrota en la espelunca y dejé ahí mi personaje. Aquellas toses,

cada vez más molestas, aquellos jadeos insoportables, provenían, en relación con mi cuarto, desde la izquierda pero también desde abajo.

Yo era muy joven y tenía cierta tendencia a jugar… Se me ocurrió representar el papel de detective.

Palpé todas las paredes y las sentí sólidas. Había una repisa que podría haber funcionado como biblioteca o especiero, puesto que parecía haber ahí una suerte de reliquia de cocina. La cubría una capa de tierra. A un costado, una araña muerta, como mueren las arañas, con las patas agarrotadas, vueltas sobre sí mismas.

Si hubiera habido libros, algunas marcas siempre quedan. El polvo es menos abundante donde las bases tocan la madera. Y, si son libros encuadernados o, al menos, de tapa dura, aparece una especie de U alargada mucho más limpia y con la base de la letra mirando hacia afuera.

Entonces recordé el lomo del libro visto en la recepción: RMAIN. Me sonaba la terminación *ain*, tal vez por el arltiano Remo Erdosain, o, más probablemente, por la evocación de cierta novia pretérita, de apellido vascuence: Susana Iramain. Pero, de golpe, salté a un recuerdo más preciso: el apellido no era vascuence sino francés: ¡Germain!

Era una de las obras que había visto en la casa de la difunta: *Introducción a la metafísica*, de Saint Germain.

Sin producir ruidos, hice desplazar la ligera repisa. Luego pasé la mano por la pared que estaba detrás y di unos golpecitos con los nudillos. Ahí solo existía una tabla. La repisa había sido puesta ahí poco tiempo atrás, porque, cuando uno levanta un mueble, siempre queda en el piso un espacio limpio. Y todo el suelo se hallaba igualmente sucio.

En seguida ejercí la autocrítica: esas certezas, en realidad, no me servían de nada.

Fui al almacén de Héctor Rivarola. La mujer me dio la mala nueva sobre Pastore y su gira didáctica: fingí sorpresa y decepción. Compré pan, fiambre y gaseosa, y volví al hotelucho.

Me pasé el resto del día resolviendo crucigramas y leyendo historietas. ¿Quién me había nombrado, no hacía mucho, a Mandrake el Mago y lo había comparado con quién…? En estas revistas de precaria literatura se anuncian cursos por correspondencia de teneduría de libros, de inglés comercial, de corte y confección, de dibujo, de fotografía y (tuve que sonreír) de detective privado. Me pregunté qué ocurriría si llenaba el cupón y lo enviaba.

A las diez de la noche llegó, previsiblemente, el obrero paraguayo Diego Amarilla.

El momento de actuar se acercaba. Si Marioni había entendido bien (y esto no era seguro), a las 22:45 tendrían que llegar mis compañeros con los vehículos necesarios.

Salí al desierto pasillo y fui encendiendo varias pastillas de gamexane, una de las cuales tiré por debajo de la puerta del huésped que tosía. Como efecto instantáneo, la

tos se multiplicó en jadeos y estertores y, como preví, alguien salió semiahogado de la habitación.

La vieja desdentada llegó corriendo al grito de «¡Incendio! ¡Incendio!», falsa alarma que solo sirvió para que acudieran, por curiosidad, otros pasajeros.

—Nada de fuego —los tranquilicé—; no hay ningún incendio.

Exhibí mi placa:

—Es un procedimiento policial. Algunos de ustedes serán trasladados al Palacio Central.

Hubo un desconcierto generalizado entre ese conjunto de personas asustadas.

—Quédese cada uno en su lugar —agregué—, y nadie saldrá lastimado.

Sentía cierto humorismo interior, al verme a mí mismo como personaje de una película de acción.

—Usted —le ordené a un hombre mayor cuyo aspecto apaisanado me recordó, no sé por qué, al nunca visto herrero Miseria—, abra esa puerta y esa ventana, antes de que el gamexane nos mate a todos.

Junto con el aire entraron ruidos de motores de autos. Un instante después irrumpieron cuatro personas: el comisario Laurentino, Marioni y dos agentes uniformados.

Le señalé al comisario quiénes debían acompañarnos hasta el centro y así se hizo.

Mérito de Marioni: en la calle estaba la furgoneta solicitada y en ella ingresaron los detenidos y los dos agentes de uniforme.

En un auto (sin identificación policial) se sentó en pleno la unidad Escaleno ABC. Marioni tomó el volante; en el asiento posterior nos acomodamos el comisario Laurentino y yo.

Silencio absoluto.

Después de un rato muy largo, Laurentino me dijo:

—Espero y deseo que haya sabido lo que hacía. Una de mis hijas se casa mañana en la ciudad de Trelew y yo ya tengo el pasaje de avión en el bolsillo.

—¿Eso significa que tengo luz verde para avanzar a mi manera?

—Más claro, échele agua.

7

Una semana o diez días más tarde, ya en el Palacio Central de la Policía Interjurisdiccional, Laurentino parecía —como de costumbre— algo malhumorado. Pero yo sabía que era una excelente persona y que, tal vez por histrionismo, le gustaba mostrarse de esa manera.

Sin embargo, y llevado por su tendencia a la arbitrariedad, nos había citado a las cinco y media de la mañana. Llegué, pues, necesitado de alguna hora adicional de reposo.

—Muy bien, Cristiani: soy todo oídos.

—Todo se relaciona con el caso de la supuestamente suicidada. Hablo de la señorita Rígane.

—Empezamos mal. Ya me dijo una obviedad.

—Las cosas… —quise explicar—, de eso quería hablarle. Uno pasa y las cosas quedan…

—Por favor apure ese motor: la paciencia no es mi fuerte y no me gustan los circunloquios ni las seudofilosofías.

Puse ambas manos en posición vertical, con las palmas dirigidas al comisario, como significando: «Perfecto: me ceñiré a sus instrucciones».

Dije:

—En primer lugar debo recordarle la nota dejada por la muerta. Me llamó la atención que una mujer recibida en la Lippincott, con buenas calificaciones y digna ortografía, cometiera el grosero error de escribir una palabra tan habitual y fácil como «busca» con zeta: *buzca* —pronuncié como si fuera un nativo de Madrid.

Laurentino sacudió la mano derecha:

—Ya lo habíamos hablado.

—Pensé entonces que otro podía haber sido el autor del mensaje.

—Pero las huellas dactilares de la máquina coincidían con los de la finada.

—A eso iba. Como yo suponía que usted iba a formularme esa observación, he tenido la precaución de, digamos, «sistematizar» mi razonamiento y ponerlo por escrito. Le ruego que lea este papel.

Y le alcancé la hoja titulada Razonamiento sobre dedos y teclas. Laurentino se calzó los anteojos y leyó en silencio:

1) El mensaje YO MISMA ME DI MUERTE EN BUZCA DE VIDA ETERNA consta de 36 letras: cuatro *aes*, una *be*, una *ce*, tres *des*, siete *ees*, tres *íes*, cuatro *emes*, dos *enes*, una *o*, dos *eres*, una *ese*, dos *tes*, dos *úes*, una *ve corta*, 1 *y griega* y 1 *zeta*.
2) Absolutamente todas ellas han sido pulsadas por el dedo índice (izquierdo o derecho, según el caso) de la señorita Rígane.
3) En cambio, las letras que no forman parte del mensaje han sido pulsadas con los dedos que corresponden al uso habitual de un mecanógrafo avezado.
4) La señorita Rígane, que trabajó durante toda su vida como dactilógrafa y utilizó siempre los diez dedos de ambas manos, escribió, sin embargo, su mensaje de despedida mediante el empleo del índice izquierdo para las teclas de este sector y del índice derecho para las del sector opuesto.
5) A pesar de ser una persona relativamente culta, incurrió en una grosera falta de ortografía al escribir una palabra de empleo muy frecuente. Y, a pesar de tipiar *buzca* en

la Underwood, escribió perfectamente en el libro vocablos que suelen suscitar errores: *necesidad, exuberante, excepción.*

—¿Y entonces…? —preguntó, creo que retóricamente, Laurentino: ya sabía qué iba a decirle yo.

—«Entonces», me dije en aquel momento, «este mensaje postrero no lo escribió la señorita Rígane». Usted sabe que era dactilógrafa. ¿Por qué una dactilógrafa iba a usar solo dos dedos para anotar un mensaje? El mensaje lo escribieron los dedos de Mecha, pero no ella. Al hacerlo, borraron las huellas dactilares anteriores. La mujer era esmirriada y de muy baja estatura: pesaría apenas unos cuarenta kilos. Según parece, solo tomaba agua mineral, pero ese día bebió abundante oporto; como no estaba acostumbrada al alcohol, entró en algo parecido al sopor o al desmayo. Entonces alguien sentó a la señorita en sus rodillas, le tomó ambos dedos índices y con esos dedos escribió en la Underwood el aparente mensaje suicida. Después la acomodó en la cama, le hizo tomar la pistola, apoyó su índice sobre el índice de ella, y le pegó un tiro en la cabeza. Por el ángulo de la bala en la entrada craneal y la huella digital en el gatillo, la hipótesis del suicidio parecía incontrovertible.

—¿Y quién pudo haberse acercado tanto a la víctima?

—Alguien de su extrema confianza. O, para decirlo de otro modo, alguien que hubiera lavado en parte la mente de la señorita Rígane. Ella era una creyente fervorosa. A pesar de una crisis de fe, los que devotamente profesan una religión no se suicidan. En este caso, la desatinada mujer mezclaba cristianismo con ciertos cultos esotéricos. Eso lo noté revisando sus lecturas. Un papel me llamó la atención: el de un supuesto adivino llamado Pastore. Si la mujer lo había conservado, era porque probablemente le diera alguna importancia. Hice mis averiguaciones y supe que el tal Pastore, en los círculos de «videntes» e «iluminados» de capital y provincia, tenía, entre esos redomados farsantes, especial fama de farsante. Las personas pasan y las cosas quedan…

El comisario sonrió:

—Ya volvió a su punto de partida.

—Así es, mi comisario: las cosas quedan, y quedan para hablar y comunicarnos hechos… En el subsuelo encontré otras cosas: jarabes y remedios contra la tos, contra el asma, contra las afecciones bronquiales… ¿Para qué podía necesitarlos una persona de excelente salud, según el testimonio de sus vecinas? Eran de datación reciente y ninguno estaba vencido: alguien, que no era la señorita, los tomaba. En la casa de la calle Terrera había alguien más. Oh, las casualidades. En el hotelucho de la calle Otálora se oía, desde un lugar soterrado, el sonido persistente de toses y jadeos. No provenía de las habitaciones de huéspedes del primer piso. Al enfermo lo tenían oculto en algún cuchitril de la planta baja. Era una especie de insecto dañino metido en su madriguera.

¿Cómo obligarlo a salir de ahí?

—Con una pastilla encendida del insoportable gamexane.

—Así es. De ese modo fue detenido Pastore. Adujo haber perdido todos sus documentos al haber sido víctima de un carterista a bordo del Ferrocarril Sarmiento. Fácil solución: en el Palacio le tomaron las huellas digitales y, en menos de veinte minutos, supimos que «Braulio Pastore» se llamaba, en realidad, Ronaldo Rígane. ¡El mismo apellido de la señorita! Me lancé a revisar su legajo de identidad: no era precisamente una alhaja, pues tenía varios arrestos por estafas, fraudes, usurpación de títulos y honores, y cosas parecidas… Pero eso me importó mucho menos que su filiación: Ronaldo Rígane, hijo de Francisco Xavier Rígane, nacido en Goya, provincia de Corrientes, y Daisy Thatcher, nacida en Grantham, Reino Unido. Recordé la foto tomada en Goya en 1933: ¡Francisco Xavier era el hermano de Mercedes y, por lo tanto, Ronaldo era sobrino de la señorita!

Entonces irrumpió Marioni con una de sus inevitables muestras de —valga el oxímoron— razonamiento irracional:

—Si Francisco era hermano de Mercedes, quiere decir que Mercedes era la hermana mayor, ¿no es cierto?

—No, Marioni —dijo el comisario—. No sabemos si era mayor o menor. Y, por otra parte, no importa en absoluto. Adelante, Cristiani…

—Entonces recordé otras palabras sueltas de las vecinas de Mecha: «polaco», «Mandrake el mago», «pastor protestante», etcétera. Alguien rubio, vestido de negro y con aspecto «religioso», visitaba cada tanto a Mecha. Relacioné este hecho con otra de las fotos: unos chicos rubios jugaban en la orilla de un río desconocido. ¿Por qué no pensar en sobrinos a los que ella vio en la infancia y que después no volvió a frecuentar? Uno de esos chicos rubios era Ronaldo Rígane, cuyo *nom de guerre* en la república de los farsantes es Braulio Pastore. Él estaba enterado, por razones familiares, de muchos detalles de la vida de la señorita Mecha. Con esos datos, le dice que puede ver lo que ocurrirá y lo que ocurrió, y, para probárselo, le cuenta a Mercedes episodios precisos del pasado de ella. La señorita queda embelesada: considera haber hallado a una especie de santo que viene a ayudarla y protegerla. El tipo gana su confianza. Sabe de ella lo suficiente para generar el asombro crédulo. ¿Cómo iba pensar que era un sobrino al que habrá visto solo una vez y hace décadas? El hombre logra, por fin, que ella lo deje entrar en su casa. Pasa el tiempo; hay una cierta intimidad. Ella le va cediendo lo único que tienen ciertas solteronas: dinero. Pero el hombre es codicioso y quiere más. Finalmente ella extrae del banco el grueso de sus ahorros…

—Me parece que ya está imaginando demasiado —dijo Laurentino.

—No, no estoy imaginando. En estos días fui a la sucursal Flores del Banco Cárpatos, y ahí me enteré de que, una semana antes del asesinato, la señorita Mercedes había

retirado casi todos sus ahorros, dejando una mínima cantidad para conservar la cuenta. Pensaba donárselos por completo a su vidente, a su ídolo, a su salvador. Aquí sí, con su permiso, me tomaré la libertad de construir conjeturas sobre la escena. Puede haber divergencia en los detalles o en el orden de los sucesos, pero no tengo dudas de que las cosas ocurrieron más o menos como yo pienso.

—¿Tan seguro está…?

—Creo que sí. Mecha y Pastore se reúnen para la entrega del dinero. Primero parece una reunión cordial entre el chela y el gurú. Pero (pienso yo) a último momento Mecha duda entre darle o no darle los ahorros al maestro. Comprende, tal vez de pronto, que no hay ningún motivo para desprenderse, porque sí, de su dinero. Pastore advierte que ahora el camino no tiene retorno, y entonces se muestra dulce y contemporizador, finge que no le interesa recibir ningún dinero y propone brindar con algún vasito de oporto. La señorita, aunque abstemia, acepta, tal vez movida por la fascinación que aún siente por el farsante. El vasito, en realidad, no es singular sino plural. Cada vez que Mercedes vacía su vaso, Pastore se lo vuelve a llenar, hasta que la mujer está por completo *groggy*. Después ocurre lo que ya conté: la redacción del mensaje y el tiro en la sien. Una vez hecho esto, Pastore se apodera del dinero y lo guarda en el bolsillo; va a la cocina, se coloca los típicos guantes de goma, lava cuidadosamente su vaso y la botella vacía de oporto; los seca con un repasador: guarda el vaso en la alacena; luego va hasta el cuerpo de la señorita Rígane y hace que toque la botella con su mano derecha; vuelve a la cocina y tira la botella a la basura. El otro vaso queda en el suelo, como prueba de que Mecha lo bebió antes de suicidarse.

A continuación relaté, para Laurentino y para Marioni, mis peripecias en las dos casas de Paso del Rey: la de Coronel Fazzolari y la de Aviador Otálora.

—Cuando la almacenera de Fazzolari llamó «gringo» a Pastore, me puse en alerta. En el hotelucho de Otálora no estaba Pastore pero sí un paraguayo con pinta de sueco o de noruego, tan rubio y tan albañil, hipotéticamente, como el invisible Pastore. Recordé la foto de los niños rubios en casa de Mecha, en un paisaje que «sonaba» a Corrientes, y la relacioné con las ínfulas de artista de televisión que habían adornado a Pastore. Había tantas incongruencias sospechosas… Por ejemplo, el libro que había en la repisa de la recepción. Estaba destruido, pero la terminación *rmain* me hizo pensar en el conde de Saint Germain, el famoso adivino y metafísico.

—Ya veo —dijo Laurentino—, con todos esos dibujitos de papel usted cree que logró confeccionar un cuadro coherente y definitivo. Pero olvida algo fundamental: ¿cómo hizo Pastore para abandonar la casa sin quitar la llave de la cerradura colocada por el interior?

—En ocasiones ocurre que uno no ve un cartel cuando es demasiado grande: parafraseando y contradiciendo al famoso principito, yo diría que, a veces, solo a veces, *lo*

evidente es invisible a los ojos.

—Claro —observó Marioni—, los ojos son invisibles.

—La casa de Mecha tenía entrada por la acera de los números impares de la calle Terrada; su contrafrente daba a un terreno baldío cuya tapia se hallaba en la acera de los números pares del pasaje La Porteña. Nada más sencillo: las dos puertas de la casa que dan al patio tienen ese modelo de cerrojo que las clausura automáticamente al cerrarla y que, desde el exterior, solo puede abrirse mediante llave. Pastore salió del interior de la casa al patio por una puerta cualquiera y, empujándola, la cerró herméticamente. En seguida trepó a la medianera y pasó del patio al baldío. Escaló fácilmente los dos metros de la tapia; colocó ambas manos sobre la cúspide, miró la calle y, cuando comprobó que nadie lo veía, saltó a la vereda del pasaje La Porteña. Se dirigió a la estación Flores y tomó el tren hasta Paso del Rey. Estaría quizá menos nervioso por el asesinato que por pensar que podría ser víctima de un robo y perder el fajo de billetes que traía en el bolsillo.

—¿Y qué me dice del paraguayo vikingo…?

—No tuvo culpa de nada, pero ese fue el albañil rubio que construyó la ventanita en el sótano de la casa de Mecha; por eso, Diego Amarilla lo conocía a Pastore. En todo caso, lo que podemos llamar «la duplicación del rubio» solo sirvió para confundirme un poco, pero no logró desatinarme del todo.

—Ah, Cristiani… Aunque, para mi gusto, usted resulta un poco complicado, creo que, en este caso, se anotó un poroto —dijo Laurentino.

—Espere, comisario: no está todo dicho. Cuando se armó el revuelo periodístico por la muerte de Mecha Rígane, la vieja Tejeda temió que alguien de la vecindad de la calle Terrada vinculara ese hecho con Ronaldo Rígane, y, a pesar de que este se hallaba víctima de terribles afecciones respiratorias, decidió recluirlo en el sucucho insalubre de la planta baja.

—Aquí sí que no lo entiendo. ¿Qué tiene que ver con todo este incordio la vieja Tejeda?

—La vieja Tejeda no es otra que la viuda de Francisco Xavier Rígane, o sea: cuñada de María de las Mercedes Rígane y madre de Ronaldo Rígane. Permítame jactarme de mi eficacia y de cuántos pormenores logré averiguar… Francisco Xavier era empleado de la Corrientes Forestry Company, la empresa maderera británica de la ciudad de Goya; allí conoció a la encargada del comedor de la compañía: la misma mujer que escribió la carta al *dear Francis* y que firmó con el dibujo de una margarita, flor que, en inglés, se llama Daisy. Francisco Xavier y Daisy Thatcher son los padres de Ronaldo Rígane, o sea Braulio Pastore. En aquellos años vividos en Goya, la cantinera Daisy conoció al dedillo el pasado de Mecha, y, cuando falleció Francisco Xavier, ella se convirtió en el cerebro de todo el plan para explotarla y, al fin, asesinarla. En suma, Daisy

Thatcher tenía a Ronaldo Rígane como un títere, pelele o monigote a su servicio; según parece, este individuo jamás llegó a romper del todo el cordón umbilical que lo unía a su mamá británica.

—Bueno —dijo el comisario—, así, al menos, pintan las cosas. Ahora, Cristiani, solo le resta redactar el informe de rigor. ¿Sabe escribir a máquina? —agregó, guiñándome un ojo.

—Por supuesto. Y al tacto con los diez dedos; por algo también yo estudié en la Lippincott.

Laurentino y Marioni se retiraron.

Me quedé solo en el despacho. Lentamente la avenida iba cobrando el vigor de siempre. En una hora más las calles se hundirían en el caos habitual.

Me senté frente a la Remington Rapid-Riter. Coloqué una hoja en el carro y, en lugar de poner algún título, al menos provisional, preferí empezar con una suerte de epígrafe:

Las cosas están mudas para nosotros. Sin embargo, desde su letargo, pareciera que algo quieren decirles a los ciegos que transcurrimos a su lado…

* La verdadera historia a la que se refiere el autor puede leerse en:
http://www.laotrarevista.com/2015/01/el-regreso-de-moby-dick/ [N. del E.]

La Luna se Vuelve Eléctrica

Juan Vidal*

Todo comenzó siendo una broma: un mentirse a uno mismo y, de paso, mentirle a los demás. Era el mes de julio y yo había cortado con mi novia de toda la vida, por lo que decidí clausurar mi perfil: Facundo Astrada. Básicamente, no quería que nadie me hablase, necesitaba estar solo: fumarme un Marlboro box entero y pensar, o no pensar. Lo de no pensar es raro, porque cada vez que pensaba en Agustina me llenaba de pesadez, y terminaba imaginando jugadas de lujo para ensayar en los picados de los miércoles; hasta que, finalmente, terminaba boca arriba con la mente en blanco y la colilla del cigarrillo quemándome los labios, en un beso doloroso, pero dulce.

Dije que todo comenzó como una broma, y lo repito aun. Como no quería alejarme de todo el mundo, me armé un perfil falso: Maximiliano Molina. M y M: como los chocolates o como algún superhéroe de Marvel.

Comencé a agregar gente al azar, buscando chicas que estuvieran buenas, y también sumé a mis amigos de antes y a la gente del laburo. No podía estar tan lejos de su vida: tenía que seguirlos de alguna forma que me integrara, aunque solo fuese como simple espía.

También agregué a Agustina y, con desprecio, descubrí cómo le gustaban los chongos trabados (mi foto de perfil se la robé a uno de esos pelotudos de siete días a la semana en el gimnasio).

Cada vez me gustaba más el nombre Maxi. Casi me lo repetía a mí mismo: Maximiliano, Maxi, Máximo. Incluso un día me sorprendí al darme vuelta cuando escuché que alguien gritaba «¡Maxi!» en la calle. Juro que pensé que ese grito era para mí.

Después llegó la turbia. Una noche Rafa me llamó y me dijo que tenía 5 lunas en la casa, y que se las tenía que sacar de encima porque la vieja estaba en inspectora y amenazaba con mandarlo de vuelta a la granja. Rafa era mi ahijado de confirmación. Yo quería darle una mano y recurrí a mi doble Maxi para eso.

El primer trabajo fue fácil. Se las vendí a un viejo conocido de la primaria. ¡Cómo

* Poeta, estudiante de Letras en la Universidad del Salvador. Ha publicado varios libros de poesía. Correo electrónico: jmvidal100@gmail.com
Gramma, XXVII, 57 (2016), pp. 159-164.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

había cambiado el hijo de puta! Pensar que en la escuela era el nene de mamá y ahora consumía lunas. Ese primer contacto me trajo más y más clientes. Yo seguía pidiéndole lunas a Rafa, que, por suerte, había logrado zafar un poco de la vigilancia de su vieja. Rafa se las compraba al por menor a un *dealer* de Constitución.

Lo que había comenzado siendo una broma terminó siendo un negocio, o al menos, un pequeño negocio. Trabajábamos lote por lote: primero fueron de a cinco, después de a diez, incluso llegamos a vender hasta veinte lunas de un saque. Pero una tarde Rafa cayó: lo agarraron manejando borracho con todo un lote de lunas para vender. Lo detuvieron, revisaron el auto y sonó. Por suerte, como todavía tenía diecisiete no lo metieron preso, pero llamaron a la madre, que, a los dos días, ya lo había devuelto a la granja.

Todo era una broma, debería haber parado ahí, advertido el aviso, pero seguía manija, y decidí mandarme por mi cuenta. Como mis viejos se habían vuelto para el Uruguay, no tenía madre ni padre que me amenazaran con mandarme a la granja a mí también.

Revisé el perfil de Rafa y encontré al *dealer*. Era un tipo con pelo que parecía un gato muerto y unos bigotes a lo Dalí. Le decían el turco y vivía en la calle Salta, en Constitución. Digo que vivía en la calle literalmente; una reposera y una camisa abierta que desplegaba una abundante barriga de cerveza; tomando sol de diez de la mañana a siete de la tarde, con un perro de lanas siempre a su lado. A las siete se guardaba el turco y laburaba desde su casa, con la camisa por fin abotonada.

¿Cómo te llamás, pibe? —me preguntó la primera vez que nos vimos cara a cara.

Respondí por instinto

—Maxi.

—Bueno, Maxi, nosotros dos vamos a hacer grandes negocios juntos.

Recuerdo que lo saludé chocándole la mano y salí a pique entre entusiasmado y temeroso.

Eso fue un miércoles. A la noche tenía partido con mis, ahora, excompañeros de laburo, porque por esos días había renunciado: no podía hacer los dos trabajos al mismo tiempo. Era una cosa o la otra. Todo junto no se puede, como dice el refrán.

Vino el partido y en una jugada un flaco nuevo me tiró «rojo, rojo jugá a la derecha»… «qué rojo ni qué carajo —pensé— Yo soy Maxi».

El pibe venía a jugar todos los miércoles con una remera del Barça. Y yo llevaba siempre mi nueva casaca del Manchester United. Me caía mal y por eso le pedí a Marce, que era el que organizaba los partidos, que nunca más me pusiera en el mismo equipo con el del Barça. Quería tenerlo como contrincante solamente.

Recuerdo un día en que hice una jugada gloriosa. Recibí desde mi derecha, la pisé, me salió el del Barça a marcar: amagué a salirle para un lado y se la pisé para el otro: la

pelota pasó entre las piernas. Quedé mano a mano con el arquero, y se la piqué. Nunca metí un gol tan lindo.

Todo era una broma, y como un juego. El negocio se volvía fácil: «todo liso», como dicen los pibes de la calle. Nos juntábamos con el turco una vez por semana y programábamos las ventas. Yo me encargaba de repartir los pedidos chicos. Contactaba a los compradores desde mi perfil, arreglaba un lugar de encuentro: el Obelisco, el Correo Central, Corrientes y Callao, y nos juntábamos. Les daba las lunas, ellos me pagaban, los sábados me reunía con el turco y me quedaba con el veinte por ciento. No podía pedir más.

El turco resultó ser un buen tipo. Le gustaba su música, su moto, su bigote, el sol y su perro. En realidad, el Turco tenía un título de arquitecto, pero la crisis del 2001 lo dejó sin trabajo y tuvo que manejar un taxi. Pero duró poco en el puesto, odiaba tener que rendir cuentas, y sobre todo, me dijo que le daba por las pelotas no poder fumar en el taxi. Siempre había alguna vieja o un joven de vida saludable que le pedían que apagara el pucho, y el Turco vivía fumando. Así que un día se hartó: le cantó las cuarenta al dueño del tacho y renunció sin más. Como le gustaba la guita fácil, se metió en el negocio de las lunas, en el cual llevaba empleado más de trece años de vida, los mejores que tuvo, según sus palabras.

Cada vez nos volvíamos más cercanos y a veces charlábamos de otras cosas que no fueran el laburo. Incluso un día hablamos sobre la muerte y todo. Me preguntó cómo quería que me recordasen cuando me fuese de este mundo.

—Quiero que en mi entierro haya una pantalla gigante mostrando mis mejores jugadas en un *loop* interminable.

—Ja, ja, ja. Qué gustos extraños tenés. Yo en mi funeral quiero que me entierren con mi Harley, con los Redondos a todo lo que da, con vino tinto y putas alrededor —me contestó—. El fútbol se lo dejo para la gilada. River, Boca, Racing, Independiente, San Lorenzo: todo la misma mierda. No puedo entender cómo eso te hace feliz.

—Seremos distintos —respondí.

—No tan distintos. Los dos vendemos lunas.

—Es cierto.

—A propósito, tenés un nuevo encargo para la semana que viene: una minita cheta quiere comprar cinco lunas para la Creamfields.

—Es una boludez.

—Sí, a mí tampoco me gusta la música electrónica.

—No, no hablo sobre la Creamfields, que es otra forrada. Digo que venderle cinco lunas a una chetita no tiene muchas complicaciones.

—Obvio que no. Pero Pardo me dijo que la muchacha en cuestión está bien buena, y te la dejé a vos a propósito.

—Ja, ja, ja. Gracias. Después te cuento.

Entonces sonó el portero eléctrico del primero B. Era la mina del turco, yo sabía que cuando ella llegaba me tenía que tomar el pique.

—Bueno, ya va a ser hora que nos despidamos, tratame bien a la chetita —me dijo.

—Olvidate. Contalo como resuelto.

—Chau, Maxi.

—Chau, turco, nos vemos.

La verdad es que no había estado con muchas mujeres en esos tres meses desde que corté con Agustina. Sí, me había volteado a un par de minas de boliche, pero eran conquistas de una noche y nada más. Algunas me llamaban después, y era un dolor de cabeza sacármelas de encima. Tenía una fija, Celina se llamaba. Sabía que la podía llamar y nos acostábamos de una, sin preparativos, sin velas, ni canciones de amor: solo nos tomábamos una luna y sentíamos placer. Simple: otra broma, otro juego más para la cuenta. Había descubierto el lujo de no tomarme las cosas en serio, y no pensaba dejarlo tan fácil.

La entrega era un jueves. Recuerdo que el miércoles anterior había jugado horrible. No pegaba una, estaba clavado como un poste en la cancha, hasta el de Barça me había tirado un par de amagues y me los comí todos. Algo me tenía preocupado, pero no podía ser el trabajo del jueves; o por ahí sí. No sé, siempre me gustaron las chetitas: tan mezquinas, tan lejanas, tan lindas. No eran como con Celina, que era una rollinga con más calle que un tachero. Agustina también era cheta. Familia bien: Agustina Ayersa. Todavía me acuerdo a los paquetes de los hermanos cada vez que iba a comer a la casa. Siempre mirándome las uñas buscando suciedad. Siempre preguntándome por qué no había seguido con la facultad. Y el padre: ¡la peor basura! Me miraba de abajo a arriba como para encontrar algo mal, y eso que yo siempre me vestía de diez para ir a comer a lo de Agustina. Bueno, mejor olvidar.

El jueves fui al Alto Palermo, donde me tenía que encontrar con la chetita. Caigo ahí y me cruzo con Agustina.

—¡Hola, Facu! ¿Cómo andás? Tanto tiempo…

—¡Agus! Estás igual.

—Obvio, pasaron tres meses nomás desde la última vez que nos vimos.

Vacilé, no sabía qué responder, y salí con un patético: «Sí, es cierto».

—¿Qué hacés por acá? Nunca te gustó el Alto Palermo.

—Tengo que juntarme con una mina.

—¿Ya me conseguiste reemplazante? ¿Tan rápido?

—No, no. Ja, ja. Tengo que entregar unas cosas que vendí por Mercadolibre.

—¿Y cómo se llama la chica?

—Clara.

Súbitamente, Agustina se puso pálida.

—¿Qué te pasa? —Pregunté— ¿Estás bien?

—Sí, es raro. Yo me tenía que encontrar también con un chico.

—¿Cómo se llama?

—Maxi.

—Yo soy Maxi.

—Ahh, entonces vos…

—Sí… la Creamfields. Son 500 pesos.

—No lo puedo creer.

—Yo tampoco, pero mejor terminemos esto rápido.

—Bueno, pará que busco en la cartera.

Me quedé congelado. ¡Agustina comprando lunas! ¡Increíble! Estaba entre la tristeza, el desencanto y la soberbia de ver a alguien caer tan bajo. Al ras del suelo, a mi nivel. Casi me compadezco de la pobre, y no le iba a vender las lunas, pero recordé que el turco me iba a matar si no se las pagaba. (Ella seguía revolviendo la cartera).

—Acá tenés. 500 justos.

—Bueno. Suerte, Agus, que las disfrutes.

—Suerte, Facu. Nos hablamos.

—Dale, nos hablamos. (Hubiera pegado un portazo, pero no había puerta).

Me puse la capucha y me metí en la boca del subte.

De vuelta en casa repasé toda la secuencia: Agustina comprando lunas para la Creamfields y yo, precisamente yo, vendiéndoselas. Me sentí una basura, pero después pensé mejor. Al fin de cuenta era ella la que había comprado, yo solo le había vendido. Rara vez consumo lunas (normalmente solo con Celina), pero sé que son una porquería. Bueno, allá ella si se quería poner loca en una noche de descontrol con algún flaco trabado. Yo estaba bien. Traté de pensar en otra cosa. Me acosté con el cigarro en la cama flasheando jugadas. Antes de que se consumiera lo apagué en el cenicero y me quedé dormido.

Las ventas para la Creamfields fueron sensacionales. Vendimos como mil lunas entre el turco, Walter, Joaquín, Pardo y yo. Pasaron un par de meses y todo seguía tranquilo, el negocio marchaba viento en popa, las lunas se vendían solas, veía a Celina de vez en vez, y todo seguía pareciendo una broma, algo con lo que llenar el tiempo.

Pero vinieron tiempos difíciles: llegado el otoño cayó uno banda de paraguayos que también vendían lunas en Constitución. Las cosas se pusieron ásperas: los paraguayos querían dividir el territorio, pero el turco no quería saber nada de dividir un carajo. Hubo un par de amenazas, y, sin embargo, el turco decidió no darle bolilla y seguir vendiendo como en los viejos tiempos, pero nunca se dio cuenta de que todo cambia y que ya las cosas no eran iguales a como las dejamos en la primavera anterior. Fue su error y su sentencia.

Una tarde me llamó al celular y me dijo que me necesitaba para un laburo: Pardo había desaparecido y necesitaba un hombre de campo más para ir a comprarle lunas a un nuevo proveedor.

Como no podía decir que no, me presenté en Carlos Calvo y Tacuarí. El nuevo proveedor trabajaba desde un conventillo en San Telmo. Llevamos la camioneta. El turco entró con Walter al conventillo y yo esperaba en el asiento del acompañante. Joaquín manejaba.

Algo raro pasaba, el turco se tardaba mucho en salir del conventillo. Entonces sucedió lo peor: llegaron cinco flacos con pasamontañas, chumbos y facas. Joaquín quiso salir rajando con el auto, pero recibió un tiro en el pecho y cayó sobre el volante. Yo me bajé de la camioneta, al tiempo que el jefe de los paraguayos salía del conventillo pateando el cadáver del turco. Era una trampa y nosotros caímos como los mejores pelotudos del mundo. Yo rajé, pero, de repente, sentí un relámpago de acero que me atravesaba el abdomen. Caí en medio de la calle. Uno de los encapuchados me iba a liquidar con su revólver, pero se bajó el pasamontañas y mostró su cara. ¡Era Pardo! ¡Nos había traicionado el hijo de mil puta, y ni siquiera tenía valor para liquidarme del todo! Entre tanto, llegó la yuta y salieron todos corriendo.

Ahora siento un frío increíble. Pienso en Agustina, pienso en las lunas, pienso en Rafa, en el turco, en Maxi (que se va yendo de a poco, dejándole el lugar a Facundo), pienso en Pardo también; pero todo se vuelve borroso. Alcanzo a escuchar una sirena más. Alguien me levanta y me suben a un vehículo. Me ponen una máscara. Apenas puedo respirar, pero, de repente, todo se aclara: recibo desde mi derecha, la piso, me sale el del Barça a marcar: amago a salirle para un lado y se la piso para el otro: la pelota pasa entre las piernas. Quedo mano a mano con el arquero, se la pico y la pelota entra al arco pidiendo permiso.

Martes 23 de septiembre, 3:21 AM.

RESEÑAS

Cuerpo, Memoria y Conciencia en *Bruno regresa descalzo*, de Alicia Kozameh

María A. Semilla Duran*

Datos de la Obra

Kozameh, A. (2016). *Bruno regresa descalzo.* Córdoba: Alción. ISBN: 978-987-646-587-8.

Si bien podemos afirmar que siempre hay una relación estrecha, visible o no, entre la literatura de un escritor y sus vivencias concretas, en el caso de Alicia Kozameh, ese vínculo es estructurante. Toda su escritura está marcada por algunas experiencias fundamentales: una, familiar, privada, es la muerte de su hermana mayor, Liliana, que padecía una grave enfermedad causada por un parto mal resuelto; la otra, a la vez personal y colectiva, es la de haber sido, en los años setenta, una militante política revolucionaria y prisionera política entre septiembre de 1975 y diciembre de 1978; primero, en «El Sótano» de la Alcaidía de Mujeres de la Jefatura de Policía de Rosario y, luego, en la Cárcel de Mujeres de Villa Devoto, en Buenos Aires; y por último, la experiencia del exilio a partir del año 1980 con alguna intermitencia. Ese núcleo de sufrimiento y de resistencia constituye el eje de su escritura, aunque sea claro hoy en día que Alicia no escribe solo sobre la experiencia carcelaria. En realidad, esa trama vivencial la lleva, bajo la tutela de las figuras conocidas y autobiográficas de la cárcel y el exilio territorial, a ir ampliando progresivamente el foco de su reflexión para encarar todas las formas del encierro y el desarraigo. Con lo cual, su obra es como una onda expansiva que, partiendo de un centro muy preciso y localizado, va ampliándose y profundizándose, incorporando matices y experimentaciones, explorando los encierros afectivos, mentales, familiares o corporales, así como los exilios interiores, el extrañamiento, el encapsulamiento o la obsesión. La experiencia fundacional de la privación de la libertad y sus marcas acaban por constituirse en fuente inagotable de escritura, y, si bien las primeras

* Profesora titular emérita en la Universidad de Lyon ii, Francia. Especialista en literatura latinoamericana y española del siglo XX, ha estudiado particularmente el género autobiográfico y las problemáticas de la memoria. Ha publicado numerosos artículos sobre autores latinoamericanos y españoles. Correo electrónico: marian.semilla@gmail.com
Gramma, XXVII, 57 (2016), pp. 167-175.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161

obras están muy centradas en esa vivencia que hay que conjurar y poseen, por lo tanto, un verdadero valor testimonial; no por ello dejan de ser obras de ficción, en la medida en que los hechos son reconfigurados por la escena literaria y sus exigencias en tramas lingüístico-poéticas. Esa opción no solo se caracteriza por la libertad de la invención, que abre la posibilidad de jugar con los contenidos, de hacerlos desplazarse, mutar o combinarse de maneras imprevistas, de someter la narración a ritmos irregulares o a temporalidades dislocadas, sino que expresa también una posición ética que se rehúsa a toda pasividad elegíaca, a toda aceptación sin cuestionamiento.

El discurso se propone confrontar los adentros y los afueras, los espacios físicos o mentales, los movimientos impedidos o liberados y, además, busca confrontar el sentido, el alcance, la labilidad de esa pareja conceptual antitética que opone la prisión —sea cual sea la manera, real o metafórica, en que se manifiesta— a la libertad. Esto implica un examen severo de todo sentido común, de tantas certezas instaladas por la costumbre y dinamitadas por la experiencia.

La crítica, abundante y medular, ha visto a menudo a Alicia Kozameh como la escritora de la experiencia carcelaria y, de manera indisociable de esa circunstancia, como la escritora del cuerpo: la que ausculta, en cada instante, el mundo desde las propias vísceras, y para quien los circuitos de los fluidos corporales se enlazan con los del pensamiento, y los orificios son espacios de resistencia. El suyo es, pues, un mundo de latidos, de pulsaciones internas, de percepciones desarticuladas, de brillos cegadores o de vómitos violentos, que funcionan como un alfabeto y construyen su propio y exacerbado discurso. Esa visceralidad de la escritura ha sido interpretada, asimismo, como un rasgo de escritura *femenina*. Será interesante entonces ver cómo se adapta esa escritura a la recreación de experiencias similares a las propias, pero vividas por un hombre, como es el caso de este libro.

De alguna manera, *Bruno regresa descalzo* es una especie de contrapartida, de respuesta diferida o de diálogo postergado con *Pasos bajo el agua* (1987), la primera novela, la novela en la que Alicia Kozameh transpone a la ficción su propia experiencia carcelaria y la de sus compañeras de celda. En aquel caso, se trataba de un universo exclusivamente femenino, el de la Cárcel de Mujeres de Devoto, y se relata el período de detención, caracterizado por la restricción espacial y gestual, las prácticas intimidatorias de los guardias, la promiscuidad, la humillación de las requisas; pero, y sobre todo, las formas de organización solidaria, la resistencia encarnizada, el apoyo mutuo, la implementación de redes informativas y culturales, la instauración de un orden invisible y autónomo, en el que la libertad de la conciencia contrarresta la pérdida de la libertad de movimientos. Albergadas por el gran cuerpo colectivo, las prisioneras oponen un unánime rechazo a las presiones de la institución y preservan formas imperceptibles de autodeterminación que van tejiendo la trama de la resistencia.

El fin de la experiencia carcelaria implica así una total redefinición de la vida, del cuerpo, de las expectativas alimentadas durante ese, a la vez atroz y entrañable, tiempo de la clausura. Si el arresto la arrancó de una existencia y de una pertenencia, la libertad la extirpa de otra, la del gran cuerpo colectivo, la de la solidaridad con las codetenidas, la de las complicidades, sin las cuales sobrevivir hubiera sido imposible. La libertad se parece entonces mucho más a una mutilación que a una liberación, más a un aprendizaje que a un reencuentro. La conciencia se halla desgarrada entre la alegría de estar fuera y la angustia de ya no saber cómo estar. Más fuera de lugar que nunca, *abandonada* en el mundo y *habiendo abandonado* a sus compañeras, la culpa pesa y la libertad se convierte en un exilio.

Novela coral en la que todas las voces de las compañeras coexisten y se entrecruzan, *Pasos bajo el agua* echa también las bases de la comunidad de las sobrevivientes, las que serán, poco a poco, liberadas y se dispersarán por el mundo, pero sin cortar jamás el vínculo que las une; todas ellas serán convocadas por la escritura, que contendrá sus experiencias y sus memorias. De eso se trata: de juntar los pedazos de la propia historia, de las identidades resquebrajadas primero por la tortura y después por el destierro. Y para ello, es necesario también hurgar en las propias contradicciones, los «yoes» que se han sido y que se entretejen sin pausa, engendrando a cada paso otros nuevos. Una frase sintetiza el proyecto literario y existencial, desgarrado entre la oscuridad de lo vivido y el impulso de lo por vivir: «Estoy abriendo el primer agujero. Aunque también podría estar trabajándome algo referido a dar un salto» (Kozameh, 2002, p. 99)[1]. El agujero como espacio tenebroso a explorar, el salto como estrategia a la vez de resistencia y de libertad, la literatura como dispositivo que autoriza otro ordenamiento de la experiencia y la reparación de las pérdidas: sobre esa tríada y sus múltiples combinaciones se eleva la arquitectura textual. Esa dialéctica entre el agujero y el salto subyace a la totalidad de la obra, aunque cada uno de esos términos sea constantemente redefinido en su alcance y significación.

El *leitmotiv* de la clausura es omnipresente, y todos los protagonistas lo experimentan a su manera. En cada uno de los casos, las instancias del encierro son al menos dobles: las que relevan de las propias falencias, las cobardías o los simulacros; las que proceden de los roles sociales, los preconceptos o los estereotipos. El mismo diseño narrativo reproduce esas fracturas, en la medida en que alterna monólogos interiores en los que se discurre sobre las propias carencias con diálogos en los que las palabras resultan a menudo incapaces de decir lo que debe ser dicho. Verdad y miedo son, al mismo tiempo, indisociables y opuestos: capaces de engendrarse recíprocamente, la restitución de la una implica la liberación del otro.

1. Kozameh, A. (2002). *Pasos bajo el agua*. Córdoba: Alción.

Todas estas instancias plantean la dialéctica de la fragmentación y la unidad, del desmembramiento y la recomposición, de la ruptura y el encadenamiento, que se va enriqueciendo con nuevas variantes: ser es también rehacerse; pensarse es deconstruirse y volver a buscar una forma que nos corresponda, aquí y ahora; hacer memoria es *seguir el hilo* de las historias para anudarlas; contar es recontarse.

La última novela de Alicia Kozameh, *Bruno vuelve descalzo*, que presentamos hoy, encaja de manera inmejorable en ese complejo *puzzle* dibujado por la versatilidad de la obra; adopta la versión inversa y especular del universo masculino, potencia la intrusión del pasado en el presente, retoma todos los temas esenciales y les da una nueva vuelta de tuerca, trabajando un gesto de torsión extrema, en la medida en que el *salto* es un doble salto al abismo: al del horror de la dictadura y al del fondo oscuro de sí mismo y la pulsión autodestructiva.

Resumamos brevemente la trama de la novela. Martín Pietelli, alias Bruno, el protagonista, es un ex preso político que, luego de ser liberado, ha partido al exilio en Roma, donde lo esperan su mujer, Consuelo, y su amigo Gustavo, cuya esposa, la Pelu, también ha experimentado el encierro y llegará a reunirse con ellos poco más tarde. Esa asimetría que distingue la experiencia de los miembros del cuarteto tendrá consecuencias muy visibles en la vida ulterior, porque la jerarquía «moral» de los que sufrieron, en sus cuerpos y en sus almas, la acción destructora de los torturadores y la culpa de no haberlos acompañado en esas experiencias extremas traza líneas divisorias, redistribuye las afinidades, autoriza un entrecruzamiento de solidaridades y funciona como un mecanismo de exclusión —o de autoexclusión— para los unos o los otros. La fractura aleja a los miembros de las parejas constituidas y acerca a los que se reconocen en la experiencia del otro; y el resultado acabará conduciendo a la ruptura de la pareja Gustavo/Pelu y a la constitución de un trío inestable Consu/Bruno/Pelu, como si la mutua atracción entre aquellos que han descendido a los infiernos y comparten ese conocimiento mortífero fuese una fatalidad ineludible. Haber estado preso o no se convierte así en una categoría reordenadora del mundo, en un extrañamiento que a la vez consagra y separa, enaltece y condena. Más de treinta y cinco años después de los acontecimientos, cuando la nueva configuración de los afectos se haya instalado sin que ello rompa la relación amistosa entre los dos hombres, Bruno se hunde en la depresión, reproduce la experiencia de la celda de castigo imponiéndose no solo la reclusión en su dormitorio, sino la inmovilidad y la disciplina de pasar sus días acostado en el piso de madera, incorporándose solo para ir al baño o hacer expediciones furtivas a la cocina para buscar alimentos y vino, dialogando a su manera con sus recuerdos, las propias culpas aún no develadas y la memoria del espanto, en lo que se refiere a los procesos internos; y con una mancha que lo convoca obsesivamente desde una cortina, con el poder hipnótico del símbolo. Mancha —casi imperceptible— en la que la

obsesión halla sus amarras, núcleo metafórico y proyección de una mancha interior, en torno a la cual, un pensamiento circular gira sobre sí mismo, de forma cerrada, estéril, masturbatoriamente. De allí también la necesidad de articular un amplio abanico de estrategias de evasión, ya sea en el nivel de la historia —el alcoholismo— o del discurso —la irrisión—. Estas circunstancias se prolongan, y ni las exhortaciones de su amigo Gustavo ni la tristeza que su actitud puede provocar en las dos mujeres que lo aman bastan para romper la coraza de falso cinismo y de humor corrosivo con que se recubre/encubre. *Bruno regresa descalzo* es, una vez más, la historia de un encierro, ahora autoimpuesto, que repite o reproduce el primero en cuanto a la puesta en escena, pero también gracias a la permanente rememoración de la escena primitiva del castigo; lo que solo puede explicarse si su actualización responde a otra expiación, secreta, pero no por ello menos necesaria. Estamos entonces frente a una narración que solo relata la escena del pensamiento, que recorre sin cesar los laberintos de una conciencia rumiante, que no deja de recrear las condiciones del duelo por los compañeros muertos y que prescinde casi de toda acción en el sentido tradicional del término. Es la historia de una parálisis simbólica inducida por una culpa lacerante y acallada, del descenso al abismo ético, y a la vez de un rescate, de un salvataje operado por la amistad, la apelación a un sentido distinto de la responsabilidad y la ruptura del encierro egotista. Y esa mano tendida del amigo que es, por sobre todo, el compañero, el *compa*, el otro yo que funciona como el puente amoroso que supera la división entre los que estuvieron presos y los que no, demostrando que ninguna supuesta jerarquía salva del dolor ni alcanza para afincarse en la existencia sin un proyecto de acción.

Como en la mayoría de los textos anteriores de Kozameh, *Bruno regresa descalzo* alterna la forma monológica —preponderante— y el diálogo para abrirse camino entre los meandros de la memoria, la culpa y la nostalgia de la utopía; para auscultarse desde el fondo de las entrañas, dando entidad a cada una de las células del cuerpo, y desplegar la crítica de las lecturas históricas y las palabras utilizadas para enunciarlas. Contemplación impiadosa de sí, autodisección, exposición acerba de los propios límites; formas disfrazadas del suicidio, alcoholismo, fragilidades inconfesables, fortalezas remanentes… Todo se despliega sobre el tapiz, se escruta, se palpa, se desnuda.

Ese trabajo de exploración y autorepresentación constituye a la vez una escena en la cual se explicitan las limitaciones personales y los preconceptos que el personaje no reconoce necesariamente, pero que su discurso revela para el lector, y que, finalmente, su amigo Gustavo enunciará en una crítica sin ninguna complacencia: estereotipos machistas, contradicciones entre la ética de la responsabilidad política y la no asunción de sus responsabilidades con respecto a los otros en la vida privada, denegaciones varias, derivas alcohólicas, disquisiciones obsesivas, dificultad para admitir que las mujeres que ama pueden dejarlo librado a su suerte. Es, por último, la Consu, antes de aban-

donar la casa en la que han vivido, la que le indica el camino para emerger del túnel, dejándole el silencioso mandato de leer un libro, *Compendio de fugas*, que él se había negado a hojear, y que relata la manera ejemplar en que algunos compañeros fueron capaces de *saltar fuera de la reclusión*, asumiendo todos los riesgos. El paralelismo entre lo leído/vivido por ellos y lo que él experimenta es flagrante cuando, hablando de la irrupción de la luz del sol en las sombras de la celda, uno de los narradores del libro dice:

> Lo lleva a pensar, de pronto, que existe algo que podría marcar diferencias, que podría cortar con sus ideas obsesivas, que podría interrumpir sus circularidades viciosas y empequeñecidas […]. Así es como la entrada de la luz suele herir de muerte. Sin embargo a veces hiere sin matar del todo. Y otras veces no mata: solo ilumina (Kozamhe, 2016, pp. 342-343).

La lección, en el fondo, podría sintetizarse de la manera siguiente: «no basta con poner el cuerpo; hay que hacerse cargo». Esa manera distinta de diseñar el tablero de las responsabilidades y de las fuerzas, dejando en evidencia coherencias femeninas que se sustentan y se afirman frente a las contradicciones masculinas, por simple contraposición, instala también a *Bruno regresa descalzo* en otro circuito dialógico intratextual: el que la vincula con *Eni Furtado*, novela en la que se describe el combate de las mujeres contra algunos de los estereotipos que Bruno aún encarna, así como los caminos de la resiliencia que ellas recorren y que parecen menos sinuosos que los de los hombres. Si Eni logra mantenerse entera a pesar de los abusos reiterados contra su cuerpo y su dignidad, y la Patri es capaz de protagonizar una fuga heroica y representar para otro compañero secuestrado un modelo a emular: «Porque de pronto se le metió la Patri en la cabeza y parece que ella le hizo de guía. Y claro, si lo hizo ella, cómo no iba a poder hacerlo él, ¿no? También está el machismo de por medio, y de eso no se salva nadie» (2016, p. 364), la Consu deviene a la vez *guía que ilumina* y pone en movimiento, a pesar del machismo.

Ya habíamos hablado al principio del papel esencial que desempeña el cuerpo en la literatura de Alicia Kozameh. Ya habíamos visto, en novelas anteriores, la implementación de los cuerpos como espacio, como superficie, como lenguaje; cuerpos como energía dinámica, continentes de deseos y rechazos, fuentes de tensiones, terrores y fluidos; cuerpos parlantes cuyas oquedades se abren o se cierran según las circunstancias y los estímulos; cuerpos textuales.

El personaje de Sara en *Pasos bajo el agua*, como la Alcira de *Patas de avestruz*, son ejemplos flagrantes de esa percepción múltiple, que va de la concentración abismática en el propio cuerpo, del acecho de cada sensación, de cada movimiento interior, de cada resonancia, a la observación minuciosa y obsesiva de parcelas escogidas del cuerpo

de los otros, concebidas como metonimias de la persona, como síntomas. Bruno se inscribe claramente en esa línea de encerramiento, no solo en la habitación, sino en el propio cuerpo, en el latido inconsulto de cada pulso, en la exploración de sus paredes palpitantes, en las encrucijadas de las entrañas y los afectos.

Si queremos referir esta obra al sistema global de la textualidad creada por Alicia y, en particular, a los temas de la militancia y la prisión, más allá de las coincidencias ya apuntadas, observamos un doble desplazamiento: los primeros relatos narraban, desde una perspectiva profundamente femenina, la experiencia de la prisión evocada desde el presente y revivida en la ficción. *Bruno* opera un doble salto para retomar una constante ya señalada: de la experiencia femenina de los personajes, que es a la vez la propia, se pasa a una experiencia masculina, lo que implica imaginar una relación otra con el cuerpo; y del relato de la prisión literal y actualizada por la escritura, se pasa al de una prisión metafórica, a la neurosis remanente que aquella experiencia inicial ha producido. En el doble esfuerzo por representar una corporeidad conjetural y una subjetividad cercada por el acoso de la locura, los ejes de la literatura de Alicia se exacerban y, con ellos, los procedimientos. El monólogo del narrador, que a menudo toma la forma de un diálogo consigo mismo en el que Bruno —el militante que fue— y Martín —el sobreviviente que no quiere serlo— se confrontan, deviene un espacio deliberativo en el que se debaten tanto los conceptos como las vivencias y donde proliferan las bifurcaciones del yo, que van del desdoblamiento tópico a la multiplicidad y sus espejismos. Palabras como *derrota*, *sobrevivientes*, *desaparecidos*, son indagadas sin respiro, como si se tratara de rascar el lenguaje hasta el hueso, de someterlo a presión hasta hacerlo estallar. Se escarba en la memoria, en la conciencia, en la carne; la escritura indaga, «corroe, se abre camino», dice Alicia, «como una rata encerrada en una entraña viva» (2016, p. 54). Con la misma violencia, con la misma impiedad, alucinadamente. La celda de ayer se confunde con la de hoy, los padecimientos del cuerpo vuelven a doler, hay sombras que acechan en los rincones y fantasmas que se yerguen entre las sombras: «Sentía ese sentir en mi celda de ayer, que es mi celda de hoy» (2016, p. 71). O bien:

> Haberlo vivido en el propio cuerpo, músculo, hueso, nervio, no es suficiente. Para aprender sobre la naturaleza del dolor hay que revivirlo, revivirlo cuando ya no invade, cuando ya no deja sin aire, cuando ya no obstruye tan masivamente la imaginación. Cuando ya no duele el estómago del hambre, cuando ya no se está inmovilizado, sujeto a la parrilla para recibir electricidad en los testículos, en las encías. En el pecho. Cuando la sed ya no trastorna, cuando ya no mata (2016, p. 72).

Para contrarrestar ese avance de las fuerzas oscuras de la Historia en el espacio de la reminiscencia, Bruno recurre a la evocación de los compañeros de militancia, cuya luz

es refugio y escudo: «Éramos ese lujo de la Historia. Esa fuerza. Esa flecha múltiple» (2016, pp. 94-95). Entre el horror que se cuela por los intersticios de la memoria y la ejemplaridad sin tacha de los muertos, se extiende el territorio de la culpa:

> Cómo se arranca de adentro, uno, esas culpas. Culpa. Culpa de qué. De qué. Culpas que han echado raíces en esa tierra fértil de la que estamos hechos, que nos pone a sentirnos responsables por el mundo y sus desdichas, asumiendo el deber de transformarlo, de darlo vuelta a cambio de nuestras propias vidas (Kozameh, 2016, p. 194).

Y también: «De qué enredo mental le surge el mandato de sentir tanta culpa. Quién es el que me ordena que me convierta en el cuerpo de la culpa» (2016, p. 194). Territorio que se ha convertido en la verdadera patria del desarraigado, el único sitio donde su vida recobra lugar y sentido, aunque sea el de la expiación, porque esa culpa tiene una razón concreta, y hay que hacerle frente. Y en tal trance, dentro de ese cuerpo-cárcel en el que se han inscrito todas las pérdidas:

> Y no estoy pensando en muertes, ni en torturas, ni en cárceles, ni en el campo de concentración infinito que fue el país por años, y por los años que siguieron. Estoy pensando en la cárcel, en la tortura, en la muerte que nos quedaron incrustadas, instaladas en el cuerpo, incorporadas de manera definitiva a nuestro imaginario, en las fibras que componen nuestros músculos, nuestra piel, los pelos del cuerpo, en el ritmo que había adquirido nuestro caminar, en la posición en que nos sentábamos, en la transparencia vidriosa de los ojos cuando nos quedábamos, cada vez más frecuentemente, con la mirada perdida (2016, p. 255).

En ese trance, repetimos, solo los compañeros pueden tender la mano que salva y volver a ponerlos de pie. Para andar juntos, porque: «Tenemos que poder vivir. No poder sobrevivir, sino vivir. Vivir» (2016, p. 257). Y vivir otra vez será posible porque ellos, los que se fueron, siguen estando ahí y velando por todos los que quedaron.

Si Juan Gelman, en su indispensable poesía, hace de los compañeros que se fueron al cielo de los revolucionarios una especie de arcángeles luminosos que muestran el camino a recorrer para que las utopías sigan siendo; si Carlos Gamerro, en *Las islas*, hace que los fantasmas de los muertos en Malvinas salven al sobreviviente del suicidio, apareciéndosele en una madrugada porteña para explicarle que él debe quedarse para que alguien los recuerde, Bruno sabe que sus fantasmas están allí y que bastará con verlos el día en que sus huellas se hagan perceptibles:

> … y aunque lo haya dicho otras veces vuelvo a decirlo, son las obsesiones, las

tachuelas, los clavos oxidados que a uno le circulan por las venas al ritmo del movimiento de la sangre, lo digo y lo repito, los huesos que pudiera haber, los huesos fosforescentes de mi generación, de tu generación, y los de los hijos de nuestra generación, los hijos nacidos y los que no alcanzaron a nacer, los huesos amados, y la esperanza es que de la tierra surja esa luz, que de la luz surjan los ojos, que los ojos floten en la luz, y que me miren, así, de frente, como yo estoy de frente al jardín y a lo que el jardín podría traer a mis días, a mis noches, a mi necesidad. Y no logro ver ese brillo, todavía. Está, está allí. Lo único que falta es que se haga visible (2016, p. 316).

Daniel Capano: *Dino Buzzati, una metafísica de lo fantástico*

Claudia Teresa Pelossi*

Datos de la Obra

Capano, D. (2015). *Dino Buzzati, una metafísica de lo fantástico*. Buenos Aires: Biblos. ISBN: 978-987-691-320-1.

Como corolario de una intensa labor de investigación en el campo de la italianística, la narratología y las literaturas comparadas, el Dr. Daniel Capano, docente e investigador de sólida trayectoria, nos hace partícipes de *Dino Buzzati, una metafísica de lo fantástico,* un vasto recorrido por la producción buzzatiana a la luz de las nuevas teorías sobre el discurso fantástico.

Cabe destacar tres cualidades esenciales de este ensayo crítico:

1) La posibilidad de cubrir un vacío ante la ausencia, en nuestro ámbito, de trabajos abarcativos y actualizados sobre la narrativa del escritor italiano.

2) El riguroso abordaje metodológico y el andamiaje teórico que se observan en el tratamiento de los diversos temas.

3) La concisión y la claridad en la exposición de las ideas, que transforman este texto en una valiosa herramienta para investigadores y estudiosos de la narrativa del autor véneto. A este efecto contribuye notablemente la implementación del método deductivo, que permite graduar la información de modo tal que, partiendo de un sólido marco teórico sobre el fantástico y su desarrollo en los siglos XIX y XX en Italia, se pueda arribar al análisis de los textos literarios, una vez definido el sistema narrativo del escritor estudiado.

Una clara semblanza del autor italiano, que encabeza la sección «Liminar», basta para justificar el abordaje científico de su obra:

* Magíster en Literaturas Comparadas por la Universidad Nacional de la Plata, licenciada en Letras por la Universidad del Salvador, correctora de textos por LITTERAE, y profesora de Castellano, Literatura y Latín por la ENS N.º 1. En la USAL se desempeña como docente de Literatura Francesa y Literatura Italiana (Centro y Pilar) y como directora de la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Correo electrónico: claudia.pelossi@usal.edu.ar.

Gramma, XXVII, 57 (2016), pp. 176-179.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

> Dino Buzzati integra la pléyade de grandes escritores que Italia produjo durante el siglo pasado. Es, junto con Ítalo Calvino y Tommaso Landolfi, uno de los más destacados narradores contemporáneos de literatura fantástica. Poseyó una personalidad versátil, permeable a todas las formas estéticas y expresivas. Desarrolló múltiples talentos: fue singular narrador, selecto libretista de ópera, ingenioso y profundo dramaturgo, fino y lírico, original dibujante, agudo crítico de arte y periodista admirable de temática variada, inclinado a la crónica y a la observación. En todas las funciones desempeñadas, mostró excelencia y profesionalidad (Capano, 2015, p. 11).

En el primer capítulo, titulado «Lo fantástico, un discurso de difícil precisión», Capano se aboca a una ardua tarea de caracterización. Para ello, traza un fructífero recorrido que atraviesa teorizadores clave, como Tzetan Todorov, Jean Paul Sartre, Ana María Barrenechea, Rosemary Jackson, Max Milner, Jaime Alazraki, con quienes ya acuerda, ya disiente.

En el segundo capítulo «La literatura fantástica en Italia», el investigador va acotando y delimitando el objeto de estudio, hasta llegar, en los subsiguientes, al análisis particular de las obras del belunés. Un extenso y rico periplo por la península, con el fin de exponer el desarrollo del género a lo largo de los siglos xix y xx, le permite erradicar la falsa concepción generalizada de la pobreza en la producción fantástica de las letras italianas. Y es aquí donde emergen las dos grandes figuras italianas del género en el siglo xx: Dino Buzzati e Ítalo Calvino. El capítulo cierra con las nuevas voces narrativas que el fantástico ofrece en la posmodernidad, a quienes se les dedica unas líneas de presentación: Antonio Tabucchi, Alessandro Baricco, Paolo Maurensig, Paola Capriolo, Roberto Pazzi.

Luego de haber trazado un panorama general del fantástico y de haber planteado la problemática en la literatura italiana de los últimos siglos, el autor se concentra de lleno en la figura del autor véneto en el tercer capítulo, titulado «El universo narrativo de Dino Buzzati». Este apartado se halla estructurado en dos secciones:

1) Los aspectos teóricos de lo fantástico buzzatiano.
2) El análisis de sus obras, según los postulados teóricos enunciados, aspecto que irá desarrollando también a lo largo de los capítulos subsiguientes.

Para Capano, en Buzzati, la postura de lo fantástico responde, fundamentalmente, al empleo de la alegoría, a la creación de un clima irreal que lo relaciona con las literaturas del centro de Europa, a emblemas y a juegos simbólicos, que aparecen impregnados de un sabor angustioso y a veces irónico, matiz que traduce, con fuerte carga metafísica, la absurda existencia del hombre del siglo xx. Apunta particularmente que, según afirma el mismo Buzzati, las relaciones entre su producción y lo sobrenatural tienden a poner de relieve lo fantástico, aunque otorga a este concepto límites más am-

plios respecto de los marcados por Todorov, que lo restringe para lo alegórico, la poesía y la ciencia ficción. Incluiría, entonces, tanto la literatura onírica, como el absurdo y, como ya expresamos, la ciencia ficción. Cabe destacar que los componentes surreales no se sitúan solo en el nivel temático, sino, principalmente, en la forma de enunciarlos, lo que torna clave a la atmósfera que el narrador va generando.

A continuación, el investigador menciona y reseña las principales obras de Buzzati, inscriptas en la modalidad fantástica o cercana a ellas.

Gracias al andamiaje teórico expuesto, en el capítulo cuarto, «La poética témporo-espacial en *El desierto de los tártaros*», el ensayista ya puede ofrecernos un minucioso análisis de la novela más emblemática, según la perspectiva enunciada en el título. Para ello, presenta, en primer término, una introducción teórica acerca de la problemática témporo-espacial, es decir, consideraciones filosóficas y científicas que van desde las investigaciones de Henri Bergson y de Martin Heidegger, en el plano filosófico, a la formulación de las teorías físicas de la relatividad de Albert Einstein y de los cuantos de Max Planck. Para Capano, estos planteos llevan al hombre contemporáneo a cuestionar esquemas intelectuales y a aceptar que las categorías espacio-tiempo son mucho más variables y complejas de lo que parecían. Asimismo, el autor expone antecedentes acerca del estudio del tiempo narrativo y su tratamiento en algunos autores de la primera mitad del siglo xx, para, finalmente, ofrecernos una didáctica explicación sobre el uso del tiempo en la narrración y el espacio ficcional según teorizadores como Benveniste, Genette, Eco. Por último, aborda la novela en cuestión y analiza cómo surge lo fantástico a través del manejo de las categorías diegéticas mencionadas. Introduce también categorías como el cronotopo del camino de la existencia, examina en profundidad el uso de los tiempos verbales y observa el efecto circular producido por un tiempo cíclico.

El capítulo quinto, dedicado a la narrativa breve, «Fantasía y existencia en los cuentos de Buzzati», encara la amplia temática trabajada por el escritor italiano, con fuerte carga metafísica, como la muerte, la enfermedad, el dolor, el mal del tiempo, la soledad, el temor cósmico, la imposibilidad de eludir el destino, el mito de la espera y de la renuncia. Capano hace hincapié en los dispositivos de la escritura para crear efectos fantásticos, como la alegoría, el espacio como creación fantástica, el tiempo proyectado en un plano metafísico, la particularidad de los personajes en la superación de lo psicológico para trascender a un plano metafísico, el indicio nominal, la numerología y la cábala. Para clarificar tan prolífica materia narrativa, propone una tipología de los cuentos buzzatianos, que obedece a un principio temático-sincrónico, para luego poder analizar los principales cuentos según los siguientes parámetros: la enfermedad y la muerte, los estados psíquicos alterados, lo zoomórfico y la metamorfosis, la problemática contemporánea y la postura antibélica. En su desarrollo, Capano va amalgamando

textos y temáticas, a la par que va tejiendo redes de sentido en la obra buzzatiana, con un poderoso anclaje teórico.

En el capítulo siguiente, el sexto, el ensayista rescata una vertiente de Buzzati no tan trabajada por la crítica: la del artista plástico, «Buzzati entre la pintura y la escritura». El investigador destaca que sus dibujos poseen un clima propio del expresionismo alemán, así como de la sugestiva pintura metafísica de Giorgio De Chirico.

El libro se cierra con el séptimo capítulo, que desentraña los vínculos entre Buzzati y las letras argentinas. Capano explica que el escritor belunés fue un autor muy difundido en nuestro país y admirado por muchos de nuestros escritores, como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Eduardo Mallea, Guillermo Martínez, en quienes se develan profundas huellas buzzatianas.

A manera de epílogo, el investigador agrega a su obra tres apartados:

- «Post Scriptum», a modo de conclusión general.
- «Perfil de un hombre fascinante y de un periodista excepcional».
- «Bioinformación» de Buzzati, con datos clave, ordenados cronológicamente, acerca de su vida y de su obra.

Dino Buzzati, una metafísica de lo fantástico, escrito en un lenguaje claro y conciso, pero de gran rigor académico, constituye un hito clave para quienes deseen ahondar en la polifacética figura del escritor friulano. Aborda, además, cuestiones de architextualidad referentes al género fantástico y, fundamentalmente, entabla un fecundo diálogo con un escritor que, en una Italia devastada por las guerras mundiales, intentó dar cuentas, a través del tratamiento original de un género con sólida tradición en Occidente, del vacío y del desasosiego de un ser humano arrojado al mundo sin parámetros metafísicos ni religiosos. En pleno siglo xxi, se tornaba ya necesaria una revisión profunda de todas estas temáticas y, sobre todo, una apropiada actualización.

Balance Inconcluso
A Propósito de *Los casos particulares*, de Santiago Sylvester

Enzo Cárcano*

Santiago Sylvester (2014). *Los casos particulares*. Buenos Aires: Del Dock. Pez náufrago, 63. ISBN 978-987-559-257-5.

Aunque, por el carácter perfectivo del primer elemento y el imperfectivo del segundo, la expresión podría parecer contradictoria, *Los casos particulares*, de Santiago Sylvester, da la impresión de un balance inconcluso: una voz lírica dice el mundo y su movimiento perpetuo con el aplomo del que ha vivido y sabe, por este engañosamente sencillo hecho, que todo es tránsito. Pero este devenir no comporta un menoscabo, sino, muy por el contrario, amén de una certeza, una posibilidad. Y es que, como reza «*(elogio del tiempo que pasa)*»,

> Lo mejor que tenemos es que el tiempo pase: desde la infancia
> hasta la desaparición,
> sabiendo que el viaje tiene cada vez más riesgos;
> sólo así podemos gozar del espectáculo… (vv. 9-12, p. 69).

Nacido en la ciudad de Salta, en 1942, Santiago Sylvester es uno de los nombres más reconocidos del panorama poético argentino actual. Estudió Derecho en la Universidad de Buenos Aires, de donde se graduó en 1970, año para el que ya había publicado sus dos primeros libros de poesía: *En estos días* (1963) y *El aire y su camino* (1966). A estos, les seguirían casi una veintena de títulos: *Esa frágil corona* (1971), *Palabra intencional* (1974), *La realidad provisoria* (1977), *Libro de viaje* (1982), *Perro de laboratorio* (1986, reeditado en 2008), *Entreacto* (1990), *Escenarios* (1993), *Café Bretaña* (1994, con una edición bilingüe español-francés en 2014), *Antología poética* (Fondo Nacional de las Ar-

* Becario doctoral del CONICET. Máster en lengua española y literaturas hispánicas por la Universidad de Barcelona. Profesor e investigador en la Universidad del Salvador. Correo electrónico: enzo.carcano@usal.edu.ar.
Gramma, XXVII, 57(2016), pp. 180-183.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161

tes, 1996), *Número impar* (1998), *El punto más lejano* (1999, reeditado en 2011), *Calles* (2004), *El reloj biológico* (2007), *La palabra y* (2010) y *Perro de laboratorio seguido de Libro de viaje* (2013). También ha publicado el libro de cuentos *La prima carnal* (1987) y las colecciones de ensayos *Oficio de lector* (2003) y *La identidad como problema. Sobre la cultura del Norte* (2012). Preparó las antologías *El gozante*, de Manuel J. Castilla (2009), y *Anuarios del tiempo*, de Néstor Groppa (2012), y, para el Fondo Nacional de las Artes, *Poesía del Noroeste Argentino. Siglo XX* (2003) y *Poesía Joven del Noroeste Argentino* (2008). Tuvo a su cargo las ediciones críticas de *La tierra natal. Lo íntimo*, de Juana Manuela Gorriti (1998), y *En tierras de Magú Pelá*, de Federico Gauffin (2009). Por su labor literaria, recibió, entre otros, el Premio Fondo Nacional de las Artes (1966 y 1977), el Premio Dirección de Cultura de Salta (1970), el Premio Sixto Pondal Ríos (1977), el Premio Jaime Gil de Biedma (1993), el Gran Premio Internacional Jorge Luis Borges (1999) y el Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires (2008).

Los casos particulares es un libro vertebrado por el tiempo, sus avatares y sus formas. Pero no de cualquier modo, sino desde una perspectiva muy particular que marca la mirada del hablante lírico y le da su tono. Esta visión, encarnada ya en el título, está representada en los dos epígrafes del libro, ambos de Amelia Biagioni —«Es difícil reunir a un hombre: / faltan piezas irremplazables» y «Quieto un perfil, veloz el otro»—, y en el primer poema, que comparte con este su nombre:

> Me gusta el merodeo empírico
> para estar donde estoy: el mundo en estado de opinión.
> Yo no veo cosas en sí mismas sino en vínculo: ninguna nos
> dice
> que no podemos vivir sin ella; sin embargo
> están en nuestras inmediaciones, imprescindibles como la
> mano diestra.
> No me gusta la naturaleza mitificada: la prefiero como es,
> con ejemplos para todo:
> mucho respeto entonces
> por la cantidad continua de casos particulares
> que son todos
> y nos rodean (vv. 15-27, pp. 9-10).

Esta pieza sirve de umbral a una serie de poemas en los que el hablante lírico destaca continuamente el valor del fragmento, de las partes del todo («*(disposición de los mapas)*», «*(peripecia del cuerpo)*», «*(el bosón de Higgs)*», entre otros), aunque este nunca esté completo, como ese Aconcagua al que «… le hace falta un Aconcagua» («*(noticia de Gastón Baquero)*», v. 8, p. 23). Y es que «… hay una lección involuntaria: nada está completo, / y conviene / que algo no llegue aunque estaba prometido» («*(noticia de*

Gastón Baquero)», vv. 13-15, p. 23). Esa incompletitud responde al devenir del que nada escapa; todo es cambio y dinamismo —como ese río, «… puro presente / que se va y sigue yéndose» («*(el recuento)*», vv. 8-9, p. 48)—, y en eso consisten nuestras oportunidades: «Que el mundo ruede, entonces, y nosotros en él: / con máscaras sucesivas y contradictorias que por eso mismo / serán verdaderas en algún momento / y en algún lugar» («*(instrucciones para salir con elegancia de un golpe bien dado)*», vv. 17-20, p. 31). Y si bien nada sobrevivirá al tiempo («Ahora ya sabemos que la humanidad tiene los días contados: / unos cuantos milenios / y estos parajes terminarán sin nosotros…» [«*(con los días contados)*», vv. 1-3, p. 47]), hay algo que resiste, aunque imperfectamente, las brechas, las distancias: la palabra. Sin saberlo, ese vecino que, «Aun sin fijeza, usa palabras que hacen valer su poder» («*(mi vecino)*», v. 8, p. 63), resiste la pérdida con esas «… señales de la / procedencia / o camino hacia el origen…» («*("en todo poema debe notarse que Homero existió" conversación en casa de Gonzalo Rojas)*», vv. 2-4, p. 24); como las formas artísticas, que son milagrosas por ser encrucijadas en las que «el que no está / conversa con el que está» («*(si no hay encrucijada, no hay milagro)*», vv. 20-21, p. 27).

A veces «buenos ejemplos a seguir», a veces «irritantes» («*(ejemplos)*», las palabras se congregan en la conversación, «… abundancia que se / acerca y se aleja» («*(palabras)*», vv. 21-22, p. 56), probablemente, el elemento más ponderado, como refleja el penúltimo poema, («*(¿hablando solo?)*», dedicado al poeta Javier Adúriz (1948-2011):

> En lo mejor de la charla,
> vienes a decirme que se ha ido: a dónde se va a ir
> con lo que le gusta mirar por esta ventana del café:
> no va a dejarme con la palabra en la boca, siendo gente de
> buena educación:
> no va a dejarme hablando solo.
>
> Sin embargo, hay enigmas en todas partes: lo que se va y no
> desaparece, lo que desaparece y sigue por aquí:
> también los amigos tienen su enigma,
> además del enigma mayor: que no haya nada que entender.
>
> Estas cosas suceden según lo previsto, y no hablo de asuntos
> pendientes o lo que sirva para teorizar: ninguna teoría
> sino pura práctica: aquí estuvimos y seguimos con la lógica
> confusa en la que suelo estar,
> y no vengan con noticias raras:
>
> decir que estoy hablando solo
> es no saber nada de la conversación (p. 73).

El hablante lírico de *Los casos particulares* es, como el mundo que lo rodea en sus pequeñas y grandes cosas, trashumante: «yo voy del campo a la ciudad, de la ciudad al campo, / sabiendo que en los dos / hay un paréntesis al que tendré que volver» («*(entre dos opciones)*», vv. 16-18, p. 46); «y sucede el desplazamiento: no hay retorno / ni ideas contrapuestas: la obligación de estar / definitivamente en tránsito» («*(la lección del pato)*», vv. 7-9, p. 51). Sin lugar adonde ir o adonde volver, este hablante vive en la intemperie, como reza «*(la apropiación)*»:

> Tarea del exiliado: no perder una tierra y en cambio ganas otra,
> y cuando alguien pregunta quién
> se ocupará de nosotros,
> y no lo sabemos,
> es que al fin hemos llegado (vv. 18-22, p. 41).

Pero no hay notas estridentes ni lamentaciones en este libro. De ritmo pausado, de cadencia larga y encabalgamientos personalísimos, el poemario adquiere un tono suave, de aplomo, sin pretensiones sentenciosas —«evitar la exageración como si estuvieras escribiendo un / poema: que no retumbe, que no sea enfático / para que las cosas se vuelvan auténticas», reza («*(baño en el río)*» (vv. 3-5, p. 52)—; el hablante solo está seguro de las incertezas que lo pueblan y de su necesidad, del valor de la duda, de la opinión, de la contracción y aun del fracaso. Porque se trata este libro de un balance haciéndose que escapa a lo cerrado y se abre a la posibilidad, al aprendizaje. Como ese camino en «*(algo que se aprende)*», pieza que culmina el poemario:

> El camino empieza aquí, donde yo estoy: un camino
> adquiere importancia a fuerza de que se la demos: se impone
> gracias a nosotros, hábiles en ganar sentido, en perderlo,
> como ese blues improvisado que alguien llora a través del
> parlante: puro camino
> donde conviven emoción y muerte.
>
> De un camino se aprende a caminar;
> de la muerte, a no morir (p. 74).

María Inés Laboranti (Comp.). *El folletín y sus destinos. Migraciones y trasposiciones en los imaginarios culturales del siglo XX*

Natalia Crespo*

Datos de la Obra

Laboranti, M. I. (Comp.). (2012). *El folletín y sus destinos. Migraciones y trasposiciones en los imaginarios culturales del siglo XX*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. ISBN: 978-987-657-742-7

Este nuevo título de la editorial de la Universidad Nacional del Litoral se compone de tres artículos críticos sobre manifestaciones artísticas melodramáticas de nuestro ámbito nacional (los textos de Martín Batalla, Roxana Mauri y Cecilia Amuchástegui sobre Libertad Lamarque y sobre el tango), traducciones al castellano de textos de Peter Brooks y Marlyse Meyer sobre melodrama, literatura folletinesca y «lo rocambolesco», y textos de María Inés Laboranti, que cohesionan las piezas e imprimen profundidad al heteróclito conjunto bibliográfico.

Laboranti inicia su estudio introductorio recordándonos que el folletín y el melodrama se han originado en la prensa periódica del siglo XIX y en las representaciones teatrales del siglo XVIII, respectivamente. Durante el siglo XX, «tanto el folletín como el melodrama migran como estructura narrativa y formato subjetivo, respectivamente, a las letras de tango, la radio —los radioteatros y la publicación semanal de sus guiones— y al cine para recaer, finalmente, en artefactos culturales como las telenovelas» (p. 6). Se trata en ambos casos de manifestaciones del arte moderno burgués, de fenómenos populares, masivos, de consumo, formas literarias típicas de la era postindustrial que han proliferado en ediciones baratas y de gran tiraje. En palabras de la autora: «Lo melodramático como dispositivo moral y lo folletinesco como matriz narrativa serial retornan al campo del análisis, caracterizando formalmente su presencia tanto en

* Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, magíster y doctora en Literatura Hispánica por la University of Illinois at Urbana-Champaign (Estados Unidos). Investigadora del CONICET. Correo electrónico: nmcrespo@mtu.edu.
Gramma, XXVII, 57(2016), pp. 184-187.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

las narrativas post-autónomas como en los *mass media*» (p. 6).

En su artículo «Los lectores entre la imaginación melodramática y la estructura folletinesca», Laboranti analiza algunas similitudes formales entre el folletín y el melodrama, pensando ambas modalidades como fenómenos artísticos atravesados por la estética del exceso —herencia del barroquismo popular y moderno— y, asimismo, emparentados por «sus criterios comunes en la formación de nuevas sensibilidades lectoras» (p. 14). Algunos de los elementos son comunes a ambas modalidades: «la tipificación simplificada de los personajes, la puesta en escena con un gran equilibrio y dinamismo, el predominio del juego mimado y el uso de la temática obsesiva de la persecución que culmina con un reconocimiento» (p. 22). Se trata de rasgos surgidos a partir de los temas, recurrentes tanto en el folletín como en el melodrama, de la venganza, el dinero, la ambición. En los dos casos se ofrecen narrativas de «satisfacción compensatoria, mítica, inmediata y tranquilizadora» (p. 28), pues restablecen un orden moral roto en la era moderna, devuelven a los lectores el sentido de justicia y orden recuperado que funciona como remedo y consuelo del desorden y la falta del Dios controlador propia de la era secular moderna.

«Mínimas vibraciones del aire: Libertad Lamarque y la cárcel del folletín» analiza los filmes sonoros de la década del 30 en la Argentina a partir de la matriz temática del delito y la escena carcelaria. Propone Batalla en este texto que, durante las primeras décadas del siglo XX, la ciudad de Buenos Aires dejó de ser la aldea decimonónica que describiera en su novela Lucio López para convertirse en gran urbe cosmopolita de masividad, anonimato y amalgama de gentes heterogéneas, transformación esta que acarreó, entre otros cambios, el crecimiento del delito y de la cultura carcelaria. Un correlato artístico de estos cambios socio-culturales fue el surgimiento de una «marcada predilección que acusó la literatura folletinesca por los más sórdidos episodios y exponentes de la crónica policial» (p. 36). Las películas de Libertad Lamarque no están ajenas a esta «temperatura delictiva y delincuencial gestada en Buenos Aires durante las dos primeras décadas del siglo XX y la finalización de la centuria anterior» (p. 46). Así, la cárcel (a veces simbólica más que de modo realista) deviene en estos films un tópico central,

> [r]ecogiendo de modo algo diferido este particular contexto singularmente adecuado a las intenciones melodramáticas y folletinescas de sus argumentos […] constituyentes de la llamada crónica roja: villanos desalmados, asesinas involuntarias, raptoras de hijos, criminales peligrosos, infanticidas, personajes en permanente conflicto con las generales de la ley, no son cosas que se le nieguen a ningún espectador apasionado (pp. 46-47).

Los dos artículos sobre las letras de tango incluidos en este libro («Las letras de tango en el Río de la Plata: nuevos trayectos hacia un objeto cultural popular», de

Roxana Carina Mauri Castro; y «El tango en los textos escolares: el valor poético de sus letras», de Cecilia Amuchástegui) analizan la presencia de las letras de tango en los manuales escolares y su función en la enseñanza secundaria actual. Ambos trabajos se basan en un exhaustivo corpus de letras de tango (no incluido en el libro por cuestiones obvias de espacio, pero que otorga a dichos análisis un espesor argumentativo único).

Los capítulos de la obra de Brooks *The Melodramatic Imagination* que se ofrecen en la segunda parte de este libro son «La estética del asombro» («The Aesthetic of Astonishment», cap. II en la obra original) y «El tópico de la mudez» («The Text of Muteness», cap. III en la versión inglesa). Ambos conforman el corazón o matriz teórica de la propuesta del autor británico. En «La estética del asombro», Brooks sintetiza la ética y la estética del melodrama: es decir, da cuenta de sus rasgos formales básicos, de sus temas recurrentes, de aquellas características de estilo que lo distinguen de otras modalidades narrativas y que lo tornan una expresión artística fundamental del capitalismo temprano. Cómo y por qué surge el melodrama, cuáles son sus *topoi* recurrentes, su retórica típica y su lenguaje, cómo se lo reconoce y diferencia de otras expresiones teatrales modernas son algunas de las preguntas que se responden —con gran erudición, cantidad de ejemplos literarios y claridad expositiva— en este capítulo de introducción al tema. En el apartado sobre la mudez, Brooks analiza una serie de rasgos propios del melodrama que luego se trasladan a muchas de las novelas del siglo XIX: como causa y como efecto de la mudez, la gestualidad exagerada aparece para salvar aquellas omisiones o deficiencias del lenguaje verbal. Los gritos, los gestos grandilocuentes, el cuerpo como máquina semiótica son recursos teatrales que adoptará la literatura en su afán comunicativo. Una de las conclusiones de Brooks es que «El melodrama es el expresionismo de la imaginación moral» (p. 199).

Este libro compilado por Laboranti ofrece, finalmente, la primera traducción al español, a cargo de Lulú Colombo, del texto «Os modos da producao rocambolesca» (pp. 155-189), del libro de Marlyse Meyer *Folethim, uma historia.* En este texto, Meyer analiza la influencia de los grandes géneros populares del siglo XIX en la conformación de «lo rocambolesco» (p. 243), modalidad que tuvo como espacio editorial privilegiado al folletín. Lo rocambolesco, emparentable pero a su vez diferente del melodrama, es aquella modalidad narrativa que se vale de lo enrevesado, lo complejo, que «fondea sobre un elemento de intriga esencial» (p. 248), tanto en los autores clásicos como en las derivaciones en telenovelas y otras expresiones contemporáneas. Rocambole, Ponson du Terrail, Eugène Sue y Balzac son algunas de las célebres plumas que dieron cuerpo a «este género heroico, épico, transitorio, fugaz y contingente como la propia modernidad» (p. 283).

Celebramos la aparición de este nuevo título que, además de acercar a nuestra

lengua importantes teorías sobre melodrama y folletín, nos ofrece reflexiones sobre estos temas en producciones artísticas locales y de gran interés en el público general.

Carolina Orloff, *La Construcción de lo Político en Julio Cortázar*

Laureano Ralón*

Datos de la Obra

Orloff, C. (2014). *La construcción de lo político en Julio Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Godot. ISBN 978-987-1489-99-2.

A partir de las actividades vinculadas a los 50 años de la publicación de *Rayuela*, en 2013, y al centenario del nacimiento de Julio Cortázar, en 2014, hemos presenciado un renovado interés por —y un cambio de rumbo en la aproximación crítica de— la obra del escritor argentino. Los primeros abordajes críticos de la narrativa cortazariana se remontan a finales de la década de 1960 y coinciden con el fin de una actitud, hasta ese momento, celebratoria de la figura del «gran cronopio». Como señala Mariela Blanco (2006), Cortázar era por entonces una suerte de *escritor faro*,

> …a cuyo alrededor se arremolinaban los significantes más fuertes del momento, relacionados con el gran tema que es el eje de numerosas polémicas: la misión del escritor, el escritor latinoamericano y su posicionamiento respecto de los problemas en situación, el significado del compromiso del intelectual, cómo, por qué y para quién escribir; qué temas deben ocupar al escritor comprometido, entre otros (p. 30).

De este período, se destacan las críticas de David Viñas y Oscar Collazos, representantes de un realismo social que se nutría de las problemáticas de una década fervorosa, convulsionada por pujas ideológicas y políticas. Viñas (1969) hizo especial hincapié en lo que consideraba una influencia nociva de Cortázar sobre las nuevas generaciones de escritores, influencia que describió en términos de inquietud ante el exterior, intento de conjuro, torpeza frente a lo concreto cotidiano, incapacidad operativa, repliegue,

* Licenciado y magíster en Ciencias de la Comunicación por la Simon Fraser University. Fundador y director del portal de difusión académica Figure/Ground Communication (www.figureground.org). Correo electrónico: ralonlaureano@gmail.com.
Gramma, XXVII, 57 (2016), pp. 179-184.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

arrinconamiento creciente, abdicación de todo proyecto modificador, desinterés, exaltación de la intimidad, separación, alejamiento exacerbado hasta, por fin, enclaustramiento y encierro total.

Por su parte, Collazos profundizó esta línea crítica cuestionando la falta de compromiso de Cortázar y Fuentes a partir de la publicación de novelas como *62/Modelo para armar* y *Cambio de piel*, en las que la experimentación formalista parecía alejarlos de los problemas más urgentes del proceso revolucionario latinoamericano. La crítica de Collazos se transformó en una verdadera polémica que generó una enérgica respuesta de Cortázar y una participación de Vargas Llosa. Este intercambio fue recogido un año después bajo el título *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (Collazos, Cortázar & Vargas Llosas, 1970).

Lo cierto es que el involucramiento de Cortázar en estas controversias iba a coincidir con un lento declinar en su popularidad, que se aceleraría a partir de la publicación de *El Libro de Manuel*. En una entrevista que le realizó Joaquín Soler-Serrano (1977), Cortázar calificó esta novela como un libro que «fue escrito mal», describiendo en estos términos la reacción de su público:

> [Los lectores de derecha] se ofendieron mucho porque el escritor que siempre les había dado libros apolíticos les soltaba un libro que no les gustaba ideológicamente. Y mis compañeros de la izquierda también se enojaron porque consideraron que no se podía escribir una novela sobre cosas tan graves como las que están sucediendo allá.

La aparición de *El Libro de Manuel* resultó anticlimática en la medida en que vino a coincidir con la fractura interna del peronismo y una sucesión de golpes de estado que inauguró uno de los períodos más sangrientos de nuestra historia contemporánea. Asimismo, las dictaduras que se fueron instalando una tras otra en el continente cortaron uno a uno los vínculos que, *boom* latinoamericano mediante, Cortázar había construido con sus lectores hispanoamericanos. En la misma entrevista con Soler-Serrano (1977), adopta un rótulo que hasta entonces había evitado: «… a partir de ahora soy un exilado». Hacia fines de los años setenta, la difícil situación en América del Sur, sumada a la relación cada vez más compleja del escritor con la dirigencia cubana, sobre todo a partir del caso Padilla, lo acercará a la revolución sandinista en Nicaragua, donde iba a concentrar sus esfuerzos militantes durante sus últimos años de vida.

El regreso de la democracia en la Argentina lo encontró enfermo y desanimado tras la muerte de su compañera, Carol Dunlop. Y para colmo, su último viaje a nuestro país, a fines de 1983, culminó con una gran decepción. Según cuenta Goboloff (1998),

> Manos (y lenguas) anónimas, y no tan anónimas, intercedieron ante el presidente recientemente elegido Raúl Alfonsín para que no recibiera a Julio Cortázar de manera oficial, lo que el nuevo presidente había hecho con otros escritores. Fue, claro está, una actitud que no solo ofendió a su destinatario sino también a la joven democracia. Pero sin duda mediaron en ella los fuertes compromisos de Cortázar con la izquierda, y los miedos, las envidias y pequeñeces de algunos cortesanos (p. 208).

Tras su muerte, hubo tibios homenajes y su figura entró lentamente en una suerte de limbo. Poco a poco, el escritor de *Rayuela* —novela que alguna vez fuese proclamada el «Ulises latinoamericano»— quedaba reducida a un texto de iniciación (rótulo por demás curioso, pues Cortázar no es muy leído en la escuela secundaria). Años más tarde, cuando esta tendencia a la baja parecía irreversible, el escritor César Aira sentenció en una entrevista que «el mejor Cortázar es un mal Borges» y que *Rayuela* era una novela que había «envejecido mal» (Cabrera Junco, 2013).

Para buena parte de la crítica, el ocaso literario de Cortázar fue consecuencia directa de su compromiso con el socialismo utópico. Según Vargas Llosa (1991), su compromiso con las diversas causas populares de América Latina tuvo un impacto negativo en la calidad de su obra literaria, la cual «se dispersó en la circunstancia y en la actualidad, hasta parecer escrita por otra persona, muy distinta de aquella que, antes, percibía la política como algo lejano y con irónico desdén». Ante este contexto, la conclusión a la que suele arribar la crítica es que hubo dos Cortázar: por un lado, «el burguesito ciego a todo lo que sucede más allá de la esfera estética», como se autodefinió alguna vez; por otro, el intelectual comprometido con la historia y los movimientos revolucionarios.

En *La construcción de lo político en Julio Cortázar* (2014), Carolina Orloff cuestiona la validez de esta dicotomía. Argumenta que es imposible estar fuera de la historia y demuestra que Cortázar tuvo una posición política muy concreta, aunque no siempre coherente, desde su juventud. Esa posición se fue transformando con el tiempo y, a pesar de sus contradicciones, ostenta fuertes líneas de continuidad. Una de las principales virtudes del libro es su abordaje integrador. Contra la empecinada tendencia a dividir a Cortázar en dos figuras opuestas e irreconciliables, Orloff toma como punto de partida la idea de Goboloff acerca de una «unidad esencial». Como explica Goboloff (2007):

> En su camino de aprehensión de los contextos cotidianos, interpersonales, sociales, pueden haber sido distintos los abordajes. Ello autoriza a sostener, como suele hacerse […] que hubo en Cortázar dos períodos o actitudes textuales diferentes, casi opuestos, sino que, sobre la base de una unidad esencial en su preocupación, hay manifestaciones diversas, quizá de otro signo, pero no radicalmente distintas (pp. 5-6).

A partir de esta premisa básica, Orloff nos presenta un Cortázar cuya trayectoria política se presenta como una realidad unificada. Para ilustrar eso, realiza un admirable trabajo de investigación tendiente a ampliar el análisis del corpus cortazariano, incluyendo una consideración crítica de tres textos clave, publicados póstumamente: *El Examen*, *Divertimento*, *Diario de Andrés Fava*. Su análisis de estos textos «precortazarianos» confirma que, lejos de haber sido una figura apolítica que se reconcilió con la historia y con su pueblo a partir de la experiencia de la revolución cubana, Cortázar fue profundamente antiperonista durante aquellos años preparisinos, y según nos revela su obra y epistolario, continuó siéndolo durante su primera década en París. Al respecto, vale aclarar que el antiperonismo de Cortázar ha sido discutido por un sinnúmero de críticos; sin embargo, las discusiones en torno al tema tienden a limitarse a un análisis de la simbología de su más celebrado cuento, «Casa tomada», y a un puñado de declaraciones públicas aisladas. Por el contrario, Orloff realiza un minucioso trabajo arqueológico que se sumerge en los años de juventud de Cortázar, para identificar allí las raíces de una posición que con el tiempo irá mutando en función de las cambiantes circunstancias culturales y sociopolíticas que le tocará vivir.

En el plano metodológico, un aspecto a destacar del estudio de Orloff es su articulación del correlato ficcional con el vivencial en un mismo análisis. El resultado es que las interpretaciones literarias se ven enriquecidas por las experiencias del escritor, las cuales, a su vez, se cristalizan en el plano ficcional. Es un abordaje óptimo para comprender a un escritor cuya literatura, en palabras del propio Vargas Llosa (1991), «parecía disolverse en la experiencia cotidiana e impregnar toda la vida, animándola y enriqueciéndola con un fulgor particular sin privarla de savia, de instinto, de espontaneidad».

En efecto, Orloff nos muestra que existe en Cortázar una relación muy estrecha entre su vida y su obra, y que una no es del todo comprensible sin la otra. Con frecuencia, esta doble determinación genera grandes desafíos para la crítica. Parte de la confusión respecto de lo político en Cortázar tiene que ver con la imagen de escritor que él mismo comenzó a edificar a partir de su vuelco al socialismo. Al respecto, Orloff cuenta que, dada la creciente afinidad entre la resistencia peronista y los movimientos revolucionarios, Cortázar comprendió que era imposible mantener su actitud antiperonista. A partir de su primer viaje a Cuba, y a través de la correspondencia que mantendrá luego con Roberto Fernández Retamar y otros dirigentes de la revolución cubana, Cortázar comenzará a trabajar en una revisión de su pasado antiperonista que luego catalogará de «apolítica». Según Orloff, esta imagen de escritor contribuyó a edificar la creencia posterior de que existieron dos Cortázar. En su libro, la autora cuestiona este dualismo argumentando que el punto de división de las aguas (su primer viaje a Cuba), no fue en sí mismo un acontecimiento tan trascendente. Entre otras cosas, su revisión del epistolario demuestra que no se puede determinar con exactitud la fecha de aquel

primer viaje mítico, cuya importancia fue construida a posteriori por la crítica, fogoneada en parte por declaraciones del propio Cortázar.

Además de extender su lectura a obras que no habían sido discutidas en profundidad por tratarse de material publicado póstumamente, Orloff provee una amplia cobertura del canon cortazariano. En particular, destaco su abordaje de *Rayuela* y los dilemas ideológicos de Oliveira, caracterizados por la política del «no te metás»; este concepto es de gran utilidad a la hora de comprender el comportamiento aparentemente errático del protagonista y sus dilemas existenciales. Destaco asimismo su lectura del período correspondiente a los textos lúdicos: *La vuelta al día en ochenta mundos*, *62/modelo para armar* y *Último Round*. En especial, la noción de «operación análoga» que utiliza para caracterizar este período abre las puertas a un mayor entendimiento de una novela tan combatida y poco comprendida como *62/Modelo para armar*.

La construcción de lo político en Julio Cortázar (2014) significa un gran avance hacia una ampliación del corpus cortazariano, sobre todo en lo que concierne a la decisión de tomar la vida y la obra del escritor en pie de igualdad, evitando la lógica maniquea que busca apartar al escritor de su coyuntura (acaso una tentativa conservadora de rescatar al primero del segundo). Se trata de uno de los textos más representativos del cambio de rumbo reciente en la aproximación crítica del escritor argentino. A diferencia de otras lecturas reduccionistas, Orloff nos ofrece un Cortázar esencialmente ambiguo, atravesado por tensiones diversas que no pueden ser reducidas a una dimensión meramente estética o política.

Referencias Bibliográficas

Aira, C. (2013). Entrevista a César Aira. Entrevistador: Jaime Cabrera Junco. Recuperado 20 de junio, 2016, de http://www.leeporgusto.com/cesar-aira-estoy-buscando-formas-literarias-totalmente-ajenas-a-la-novela/

Collazos, O., Cortázar, J. & Vargas Llosa, M. (1970). *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México: Editorial Siglo XXI.

Cortázar, J. (1977). Entrevista a Julio Cortázar. Entrevistador: Joaquín Soler Serrano. [Video]. Recuperado 14 de junio de 2016, de https://www.youtube.com/watch?v=_FDRIPMKHQg

DeLanda, M. (2006). *A new philosophy: Assemblage theory and social complexity*. Londres: Continuum.

Goboloff, M. (1998). *Julio Cortázar: La biografía*. Buenos Aires: Ediciones continente.

Goboloff, M. (2007, diciembre 10). En Cortázar no hay dos épocas. *Clarín: Revista de Cultura*, pp. 5-6.

Orloff, C. (2014). *La construcción de lo político en Julio Cortázar.* Buenos Aires: Ediciones Godot.

Vargas Llosa, M. (1991). La trompeta de Deyá. *El País*. Recuperado 14 de junio, 2016, de http://elpais.com/diario/1991/07/28/opinion/680652012_850215.html

Viñas, D. (1969). Después de Cortázar: historia y privatización. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (234). Recuperado 14 de junio, 2016, de http://golosinacanibal.blogspot.com.ar/2008/11/despus-de-cortzar-historia-y.html.

Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares: Relecturas Entrecruzadas

Patricio Subirol*

Datos de la Obra

Spiller, Roland (Ed.). (2016). *Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares: Relecturas entrecruzadas*. Berlín: Erich Schmidt. ISBN 978-3-503-16636-7.

Bajo la edición del catedrático alemán Roland Spiller, *Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares: Relecturas entrecruzadas* (2016) reúne más de una docena de trabajos académicos producidos a la luz de los debates de la IV Jornada Iberoamericana, celebrada en 2014 por el Instituto de Lenguas y Literaturas Románicas de la Universidad Goethe, Alemania, para rendirles homenaje a Adolfo Bioy Casares y a Julio Cortázar con motivo de la conmemoración del centenario de sus nacimientos, y de los treinta años del fallecimiento del último. Estos artículos de investigadores latinoamericanos y europeos se pueden pensar bajo la articulación de ciertas coordenadas comunes que delinean un mapa desde el cual regresar a estos grandes escritores sin desconocer sus recorridos divergentes y sus insoslayables diferencias ideológicas. En ese sentido, esta nutrida producción crítica configura una red de correspondencias y resonancias que se asoma como potencial para nuevos caminos de investigación porque se anima a explorar interesantes perspectivas de análisis a partir del reconocimiento de una urdimbre transcultural y la transversalidad de los vínculos literarios y mediáticos.

Si bien cada trabajo se puede consultar por separado, es posible esbozar un conjunto de trabajos centrados en torno a algún aspecto de la figura y de la obra de Cortázar. Algunos se sumergen en lo fantástico para buscar una renovación del fantástico hispanoamericano y del neofantástico a través de un acercamiento con procesos inter y transmediáticos. Observando influencias y desvíos de la *Antología de literatura fantástica* (1940), cuyos autores son el propio Bioy junto con Silvina Ocampo y con Jorge Luis Borges, estos procesos multimediales están estrechamente relacionados con los diversos

* Estudiante de Letras en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Correo electrónico: patriciosubirol@live.com
Gramma, XXVII, 57 (2016), pp. 194-198.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

medios de publicación de la obra de Cortázar, por caso la revista *Los anales de Buenos Aires* (1946-1947), de Borges, lo que permite pensarlos como momentos de pasaje entre la lectura y la escritura de sus cuentos más destacados. La transversalidad también se extiende hacia una correspondencia con la música al indagar las hendiduras hechas por la búsqueda del ritmo y de la construcción de la «poeticidad» sin encerrar su escritura en poemas ni prosas. Los «pameos» y «meopas» de Cortázar fusionan géneros para romper reglas y afirmar —por sobre todo el juego— el ámbito lúdico innegable de su escritura. Su labor de traducción tampoco queda fuera de la tarea investigativa porque interesa pensarla «en sentido amplio», como un fructífero diálogo intertextual e intermedial a partir de concebir al Cortázar traductor como un gran vagabundo entre fronteras y géneros, que presenta mundos llenos de traductores, plurilingüismo y transgresiones. Asimismo, el cine y los nuevos medios audiovisuales tienen un papel importante en la generación de relecturas transmediales. Mediante recursos audiovisuales de ficción y de no ficción, como la película *Cortázar* (Argentina, 1994), de Tristán Bauer; una serie de cuatro capítulos, *Memoria iluminada: Julio Cortázar* (2014), dirigida por Virna Molina y Ernesto Ardito, y un cortometraje de 35mm *House Taken Over* (Australia, 1997), de Liz Hughes, se busca revisar posibles constelaciones y delimitar ecos intertextuales y filmo-literarios que expanden obras, como «Casa tomada» (1946), más allá de los límites de la escritura.

Otro campo para pensar la transmedialidad y la transculturalidad desde Cortázar es la presencia de animales en «Axolotl» (1956) y en «Carta a una señorita en París» (1951), lo cual habilita reconocer la lógica del animal como la lógica de una alteridad cercana, e incluso, íntima. Entre ajolotes y conejos, la otredad animal interfiere en la realidad y desestabiliza la percepción para revelar una literatura que incorpora lo desconocido en la mismidad humana. También poner en relación su narrativa con la obra de la escritora Patricia Suárez, *Esta no es mi noche* (2005), permite vincular entre sí cuentos fantásticos en los cuales lo animal posee un lugar esencial e ineludible, desde donde se constituye un bestiario americano contemporáneo que supone una respuesta y una traición al modelo del bestiario medieval. Leídos desde *Bestiario* (1951), los cuentos de Suárez abren líneas de fuga que acentúan una convergencia en donde lo humano coexiste en comunidad con lo animal. En adición, «Axolotl» también interesa por el visitante de jardín parisino que devora con sus ojos a estos seres mexicanos, puesto que es posible proyectar esa imagen sobre el despliegue de las vanguardias europeas que absorben, y son absorbidas, por la mirada mágica del arte ritual africano. En efecto, el animal se abre a distintas interpretaciones para, atravesadas por un gesto irónico, extraer una interpelación a la búsqueda de formas nuevas del cosmopolita europeo moderno

que quiere satisfacer sus necesidades de goce visual. A su vez, se puede apreciar la potencia de Cortázar al cruzarlo con otros escritores, como Roberto Bolaño, Leopoldo Marechal, Cristina Peri Rossi y Néstor García Canclini. El cruce con el intelectual chileno gira alrededor de la relación entre la figura del escritor y los viajes, en donde es inevitable retomar la productiva imagen del *flâneur* y el caleidoscopio como metáforas para interpretar la experiencia del lector. En el caso de Marechal, el enlace concilia la cercanía estética y la distancia política que los ha caracterizado al detenerse en las entrevistas hechas a Cortázar para pensar al escritor de *Rayuela* (1963) como lector y censor del *Adán Buenosayres* (1948). Desde allí, la afinidad electiva entre ambos emerge por abrir la novela a un proceso de dialogismo, poetización y diseminación interminable. También surge la posibilidad de pensar un Cortázar femenino a partir de la construcción de diferentes máscaras en *Julio Cortázar y Cris* (2014), texto de tintes autobiográficos de la propia Peri Rossi. Por su parte, la relectura de *Cortázar, una antropología poética* (1968), de García Canclini, junto con las tesis de Claude Levy Strauss y Alfred Metraux, se detiene en los pliegues de la narración fantástica que, sin referirse a otras realidades, configura la realidad bajo una antropología delirante y extática, donde los monstruos son seres cotidianos y no algo extraordinario. Desde *Historias de cronopios y de famas* (1962) y *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), se rescata una escritura que muestra escenarios y relaciones en que lo fantástico se ensambla en una fuerte imbricación con lo que se entiende como realidad.

Otros artículos realizan una aproximación crítica más directa entre Cortázar y Bioy Casares. En ese sentido, se examina la utilización del carácter huidizo de los sueños y los restos nocturnos como materia prima para la imaginación creativa que se vuelca en la escritura. Explorar los sueños requiere desgranar los tipos, temas y funciones de la escritura onírica para establecer un diálogo a tres puntas entre los aspectos del mundo fantástico, los postulados de Jacques Derrida y de Sigmund Freud, y los conceptos de las neurociencias, en especial de la neurobiología. Estas reflexiones buscan pensar los sueños literarios sin desconocer ni omitir una relación oblicua con los sueños reales de la propia biografía a través del cotejo de cartas y diarios personales. De esta forma, se recorre una estrecha ligadura que intenta analizar cómo se relacionan los sueños en la escritura con la realidad exterior. Otro camino permite leer en paralelo a ambos escritores desde el concepto de pliegue, trabajado por Gilles Deleuze y recuperado por Carlos Gamerro. Rescatar este concepto resulta productivo para pensar el sistema de axiomas que determina el universo ficcional que socava los principios de causalidad y de identidad propios

del realismo. Alejados de los postulados de la geometría de Euclides, según el cual dos líneas paralelas nunca llegan a tocarse, estas ficciones se apoyan en pliegues, en superficies de más de tres dimensiones y en espacios como la cinta de Moebius, sin principio ni fin, sin adverso ni reverso. Es decir, la lectura en paralelo habilita la reflexión sobre sistemas espacio-temporales no-orientados que se alejan del erudito griego para abrazar las posiciones del matemático Lobachevski y su nueva «geometría», cuyos espacios instauran la posibilidad de que dos paralelas se toquen. De esta forma, las ondas de la física cuántica, como también la psicología de la Gestalt, nutren la posibilidad de elaborar una tipología del fenómeno del espacio-tiempo no-orientado desde *La invención de Morel* (1940), *Plan de evasión* (1945), *Rayuela* (1963) o *62/modelo para armar* (1968).

Un último grupo de estudios se focaliza en la figura de Bioy Casares para preguntarse desde dónde y cómo leer una profusa pluralidad de mundos y de registros desplegados en su literatura que, a primera vista, resulta inasible y escurridiza. Una propuesta de lectura realiza un movimiento exegético desde *Diario de la guerra del cerdo* (1969), texto considerado como prisma a partir del cual pueden identificarse puntos que aparecen y reaparecen en otras producciones para examinar recurrencias, variables y motivos que constituyen la obra del escritor argentino, y armar constelaciones en torno a ellos. Estas constelaciones trazan líneas alrededor de tres ejes: la violencia, lo popular (estrechamente ligado al humor) y el ocio. Este recorrido nos muestra una literatura hecha de contrastes, de luces y de sombras que sorprenden por sus vaivenes entre el humor, la política, el amor y la violencia, y el lujo y la pobreza. Otro punto de partida retoma la novela policial *Los que aman, odian* (1946), escrita en coautoría con Silvina Ocampo, para intentar responder a la pregunta de si este texto es, en algún sentido, una novela programática. Articulando una serie de motivos que pueden rastrearse en otras de sus obras, este análisis observa cómo subvierte y socava, a través de la parodia, conceptos elaborados por él mismo junto con Borges acerca del género policial. Para ello, esta lectura se nutre de la construcción de intertextualidad caracterizada por la abundancia y la heterogeneidad que dinamiza el texto. A su vez, verifica que esta novela se inscribe en una concepción transcultural de la literatura, al examinar las coincidencias entre el concepto de literatura propugnado por ellos y la práctica y el discurso de la homeopatía, al que le corresponde un rol clave tanto en el texto como en el contexto argentino de la época.

En resumen, desde miradas complementarias a ambos lados del Atlántico, *Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares: Relecturas entrecruzadas* invita a participar de ricos

y originales debates sobre la recepción internacional, tanto literaria como crítica, de estas figuras, cuya conjugación no es una operación muy frecuente de la crítica literaria. Realizar relecturas entrecruzadas a partir de investigaciones desmarcadas de los compartimientos disciplinarios estancos implica subrayar el ejercicio de una imaginación creadora, que no se agota en el fantástico como el rasgo en común más característico de Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar. Ya sea desde la estética del cine, las neurociencias, la antropología o de la zoología, adentrarse en estas investigaciones es reconocer cómo sus narrativas continúan convocando a la reflexión y a la crítica, porque abren puertas inesperadas y muestran la riqueza de la literatura transmedial, que trasciende con creces las fronteras nacionales y demanda ser explorada.

TRABAJOS DE CÁTEDRA

Ahí Donde no Estás
Una Reflexión sobre el Narrador en *Aura*, de Carlos Fuentes

Araceli Alemán*

Nota del Editor

Trabajo presentado en la cátedra de Seminario de Gramática a cargo de la Dra. Mabel Giammatteo.

Resumen: El narrador en segunda persona y el relato en presente de *Aura*, la *nouvelle* de Carlos Fuentes (1999), propician la convergencia entre narratología y lingüística. La narración, que es conjuro de una bruja, revela una cualidad performativa. Los niveles narrativos se disuelven ante estas «palabras que hacen», lo que abre el texto a muchas preguntas, incluida aquella sobre los límites de la literatura.
Palabras Clave: Carlos Fuentes; Segunda Persona; Enunciados Performativos; Tiempo; Ausencia; Lingüística.

Abstract: *The second-person narrator and the present tense in Carlos Fuentes' nouvelle* Aura *(1999), favor the convergence of narratology and linguistics. A narration that is a witch's spell reveals a performative quality. Narrative levels dissolve upon «words that do things», which opens the text to several questions, included that of the limits of literature itself.*
Keywords: *Carlos Fuentes; Second Person; Performative Utterances; Time; Absence; Linguistics.*

* Alumna de cuarto año de la Licenciatura en Letras. Universidad del Salvador. Correo electrónico: araceliale@gmail.com
Fecha de recepción: 10-10-2016. Fecha de aceptación: 28-10-2016.
Gramma, XXVII, 57(2016), pp. 201-218.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

El amor es monológico, maníaco;
el texto es heterológico, perverso.
Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*

Introducción

El pretérito perfecto simple, junto con la tercera persona, en la novela, constituyen o, más bien, constituyeron la imagen de un orden social determinado, «uno de los numerosos pactos formales establecidos entre el escritor y la sociedad para justificación de uno y serenidad de la otra» (Barthes, 2011, p. 30). Esta máscara visible, artificio explícito de la creación literaria, permitía tanto marcar como decodificar el hecho novelístico.

Aura, la afamada *nouvelle*[1] de Carlos Fuentes (1999), resultó uno de los frutos más peculiares y antiburgueses que dio el *Boom* latinoamericano. Su narrador en segunda persona y su penetrante uso del tiempo presente producen una tensión enigmática y efectiva[2]. Acercan el discurso de la novela al del habla y desdibujan las fronteras entre los niveles narrativos. Desconcertados, pero movidos por la voz narrativa de *Aura*, nos preguntaremos acerca de su relación con la acción, ¿la acompaña?, ¿la relata?, ¿la describe?… ¿o es que tiene otra clase de *fuerza*? ¿Quién habla y a quién se dirige? Y, después de todo, ¿podemos atribuir una única referencia para las instancias narrativas?

Nos proponemos estudiar la modalidad narrativa, en principio, a partir de la teoría de la enunciación de Émile Benveniste junto con la teoría de los actos de habla del filósofo británico John Langshaw Austin. Pretendemos, por tanto, aplicar conceptos de lingüística dentro del marco de una pragmática literaria. Sin perder de vista la especificidad de la obra literaria, los estudios narratológicos de Gérard Genette serán nuestra referencia general. Además, la *iterabilidad* elaborada en los términos de Jaques Derrida oficiará como eslabón entre ambas disciplinas. A su vez, nos ocuparemos de la *cronotopicidad* asociada a la *heterotopía y heterocronía*, que asume el relato a causa de su carácter especular, y las resonancias del discurso amoroso que subyacen en la obra. Mijaíl Bajtín, Michel Foucault y Roland Barthes serán en esto nuestras fuentes principales. Para terminar, pretendemos formular algunos interrogantes respecto de la *americanidad* que las operaciones con el tiempo entrañan.

1. Una parte de la crítica también ha clasificado genéricamente *Aura* como cuento fantástico.

2. Carlos Fuentes ya había experimentado con la segunda persona en algunos capítulos de *La muerte de Artemio Cruz* (1962), lo que le valió severas críticas y hasta acusaciones de plagio por la novela *Under the Vulcano*, de Malcolm Lowry (Ynduráin, 1969). También empleó un narrador en segunda persona en *Cambio de piel*. En este trabajo, nos abocaremos únicamente al narrador de *Aura*.

La enunciación abismada[3]

El historiador Felipe Montero lee un aviso clasificado que parece hecho a su medida: «solo falta tu nombre» (Fuentes, 1999, p. 11). Todas sus acciones a partir de entonces parecen *dictadas* por una narración en segunda persona, que lo conduce a la casa de la viuda Consuelo y a enamorarse de su sobrina Aura con el sino de lo inevitable. Procurará liberar a Aura de lo que cree es una cárcel en que Consuelo la aprisiona. Pero, al tiempo que ordena las memorias del difunto esposo de Consuelo, se sumerge él en un tiempo y un espacio del que no puede salir.

Aunque pueda resultar evidente a esta altura la distinción entre autor y narrador, el concepto fue formalizado recién en la segunda mitad del siglo xx. Uno de los aportes más destacados en este sentido fue el de Roland Barthes (1966/1970), cuya fórmula aparece resumida en la «Introducción al análisis estructural de los relatos», en *Communications 8*: «quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida) y quien escribe no es quien existe» (p. 34). En 1968, llega a decretar «La muerte del autor» y lo propio hace Michel Foucault (1969) en *¿Qué es un autor?* El filósofo define en esta conferencia la marca del escritor como la «singularidad de su ausencia», pues tiene que borrarse, representar el papel de muerto.

Sostenida en *Aura* de principio a fin, la narración en segunda persona no involucra al lector (ni al autor) directamente, pero pareciera *como si*. Analizaremos cómo este simulacro multiplica la referencia para las marcas de subjetividad presentes en el texto: pronombres personales, adverbios de tiempo y de lugar, desinencias verbales, etcétera.

Cuando Tú significa Yo

Émile Benveniste (2004) desmontó la tradicional clasificación de las personas gramaticales (primera, segunda y tercera) para señalar que solo la primera y la segunda poseen marca de persona, mientras que la tercera es la *no-persona* o *persona objetiva*. A su vez, señaló el carácter esencialmente complementario de las dos personas del coloquio:

> La conciencia de sí no es posible más que si se experimenta por contraste. No empleo *yo* sino dirigiéndome a alguien, que será en mi alocución un *tú*. Es esta condición de diálogo la que es constitutiva de la persona, pues implica una reciprocidad que me torne *tú* en la alocución de aquel que por su lado se designa *yo* (Benveniste, 2004, p. 181).

El relato en ubicua segunda persona produce un efecto singular en la lectura porque violenta las fronteras de lo textual, atrayendo al lector hacia el mundo diegético. Sin

3. Empleamos el término *abismar* en relación con el análisis de la *mise en abyme* realizado por André Gide y Gérard Genette, particularmente con relación al valor esencial de recursividad que tal operación entraña.

embargo, el alocutor, es decir, el *tú* de la narración, es claramente identificable en el personaje de Felipe Montero (y, como veremos, por extensión, en el muerto general Llorente). Como consecuencia, apelado por la forma pero distanciado por su condición de lector de carne y hueso, este queda suspendido en un limbo de indeterminación.

Puesto que no hay yo sin tú, la ubicuidad de este solo destaca la ausencia del primero. Hay un yo que no se pronuncia en primera persona; solo manifiesta su calidad de yo indirectamente, afirmando una segunda persona. El movimiento es paradójico: el yo aparece ocultándose.

La densidad simbólica de la obra ofrece abundantes indicios respecto de la identidad de esa primera persona no manifiesta, que han sido interpretados de modo heterogéneo por la crítica. Mientras que algunos oyen la voz de Aura, otros han oído al propio Felipe Montero, un oráculo, a Llorente y también a su viuda. Todas estas interpretaciones tienen asidero en el texto, por lo que cabe más bien interpretar una multivocidad no excluyente. Seguiremos, en líneas generales, a Santiago Rojas (1980), quien definió el mundo de personajes de la *nouvelle* como una dimensión solitaria e interior de uno de ellos:

> Una admirable historia de amor, sublime y macabra, que se desarrolla y centra en la interioridad de un solo personaje: la enloquecida doña Consuelo, viuda de Llorente […]. Por una parte, ella crea en su imaginación a Felipe, pero acto seguido se distancia de él, otorgándole una aparente independencia y dotándole de características que, aunque propicias al fin por ella anhelado, poseen a la vez un admirable y vívido tono realista. La autonomía de Felipe, aunque ilusoria, es absolutamente necesaria en el plan urdido por la anciana (pp. 4-5).

La posición de Rojas estaría justificada desde los primeros umbrales del texto, donde el epígrafe del historiador Jules Michelet reza:

> El hombre caza y lucha. La mujer intriga y sueña; es la madre de la fantasía, de los dioses. Posee la segunda visión, las alas que le permiten volar hacia el infinito del deseo y de la imaginación […]. Los dioses son como los hombres: nacen y mueren sobre el pecho de una mujer (Fuentes, 1999, p. 9).

Pero hay, además, varios elementos lingüísticos que avalan la tesis de Rojas y permiten profundizar sus conclusiones.

En principio, el análisis de las formas pronominales resulta de particular interés para estudiar las relaciones multidireccionales entre Consuelo, Aura, Montero y Llorente. Esta clase de palabras posee un valor definido en la relación con los nombres

propios y un valor deíctico, que designa a los participantes del discurso, concentrando significados que «dependen de la localización tempoespacial de los interlocutores» (RAE, 2009, p. 1268). Por citar solo uno de los muchos pasajes en los que se explota esta bivalencia:

> La foto se ha borrado un poco: Aura no se verá tan joven como en la primera fotografía, pero es *ella,* es *él,* es… eres *tú*.
> Pegas esas fotografías a *tus* ojos, las levantas hacia el tragaluz: tapas con una mano la barba blanca del general Llorente, *lo* imaginas con el pelo negro y siempre *te* encuentras, borrado, perdido, olvidado, pero *tú, tú, tú* (Fuentes, 1999, p. 57; el destacado es nuestro).

En una lectura de la obra a cargo de Carlos Fuentes que circula en Internet, él asume las voces de Consuelo, Montero y el general Llorente; no así la de Aura, cuyos diálogos son leídos por la voz de una mujer. Aura aparece, en consecuencia, separada del resto de los personajes. No obstante, intuimos —y el propio autor lo ha declarado— que Aura y Consuelo son, en realidad, una. ¿Cómo explicar, entonces, que constituyan dos instancias discursivas distintas?

La investigación de Felipe Montero revela que Consuelo ha creado o convocado a Aura en un acto —según el general, mefistofélico— anterior al tiempo de esta narración, lo que habilita a imaginar un relato semejante en el que el *tú* de la narración fuera Aura. Se comprende así que el hecho de que el narrador en nuestro relato se refiera a Aura en tercera persona representa el grado superior de autonomía alcanzado por el doble joven de Consuelo, en contraste con la *intimidad discursiva* entre el narrador y Montero. «Intimidad discursiva» no equivale a «identidad discursiva», puesto que no los funde en la misma persona gramatical.

Si, tal como establecimos junto con Rojas (1980), la historia es atribuible a la anciana bruja, bien podríamos adjudicarle el yo de la narración. Sin embargo, la persona gramatical no lo refleja. Consuelo aparece objetivada en una tercera persona, como si en el momento en que se produce la transustanciación, esta se escindiera de sí misma para plegarse a Montero o a una parte de él, a esa «imagen singular que ha venido milagrosamente a responder a la especificidad de mi deseo» (Barthes, 1993, p. 32). Esta intimidad discursiva entre Consuelo y Montero se mantiene hasta el final de la *nouvelle*, en el que anhelan juntos el regreso de Aura.

En cuanto a las pronombres demostrativos, predominan las formas de segunda persona *ese*, *esos*, *eso*, *esa*, *esas* por sobre las de primera *este*, *estos*, *esto*, *esta*, *estas*. Tal como se expone en la *Gramática de la Lengua Española* (RAE, 2009), a diferencia del sistema latino, la opción entre una forma y otra no implica únicamente la cercanía física de los interlocutores, sino también una percepción o valoración del hablante, un «grado

de implicación, solidaridad o empatía que de manera indirecta se quiere transmitir» (p. 1282). Esta distancia tanto física como figurada, que se achica y se ensancha, está representada, además, a través de la abundante presencia de verbos de movimiento, como *alejar*, *regresar*, *acercar*, *avanzar*, *ir*, *venir*. Forman también construcciones locativas del estilo de «Entras siempre detrás de ella» (Fuentes, 1999, p. 23), «Tú tomas el lugar de Aura» (Fuentes, 1999, p. 25), «la verás avanzar hacia ti, desde el fondo negro del abismo, la verás avanzar a gatas» (Fuentes, 1999, p. 42). Retomaremos en los apartados subsiguientes la dirección exacta que señalan estos movimientos; baste registrar por el momento su valor deíctico en tanto no indican la posición de las entidades involucradas respecto de un espacio objetivo, sino una posición relativa a la de las demás entidades.

Yo Conjuro

How to Do Things with Words (1962/1975) recoge las lecciones dictadas por el filósofo del lenguaje J. L. Austin en las universidades de Oxford (1951-1954) y Harvard (1955). Allí se distingue una clase particular de enunciados que escapa a los valores de verdad y falsedad: no describen la acción (no dicen lo que estoy haciendo), sino que la llevan a cabo por y en sí mismos. De ahí, la denominación de *performativos* o *realizativos* en oposición a los *constatativos*.

Austin describe que los enunciados *performativos* son *explícitos* cuando expresan de manera indubitable que no solo dicen algo sino que lo hacen, a la manera de «te bautizo», «te apuesto», «los declaro marido y mujer», etc. Formalmente, se expresan en primera persona, en tiempo presente del modo indicativo. Reconoce también la posibilidad de *performativos implícitos*, es decir, enunciados que no expresan el verbo performativo abiertamente, pero que, empleados en determinadas circunstancias y con las intenciones apropiadas, producen el mismo efecto y se alejan de igual manera del binomio verdad-falsedad que los explícitos.

La teoría de los actos de habla de Austin nos permite desentrañar aquel paradójico modo de ocultación del yo en el relato. Una performatividad implícita atraviesa la narración de *Aura*: «Lees ese anuncio […]. Recoges tu portafolio y dejas la propina […]. Cierras el zaguán detrás de ti […]. Desciendes contando los peldaños» (Fuentes, 1999, pp. 11, 14 y 22); y, de modo más elíptico, «Trece. Derecha. Veintidós» (Fuentes, 1999, pp. 14). La calidad de hacer de estas palabras es plausible a partir de un predicado implícito, cuyo sujeto, en este caso, es una bruja. Puesto que las brujas hacen con palabras, tal predicado podría ser «yo [Consuelo] conjuro». Pronunciar una fórmula mágica es hacer un conjuro, la acción es concomitante a la palabra. Y también son pertinentes otras acepciones relacionadas del verbo: 'Increpar, invocar la presencia de los espíritus' y 'Ligarse con alguien, mediante juramento, para algún fin' (DRAE, 2014).

Las palabras del conjuro crean entidades por medio de la alianza con otras, disuelven para engendrar otra cosa.

El segundo elemento que habíamos destacado del relato en *Aura* era el tiempo presente. Este tiempo gramatical tiene un valor deíctico análogo al de las personas del coloquio, en tanto señala el momento de habla. El uso del presente en los relatos recibe el nombre de *presente histórico* porque implica una dislocación del tiempo: el hablante crea una deixis ficticia al posicionarse en el pasado y relatar hechos sucedidos como si estuvieran teniendo lugar en el momento de habla.

Sin embargo, el tiempo presente del indicativo en *Aura* (Fuentes, 1999) expresa un valor modal más bien cercano al imperativo. El uso efectivo del imperativo tendría, sin embargo, un efecto muy distinto para la narración. Esencialmente, nos privaría de conocer con certeza el efecto de la orden. Reformulando el pasaje anterior: «Lee (tú) ese anuncio… Recoge (tú) tu portafolio y deja (tú) la propina… Cierra (tú) la puerta detrás de ti… Desciende (tú) contando los peldaños…». Entenderíamos que el efecto que busca la orden es que se realizaran tales acciones, pero no podríamos prever su concreción por la sola formulación de la orden. El tiempo presente, en contraste, sugiere que la acción estaría próxima o se estaría llevando a cabo al tiempo que se la nombra (porque se la nombra), y lo hace, además, con una cierta sutileza y cadencia, afines a la noción de conjuro. También el uso del futuro simple, como en «Vivirás ese día, idéntico a los demás, y no volverás a recordarlo sino al día siguiente…» (Fuentes, 1999, p. 12), reviste un imperativo particular, una orden incontestable precisamente porque no se impone como tal. Un conjuro es efectivo si no se manifiesta abiertamente como imposición, sino como una voz que se escucha como propia, suspendiendo la voluntad.

Es la musicalidad del texto lo que viene a reforzar la idea de que la narración es un conjuro: «Escuchas el *golpe* sobre la puerta, la *campana* detrás del *golpe*, la *campana* de la cena» (Fuentes, 1999, p. 43; el destacado es nuestro). O, también, «esa ventana de la cual se retira alguien en cuanto tú la *miras*, *miras* la portada de vides caprichosas, bajas la *mirada* al zaguán despintado y descubres 815, antes 69» (Fuentes, 1999, p. 13; el destacado es nuestro); «Y la señora Consuelo *te espera*: *ella* te lo advirtió: *te espera* después de la cena… […]. Empujas la puerta: *ella te espera*» (Fuentes, 1999, p. 25; el destacado es nuestro)[4]. Igual de sugestivo resulta el ritmo anhelante marcado por la frecuencia de signos de puntuación, en general, comas:

4. Tal como ejemplifican estas citas, son abundantes y variadas las figuras que toma la *redittio* a lo largo de la obra; aquí vemos de manera combinada: repetición por derivación, epanalepsis (repetición al principio y al final de una misma frase o proposición: /X … X/), epanadiplosis (repetición en dos proposiciones correlativas, cuando la segunda termina con la misma expresión que con la que comienza la primera: X… / … X), prosapódosis (repetición con carácter parentético), y anadiplosis (repetición al principio de una frase o proposición de una expresión que aparece también en la precedente, generalmente al final: … X / X…) (Beristáin, 1995). Más adelante analizaremos la repetición semántica y la función que cumple.

> Las fechas se te confundirán, porque ya la señora está hablando, con ese murmullo agudo, leve, ese chirreo de pájaro; le está hablando a Aura y tú escuchas, atento a la comida, esa enumeración plana de quejas, dolores, sospechas de enfermedades, más quejas sobre el precio de las medicinas, la humedad de la casa (Fuentes, 1999, p. 33).

Por último, hay un uso de los espacios en blanco (Fuentes, 1999, pp. 42-43) que aleja a la *nouvelle* de una prosa llana e introduce breves suspensiones de sentido.

En los términos de Austin (1955), el relato se acerca a la acción a través de tres instancias. Esa melodiosa apelación de la voz narrativa al personaje de Montero constituye el *acto locutivo*. El conjuro tiene una *fuerza* singular derivada de la intención (*acto ilocutivo*) de quien lo profiere, una bruja, y tiene como efecto (*acto perlocutivo*), en definitiva, la diégesis de los personajes.

Esta explicación no es incompatible con las otras posibles referencias que habíamos esbozado para el narrador. Resulta aun plausible que Felipe se esté relatando a sí mismo sus movimientos en el mismo momento en que los lleva a cabo: la segunda persona sería una persona *ficta*, atribuible al yo. Su narración sería un eco, un asentimiento irreflexivo hipnotizado por la música del conjuro, que aun existiría implícitamente: «pero esa palabra —volverá— vuelves a escucharla como si la anciana la estuviera pronunciando en ese momento» (Fuentes, 1999, p. 18). Y, además, podría ser que, siendo Felipe el doble joven de Llorente, sea este quien le dicta desde el futuro sus movimientos, porque ya los conoce, ya los hizo. En este caso, el eco del conjuro saldría a la superficie del texto a través de las palabras de Llorente. Y hasta cabe pensar en una recursividad indetenible: Consuelo conjura que Llorente conjura que Consuelo conjura… y así, *ad infinitum*, a Felipe. Por último, cabe considerar la posibilidad de que se trate de un oráculo recibido y vocalizado por la bruja Consuelo. Así se sumaría otro nivel enunciativo —el más lejano— posible e implícito.

La Fuga en el Espejo

A second person —the other person— in the mirror
is not born in the mirror: she comes from the light.
Carlos Fuentes

El conjuro que nombra y, en el acto de nombrar, crea a Felipe, intenta reponer una ausencia. Es un discurso de amor y también es un discurso de la muerte[5], en tanto

5. Recordemos una vez más el epígrafe de Michelet, «[La mujer] Posee la segunda visión, las alas que le permiten volar hacia el infinito del deseo y de la imaginación…» (Fuentes, 1999, p. 9).

que la magia de Consuelo busca restituir a su difunto esposo. En términos de Barthes (1993), se trata de una escenificación lingüística que pretende anular la muerte y, por lo tanto, subvertir el tiempo:

> Dirijo sin cesar al ausente el discurso de su ausencia; situación en suma inaudita; el otro está ausente como referente, presente como alocutor. De esta distorsión singular, nace una suerte de presente insostenible; estoy atrapado entre dos tiempos; el tiempo de la referencia y el tiempo de la alocución: has partido (de ello me quejo), estás ahí (puesto que me dirijo a ti) […]. La ausencia dura, me es necesario soportarla. Voy pues a manipularla: transformar la distorsión del tiempo en vaivén, producir ritmo, abrir la escena del lenguaje […]. La ausencia se convierte en práctica activa, en un ajetreo (que me impide hacer cualquier cosa); en él se crea una ficción de múltiples funciones (dudas, reproches, deseos, melancolías) (pp. 35-36).

Se comprende así la superposición imperfecta entre Montero y Llorente: dirigidas solo secundariamente al joven historiador, las palabras del conjuro son, en realidad, palabras sin destino. Dirigirse a un muerto prefigura una derrota esencial, que es la de recibir una respuesta. Chocan con los límites interiores y mudos de un sí mismo «vacío y colmado por el nombre de la ausencia, el lugar donde toda identidad se enrarece» (Derrida, 1995).

El discurso de Consuelo confronta entidades en indisociable pero jerárquica relación: la polaridad de las personas en la alocución «no significa igualdad ni simetría: «ego» tiene siempre una posición de trascendencia con respecto a *tú*…» (Benveniste, 2004, p. 181). El contexto deíctico es siempre egocéntrico, el eje es el yo-aquí-ahora. El marcado desplazamiento hacia el *tú* expresa un desdoblamiento incompleto del sí mismo, que abraza la alteridad en la dimensión más íntima. Configura un narcisismo, descripto por Otto Rank (1982) como «un problema humano universal: el de la relación del yo con el yo» (p. 16). Este contrapunto entre el yo y un no-yo interiorizado establece un dinamismo que incumbe, además, a otras entidades. ¿Qué se muestra y qué escapa a la imagen espejada del yo?

¿Cuándo es el Tiempo de la Ausencia?

Puesto que Aura es el doble joven de Consuelo y Felipe es el doble joven de Llorente, existe una incompatibilidad espaciotemporal en que Consuelo interactúe en el mundo diegético con Felipe. Solo Aura y Felipe deberían interactuar en un plano, mientras que, en otro, Consuelo se ve imposibilitada a hacerlo con su marido *ausente*. Las relaciones entre este cuadrilátero, cuyas coordenadas los pronombres trazan, consiguen

proyectar en la sucesión del lenguaje una simultaneidad que es producto no de uno sino de dos desdoblamientos del yo: Consuelo-Aura y Consuelo-Felipe. Consuelo se da en cuerpo y palabra para restablecer su pareja original con Llorente.

Carlos Fuentes declaraba en una entrevista para *Vanguardia* (2012) acerca de la resiliencia del tiempo y, en particular, la primacía del presente: «es el lugar donde se dan cita los tiempos, el pasado ocurre ahora y el futuro también. Eso hay que entenderlo, si no, no se entiende la literatura […]. El tiempo es el que creamos nosotros, el tiempo es siempre presente».

Las acciones, el tiempo de Felipe —como el de todos— se mueve hacia el futuro. Pero, a la vez, su tarea de historiador lo lleva al pasado de Llorente, que es también, paradójicamente, su futuro, es decir, su vejez. Esto significa: un pasado olvidado y un futuro que, todavía joven, no ha vivido, pero existe escrito en las memorias del general. Es posible rastrear esta operación de repliegue en ciertos elementos lingüísticos, fundamentalmente el aspecto léxico[6] de los verbos con el prefijo indicador de reiteración o 'volver hacia atrás' *re-* (*recordar*, *repetir*, *renacer*, *regresar*, *releer*, *revisar*) o cuya raíz remite a la misma noción (*volver*, *imitar*, *revisar*). La isotopía resulta patente también en el sistema nominal y otras construcciones prepositivas (*eco*, *espejo*, *otra vez*, *círculo*, *de nuevo*)[7].

La anagnórisis de Felipe a partir de una fotografía, cuando descubre que él es Llorente, manifiesta la aporía de que este episodio no figure en las memorias del general. O, en otros términos, ¿a qué tiempo regresa Llorente en la forma de Felipe? ¿Es que Consuelo crea un tiempo fuera del tiempo, anterior pero en una suerte de dimensión paralela? El propio historiador se rinde finalmente ante este nuevo tiempo:

> No volverás a mirar tu reloj, ese objeto que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las largas horas inventadas para engañar el verdadero tiempo, el tiempo que corre con la velocidad, insultante, mortal, que ningún reloj puede medir (Fuentes, 1999, p. 57).

La intrincada cronología, puesta en juego por medio de los diversos recursos gramaticales que analizamos, obtura la referencia unívoca y transparente para el tiempo de

6. Mientras que el tiempo gramatical ubica los sucesos en relación con un eje externo (el momento de habla u otras situaciones), el aspecto da cuenta de su organización interna: la duración, frecuencia, puntualidad, terminación, etc. El español lo expresa gramaticalmente a través de las desinencias de perfecto e imperfecto, pero, además, a través de varios otros recursos, como los semánticos, las perífrasis verbales y los complementos, por lo que resulta una categoría composicional (Kovacci, 1990 y 1992; Lyons, 1997).

7. Estas son las figuras de la *redditio* en la significación, que habíamos adelantado.

la historia[8]. Por un lado, el presente del indicativo resulta pertinente como tiempo base del relato por su carácter neutral; como elemento *no marcado* del sistema de tiempos (Kovacci, 1990 y 1992), puede reemplazar a los otros subsistemas e imbuirse de nuevos y complejos valores. Por otro lado, de acuerdo con Weinrich (1975), los tiempos gramaticales no dicen demasiado acerca del Tiempo, sino que dan una orientación lingüística en el mundo. El presente remite a una situación de habla discursiva, esto es, que concierne al hablante de modo inmediato, pudiendo exigir su acción o reacción. Los pretéritos, por el contrario, indican una situación narrativa, cuya lejanía permite cierto «relajo». De manera que el presente del relato contribuye a simular la apelación al lector de carne y hueso que señalábamos antes con respecto a la persona gramatical.

En definitiva, tal como señala Genette (1989), la complejidad de las operaciones con el tiempo tiene por efecto la manifestación de la autonomía temporal del relato. Y más aún, permite pensar, en los términos de Barthes (2009), en el lenguaje como un «ser por sí mismo», en tanto constituye él mismo su propia referencialidad.

La consideración del tiempo nos lleva inevitablemente a considerar el espacio.

¿Dónde Queda el Lugar de la Ausencia?

La casa de Consuelo se encuentra en el viejo centro de la ciudad, donde se cree que ya nadie vive. Sirve como un gran *cronotopo*[9] por su importancia temática, ya que opera como centro organizador de los principales acontecimientos de la *nouvelle*, y por su importancia figurativa, en tanto visibiliza el tiempo de modo especialmente concentrado y concreto en ciertos sectores del espacio (Bajtín, 1989).

Aura es, de algún modo, la puesta en escena de la «memoria encarnada» (Fuentes, 1999, p. 60) en el marco de la casa en la calle Donceles 815. Encierra un espacio interior o simbólico; pero, desde otro punto de vista, su límite externo con la ciudad la configura como un contraespacio o *heterotopía*, «una suerte de espacios que están fuera de todos los espacios, aunque no obstante sea posible su localización» (Foucault, 1967).

La oposición dentro-fuera se manifiesta apenas desde el comienzo, cuando Montero deja atrás el estruendoso exterior:

> Antes de entrar miras por última vez sobre tu hombro, frunces el ceño porque

8. Empleamos los términos en el sentido del modelo triádico de *Figuras III* (Genette, 1989): la historia es el conjunto de los hechos o acontecimientos narrados, presentados de acuerdo a un orden lógico y cronológico, y el relato es el discurso oral o escrito que materializa la historia, es decir, el texto o significante.

9. El concepto, derivado de la teoría de la relatividad, concibe el tiempo como cuarta dimensión del espacio y se define, en sentido general, como la «conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la novela» (Bajtín, 1989, p. 237).

> la larga fila detenida de camiones y autos gruñe, pita, suelta el humo insano de su prisa. Tratas, inútilmente de retener una sola imagen de ese mundo exterior indiferenciado (Fuentes, 1999, p. 13).

La casa se opone al espacio de la calle fundamentalmente a partir de su carácter silencioso, oscuro y húmedo, con lo que la idea del sepulcro y de la muerte —el cementerio mismo es una *heterotopía*— envuelve toda la trama: «Es que nos amurallaron, señor Montero. Han construido alrededor de nosotras, nos han quitado la luz. Han querido obligarme a vender. Muertas, antes. Esta casa está llena de recuerdos para nosotras» (Fuentes, 1999, p. 27).

Entrar en este espacio que invierte o impugna el espacio como categoría implica cruzar una serie de umbrales con valor ritual. La ceremonia más representativa es la danza, seguida del lavatorio de pies, que acaba en las *nuptiae sabbati*, en que «Aura se abrirá como un altar» (Fuentes, 1999, p. 47). Este es el momento en que a Felipe se le revela su propia escisión, su desdoblamiento esencial, «lo otro, lo otro sin nombre, sin marca, sin consistencia racional» (Fuentes, 1999, p. 51). No casualmente en este momento Felipe murmura el nombre de Aura tal como lo hacía en una de las escenas del principio, parado frente a un espejo (Fuentes, 1999, p. 21).

Michel Foucault (1967) ha elaborado las contradicciones que encierra el reflejo especular a partir de la noción de *utopía*,

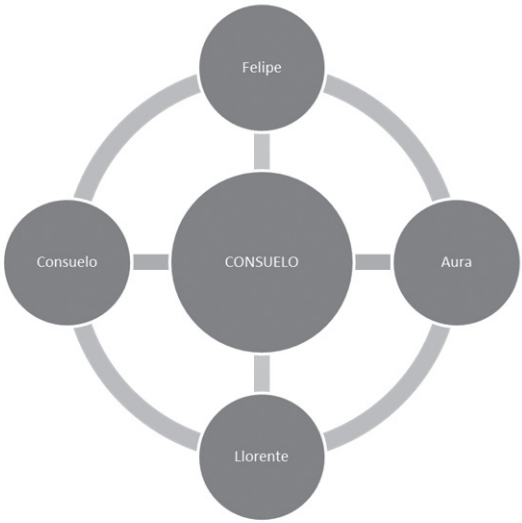
> pues se trata del espacio vacío de espacio. En el espejo me veo allí donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente tras la superficie, estoy allí, allí donde no estoy, una especie de sombra que me devuelve mi propia visibilidad, que me permite mirarme donde no está más que mi ausencia: utopía del espejo. Pero es igualmente una heterotopía, en la medida en que el espejo tiene una existencia real, y en la que produce, en el lugar que ocupo, una especie de efecto de rechazo: como consecuencia del espejo me descubro ausente del lugar porque me contemplo allí.

Esa mirada que dirijo a mi yo virtual me permite tomar cuerpo donde estoy, comporta un efecto real. Es *heterotopía* en la medida que mirarse en el cristal (donde no estoy) me devuelve a un tiempo y a un espacio real (donde sí estoy): «resulta forzoso, para aparecer reflejado, comparecer ante ese punto virtual que está allí» (Foucault, 1967).

La metáfora del espejo nos permite completar el análisis de la red de relaciones que vincula a Aura, Felipe, el general y Consuelo. Los primeros dos son creación del conjuro de Consuelo, pero también el difunto marido —su *presencia*— es una figura que no existe fuera de la «segunda visión» (Fuentes, 1999, p. 9) de Consuelo. Desde distintos ángulos, todos estos *espejan* a Consuelo como un yo ampliado: «Aura, encerrada como

un espejo, como un ícono más de ese muro religioso, cuajado de milagros, corazones preservados, demonios y santos imaginados» (Fuentes, 1999, p. 41).

Esos reflejos son, al mismo tiempo, utópicos (no tienen lugar real) y heterotópicos (contradicen el espacio real, pero tienen una ubicación) en la medida que revelan a Consuelo en su ausencia, la muestran precisamente donde no está. Asimismo, existe un juego de reverberaciones fractales[10] entre Felipe y Aura, entre Felipe y Llorente, entre Llorente y Aura…, siempre con Consuelo como una presencia omnipresente aunque difusa, velada. La bruja tiene otro desdoblamiento que la constituye en su ser-personaje [Consuelo], que actúa en el tiempo de la historia, y, a la vez, en su ser-voz del conjuro [CONSUELO], que viene de otro, por lo que podríamos representarlo con un esquema simplificado:



10. Estudiando la fragmentación junto con la rugosidad, el matemático Benoit Mandelbrot acuñó el término «fractal» a partir del adjetivo latino *fractus*, *fracta*, *fractum*, en referencia a «aquello en lo que se convierte una piedra al lanzarla: piezas irregulares» (Punset, 2008). Descubrió que hay en la naturaleza numerosas formas compuestas de partes que son similares al todo, con lo que integran una «irregularidad organizada». Reconocía, sin embargo, que los fractales ya existían de manera inconsciente en el arte; en todo caso, su teoría geométrica, entre varias aplicaciones, venía aportar una herramienta para «disfrutar».

Cuando analizamos el carácter deíctico de las locuciones de movimiento, habíamos sugerido que podríamos descubrir una cierta direccionalidad en los movimientos que designan. Como podemos ver ahora, señalan la *especularidad* de la deixis espacial: «Entras siempre detrás de ella»; «tu grito es el grito de Aura, delante de ti en el sueño»; «voy hacia mi [la de Consuelo] juventud, mi juventud viene hacia mí» (Fuentes, 1999, pp. 23, 43 y 46). Felipe aparece siempre *detrás* de Aura, quien es mostrada metonímicamente con relación a Consuelo, «entre la mujer y tú se extiende otra mano que toca los dedos de la anciana», o directamente superpuesta a esta, «cuando están juntas, hacen exactamente lo mismo, se abrazan, sonríen, comen, hablan, entran, salen al mismo tiempo como si una imitara a la otra» (Fuentes, 1999, pp. 19 y 50-51). La *distorsión* en el espejo se deriva del doble signo del espejo: presencia y ausencia. Este juego refractario y deformante alcanza lo más profundo de la narración:

> —Me he fatigado. No debería comer en la mesa. Ven, Aura, acompáñame a la recámara.
> La señora tratará de retener tu atención: te mirará de frente para que tú la mires, aunque sus palabras vayan dirigidas a su sobrina. Tú debes hacer un esfuerzo para desprenderte de esa mirada […] y fijar la tuya en Aura, que a su vez mira fijamente hacia un punto perdido y mueve en silencio los labios (Fuentes, 1999, p. 34).

En este breve pasaje, encontramos que Consuelo actúa como personaje en el nivel de Aura y Felipe, seguido inmediatamente de CONSUELO, en una función demiúrgica-narrativa, tratando de hipnotizar a Felipe con su mirada. La sutil operación de traslado de un nivel narrativo a otro constituye un caso de *metalepsis*. El término fue definido por Genette (2004) como la contaminación entre el mundo narrado y la narración, es decir, una contaminación entre niveles sintáctica y referencialmente diferenciados. La transgresión de los umbrales de la representación tiene efectos diversos según las características particulares que adopte en cada caso, pero siempre introduce al menos cierta disrupción en la ilusión mimética. En el caso de *Aura*, añade a la incomodidad derivada de la deixis de la segunda persona y el tiempo presente.

Alteridad + Repetición = Iterabilidad

En ocasión de un congreso de filosofía llevado a cabo en 1971, Jaques Derrida expuso, en un coloquio cuyo tema era la comunicación, que la ausencia del destinatario es la propiedad fundante y específica del texto escrito. Al incorporar en su propia estructura la posibilidad de la muerte tanto del destinatario como del receptor, se libera del contexto para abrirse, gracias a esta iterabilidad esencial, a la posibilidad de ser injertado en otras cadenas y aun continuar comunicando (p. 9).

El filósofo iluminó un aspecto que nos ocupa y que Austin había dejado de lado: «Se trata justamente de la posibilidad para toda enunciación performativa (y *a priori* para cualquier otra) de ser "citada"» (Derrida, 1971, p. 16). Austin, en cambio, consideraba que la presencia de los *performativos* en un poema o una obra dramática, por ejemplo, constituía apenas un uso «parasitario» del lenguaje[11].

El contexto de lo *escrito* implica necesariamente una ausencia y, además, la posibilidad de otros contextos:

> Por definición, una firma escrita implica la no-presencia actual o empírica del signatario. Pero, se dirá, señala también y recuerda su haber estado presente en un ahora pasado, que será todavía un ahora futuro, por tanto un ahora en general, en la forma trascendental del mantenimiento. Este mantenimiento general está de alguna manera inscrito, prendido en la puntualidad presente, siempre evidente y siempre singular, de la forma de firma […]. Para que se produzca la ligadura con la fuente, es necesario, pues, que sea retenida la singularidad absoluta de un acontecimiento de firma y de una forma de firma: la reproductibilidad pura de un acontecimiento puro (Derrida, 1971, p. 20).

Las memorias escritas de Llorente son atribuibles a un momento y a un individuo singular. En la lectura que hace Felipe de esas líneas, se conserva aquel momento *originario* —su valor está, en parte, en esa *originalidad*—, pero se lo reintroduce en otro momento singular, del que se deriva la otra parte de su valor comunicativo. El movimiento del historiador configura, en realidad, una suerte de espiral: de las memorias, se propone pasar en limpio «los párrafos que piensas retener, redactando de nuevo los que te parecen débiles» (Fuentes, 1999, p. 32). *Redactar* proviene del latín *redactum*, supino de *redigĕre*, 'compilar, poner en orden' (DRAE): Montero se propone bucear en un texto para traer el pasado no tal y como aparece en la «narración difusa» de Llorente, sino una versión por él mejorada. Esta versión, que elige qué salvar del olvido y qué no, ¿acaso sea la de Consuelo?

Desde otro punto de vista, podemos también considerar lo *escrito* a partir del contexto de enunciación real, que vincula al escritor que firma el texto y su lector. La *iterabilidad* aquí, se sobreentiende, no es exclusiva de *Aura* ni tampoco de la obra de Carlos Fuentes, aunque sí caracteriza a este autor cierto regodeo en la propiedad iterativa del texto como elemento compositivo.

El conjuro amoroso implica la absolución del tiempo concreto porque no borra la muerte, sino que la subyuga en la forma cíclica, disolviendo su poder de irreversi-

11. Algunos desarrollos dentro de la Pragmática Literaria, como los de Richard Ohmann (*Pragmática de la comunicación literaria*) y Mary Louise Pratt (*Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*), recusan los postulados formalistas de *literariedad* bajo el supuesto de que no existe diferencia esencial entre el lenguaje cotidiano y el literario. Nuestro propósito en este trabajo no requiere que nos detengamos en este debate.

bilidad. ¿Qué valor tiene la trasposición del conjuro a la literatura? Podemos adivinar un optimismo radical del mexicano en su labor: pareciera querer atizar el poder de la literatura para devolvernos a un tiempo sagrado y propio[12].

La *nouvelle* emerge como rito de pasaje de lo profano al centro, del caos al cosmos, al incorporar un conjuro, es decir, una «creación (hecha) de palabras», en su seno y al ser ella misma recreación de la Creación del mundo, que es también un hacer con palabras (Eliade, 1959). Y no lo hace de una vez por todas, no satura, no extingue su significación, sino que ofrece la posibilidad de actualizar por fuera de la historia o, lo que es lo mismo, de abismar el presente una vez, y otra, y otra, y otra…

Consideraciones Finales

Aunque Carlos Fuentes en sus muchas apariciones en público sugirió ciertas interpretaciones de su propia obra, también se ocupó de aclarar que estas no eran definitivas ni totales, por lo que esperaba y reclamaba de su contraparte lectora un compromiso activo para superarlas. Es exactamente con esta libertad activa que nos hemos propuesto leer *Aura*.

Gracias a la aproximación a una pragmática literaria, pudimos estimar los ambiguos grados de presencia del autor y el lector en la obra. El análisis de los usos pronominales y del tiempo gramatical nos permitió esbozar un mapa del espacio narrativo asociado a un tiempo narrativo. Al considerar la narración como un conjuro (*palabras que hacen*), logramos delimitar niveles narrativos con actores y dinámicas propias. La metáfora del espejo nos habilitó un juego de ausencia y visibilidad que se establece entre actores y entre los distintos niveles, al punto de esfumar las fronteras entre estos. De este modo, revelamos algunos de los procedimientos que engendran fractales discursivos.

Agradablemente perturbador, el narrador en segunda persona es un recurso bastante simple en apariencia, después de todo. Esa fingida interpelación al lector conlleva, sin embargo, un riesgo enorme. De no resultar efectiva, socavaría los cimientos de la narración, poniendo en jaque el pacto ficcional. Que salga airoso de esta apuesta, que esta modalidad narrativa se convierta en la sustancia del relato es un mérito no menor. Pero, además del virtuosismo técnico, con *Aura* se reanima y se transforma el carácter significante y vinculante de una literatura enraizada en Latinoamérica.

Referencias Bibliográficas

Austin, J. L. (1975). *How to Do Things with Words* (2ª ed.). Cambridge: Harvard University Press. Recuperado 18 de abril, 2014, de http://www.ling.upenn.edu/~rnoyer/courses/103/Austin.pdf.

12. Este motivo ha sido abordado por Fuentes en gran parte de sus obras, posiblemente la más representativa sea *El naranjo.*

Bajtín, M. (1989). Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela. En *Teoría y estética de la novela* (pp. 327-409). Madrid: Taurus.

Barthes, R. (1966/1970). Introducción al análisis estructural del relato. En Barthes, R.; Greimas, A. J.; Bremond, C. et al. *Análisis estructural del relato* (pp. 9-43). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Barthes, R. (1993). *Fragmentos de un discurso amoroso* (13ª ed.). Madrid: Siglo XXI Editores. Recuperado 1 de abril, 2014, de http://analisissociocultural.wikispaces.com/file/view/2540881-Barthes-Roland-Fragmentos-de-un-discurso-amoroso.pdf.

Barthes, R. (2009). *S/Z* (2ª ed.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Barthes, R. (2011). *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos* (2.ª ed.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Benveniste, E. (2004). *Problemas de Lingüística General I* (23.ª ed.). México D.F.: Siglo XXI Editores.

Beristáin, H. (1995). *Diccionario de Retórica y Poética* (7.ª ed.). México D.F.: Editorial Porrúa.

Derrida, J. (1971). Firma, acontecimiento, contexto. Comunicación presentada el *Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de lengua francesa*, Montreal. Recuperado 1 de julio, 2014, de http://www.ddooss.org/articulos/textos/derrida_firma.pdf.

Eliade, M. (1954). *Cosmos and History. The Myth of the Eternal Return*. Nueva York: Harper & Brothers.

Fuentes, C. (1983). On Reading and Writing Myself: How I Wrote Aura. *World Literature Today*, *57* (4), 531-539. Recuperado 21 de abril, 2014, de: http://www.jstor.org/stable/40139102.

Fuentes, C. (1999). *Aura*. Buenos Aires: Norma.

Fuentes, C. (2012, mayo 15). Habrá un nuevo tiempo mexicano [Entrevista realizada por José Luis Martínez S.]. *Vanguardia*. Recuperado 14 de abril, 2014, de http://50.22.195.205/noticiatexto-1288184.html?id=1288184.

Foucault, M. (1967, marzo 14). Los espacios otros. Conferencia dada en el Cercle des études architecturals. Recuperado 21 de abril, 2014, de https://docs.google.com/document/d/1e_rh6BVLfRaG9akuHUAcxWYpplEIy7OZtO3wlmzxzUk/eit?hl=es

Foucault, M. (1969, julio-septiembre). ¿Qué es un autor? *Bulletin de la Société française de philosophie,* (3). Recuperado 21 de abril, 2014, de http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.doc

Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

Genette, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Kovacci, O. (1990 y 1992). *El comentario gramatical* (2 Vols.). Madrid: Arco Libros.

Lyons, J. (1997). La subjetividad del enunciado. En *Semántica lingüística* (pp. 319-365). Barcelona: Paidós.

Punset, E. (2008). No todo es liso en la vida. Recuperado 21 de julio, 2014, de http://www.eduardpunset.es/425/charlas-con/no-todo-es-liso-en-la-vida.

Real Academia Española (2009). *Nueva Gramática de la Real Academia Española.* Madrid: Espasa Libros.

Rojas, S. (1980, julio-diciembre). Modalidad narrativa en *Aura*: Realidad y enajenación. *Revista Iberoamericana*, *XLVI* (112-113). Recuperado 2 de abril, 2014, de http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/issue/view/152.

Weinrich, H. (1964). El lenguaje, el Tiempo y los tiempos. En *Eco*, *10* (56), 173-198.

Ynduráin, F. (1969). La novela desde la segunda persona. En *Clásicos modernos* (pp. 159-174). Madrid: Gredos.

Máquina para el Dolor: Yo-Dios-Naturaleza Identidad y Placer en *Un Aprendizaje o El Libro de los Placeres*

Aramis Russo*

Nota del Editor

Trabajo presentado a la Lic. Gilda Mussano, de la cátedra de Filosofía, y a la Dra. Marina Guidotti, de la cátedra de Seminario de Literatura Iberoamericana.

Resumen: El presente trabajo aborda la construcción que Lori, la protagonista de *Un aprendizaje o El libro de los placeres*, hace de su personalidad al percibirse únicamente a través del dolor, además de las mutaciones a las que esa noción se ve sometida. El acercamiento de Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* (2002) y su concepto de «cuerpo sin órganos» nos dan indicios claros para interpretar la codificación que el personaje hace de sí y por lo tanto del mundo. El sufrimiento vital que experimenta Lori le sirve de iniciación en la vida y de lenguaje para poder decir la realidad. A medida que la novela avanza, Lori se vacía de sí misma, desmembra su yo y se acerca cada vez más a una percepción holística de la realidad. Abandona el anquilosamiento del dolor y se da cuenta de que ella es en el mundo y por lo tanto también ha de devenir con él, que no es solo dolor sino muchas cosas y a la vez una sola: si en el mundo hay dolor y placer, en ella sucederá lo mismo. La noción que confecciona sobre Dios y sus variaciones a lo largo de la obra le permiten acercarse a la revelación de que su personalidad es una ilusión y que ella no es única, escindida del mundo, sino que es la realidad siendo constantemente. Ese es el remedio que encuentra para el sufrimiento: transferir su consciencia desde un cuerpo sin órganos masoquista hasta un cuerpo sin órganos mayor, único y múltiple, del cual se creía distanciada.
Palabras Clave: Identidad; Cuerpo sin Órganos; Dolor; Dios; Devenir.

* Alumno de cuarto año de la Licenciatura en Letras. Correo electrónico: baramisrusso@gmail.com
Fecha de recepción: 23-08-2016. Fecha de aceptación: 30-09-2016.
Gramma, XXVII, 57(2016), pp. 219-229.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

Abstract: *the purpose of this article is to analyze the book* Un aprendizaje o el Libro de los Placeres *(2003) and the way Lori, its main character, constructs her personality when perceiving herself only through pain in addition to the changes such notion is submitted to.*

The approach of Deleuze and Guattari in Mil mesetas *(2002) and their concept of «body without organs» provide us with clear evidence to interpret the codification the character makes of herself and therefore of the world. The vital suffering that Lori endures helps her to initiate life and also works as a language to be able to tell reality. As the novel develops, Lori empties herself, desmembers her ego and gets nearer to a holistic perception of reality. She abandons the stiffness caused by pain and realizes that she is in the world and therefore she will become with it, that she is not only pain but many other things but simultaneously she is only one: if there is pain and pleasure in the world, that will occur to her too. The notion she creates of God and its variations along the book allow her to come closer to the epiphany that her personality is an illusion and that she is not unique, separated from the world but that she herself is reality constantly being. That is the remedy she finds for her suffering: transfering her consciousness from a masochistic body without organs to a bigger body without organs, unique and multiple, from which she thought to be distant.*
Keywords*: Identity; Body without Organs; Pain; God; Becoming.*

> *La literatura aparece entonces como una empresa de salud: no que el escritor tenga forzosamente una gran salud (habría aquí la misma ambigüedad que en el atletismo), sino que goza de una irresistible pequeña salud que proviene de que ha visto y escuchado cosas demasiado grandes para él…*
> Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Diálogos*

Cuando nos miramos al espejo y nos revelamos cansados, fatigados, sobrepasados por las interminables líneas de vida que nos atraviesan y nos deforman, nos preguntamos: ¿qué tanto duele existir?, ¿cuánto miedo puede dar vivir? Y por sobre todo ¿quién soy? La vida está constituida por una serie de interminables trazos, intensidades —en términos deleuzianos— que se tocan y se abren dando paso a otras intensidades que nos desgarran y nos recomponen. Pensar la vida supone pensar un desmembramiento constante de lo que creemos que somos, de esa idea vaga de estabilidad que nos hemos fabricado bajo las máscaras absurdas del yo. Vivir no es otra cosa que abrir el cuerpo al mundo, ser el cuerpo del mundo, gozar y sufrir con esas líneas que penetran nuestra carne —la del cuerpo, que es también la del espíritu— y aprender a experimentar antes que a interpretar.

El miedo ha sido un fiel compañero para el ser humano, una sombra proyectada a nuestro lado desde los comienzos de la historia. Hemos tenido miedo al miedo, miedo a los animales salvajes, a la noche con sus misterios, incluso miedo al amor y a la intimidad. Hemos vivido con y en el miedo y nos hemos detenido en ello. Sin em-

bargo, tantos eones juntos han generado una alianza irrompible con él, no podríamos deshacernos tan fácilmente de su presencia aunque quisiéramos. Porque el miedo y el dolor son cuevas, refugios para el temeroso. ¿Qué hay en ellos que los hace preferibles a la vida? Los elegimos porque generalmente no conocemos otra cosa, nos llenamos de intensidades de dolor y, como estamos constituidos por ellas, no podemos más que ver el mundo a través de ese mismo dolor. Configuramos un filtro experiencial que no deja pasar otra cosa que no sea sufrimiento. Los elegimos porque somos dolor, porque es más sencillo quejarse y llorar cómodos en la oscuridad de la tierra —que es también la oscuridad del alma— que salir al mundo, abrir el cuerpo organizado y estratificado que tenemos y convertirlo en un cuerpo sin órganos, entregado a las infinitas relaciones que se pueden dar en el universo, que experimenta y es plenamente contemporáneo del Todo y no que interpreta, recuerda y fosiliza.

El miedo es siempre miedo al devenir. El hombre tiene miedo al cambio, al proceso de generación de la novedad vital, al terremoto que cambia las cosas de lugar —ingenuo pensamiento, porque no hay «un» lugar para las cosas en el mundo, solo hay posiciones respecto a los bordes de las intensidades que nos habitan—. Para superar el miedo simplemente hay que devenir, abrir el cuerpo y dejar atrás el organismo, mutar con el mundo y desorganizarse, deshacerse de la idea de estructura orgánica.

Este es uno de los planteamientos fundamentales de la raza humana: el dolor de existir, más que el goce de existir, hace que seamos más conscientes de que existimos, porque dura más en el cuerpo y en el alma. Pareciera que con el placer no hemos pactado de forma tan eficiente como con el dolor y el miedo. Nos han educado en la cultura del sufrimiento y el sacrificio, en la cultura del martirio, y hemos devenido pobres, mártires de nuestras propias vidas. Pero no hay que engañarse, el dolor es cómodo si no se aprovecha, si no se usa para devenir, para aprender, para abrir el cuerpo. En el momento en el que el hombre se da cuenta de que el dolor no es otra cosa que un sensor que marca un estado y no la forma primaria de existencia, el dolor comienza a doler, porque ha comenzado a enseñarnos a vivir, y eso nos aterra. Por eso Lori, el personaje principal de *Un aprendizaje o El libro de los placeres* (Lispector, 2003), sufre de la angustia de existir. Ella sabe que hay algo más que el dolor, que hay intensidades formadas por otra cosa, intensidades gozosas que son también fundamentales para abrir el cuerpo, por tal motivo comienza una búsqueda casi alquímica de la felicidad, un *hierós gamós* del dolor y del placer que tiene como finalidad el saberse «ser que existe». Así trasciende su masoquismo, aunque el camino sea arduo porque hay que desarticular una infinidad de líneas dolorosas que la atraviesan y que la someten a una existencia sufriente, porque solo está constituida por eso: dolor.

Las presentes páginas abordan este planteo ancestral para el hombre y la aproximación que Clarice Lispector elabora sobre este asunto tangencial en la obra antes men-

cionada. Nuestra hipótesis es —siguiendo las ideas planteadas por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* (2002)— que el cuerpo de Lori es un cuerpo sin órganos masoquista, que experimenta el mundo a partir del dolor, pero que solo se hace consciente de sí cuando se da cuenta de que está conformado por dolor y que necesita alimentarse de placer. No se trata solo de romper una barrera psíquica en el ámbito sexual, sino de la comprensión de la dinámica del mundo.

Desde el título podemos evidenciar el juego que plantea la autora: *Un aprendizaje o El libro de los placeres*. Hay dos sintagmas coordinados por una disyunción que no divide, sino que iguala. El aprendizaje no es otro que el de vivir, aprender a habitar la vida y a ser habitado por ella para así gozar de los placeres. Al final, aprender por medio del dolor y sentir placer son lo mismo, o en todo caso forman parte de un mismo circuito, de una misma línea que surca al hombre. Aprendemos del dolor solamente para gozar, o definitivamente no aprendemos. Lori pasa por su iniciación vital, necesita del sufrimiento existencial para concebirse como algo que es en el mundo, para acceder al goce y reconfigurarse a partir de él.

A lo largo de la obra, tanto Loreley como Ulises están seguros de que ella debe aprender algo, pero al comienzo no queda claro de qué clase de lección se trata. La narradora nos dice: «Entonces había algo que se podía aprender… ¿qué? De a poco lo sabría, con certeza. Lori quería aprender, no sabía por dónde empezar y tenía también pudor» (Lispector, 2003, p. 77). Ulises funciona en gran medida como una figura paciente, pasiva, que espera que el aprendizaje de su amante surta efecto. Aunque él intenta guiarla, sus palabras con frecuencia no afectan a Lori tanto como sus acciones. En sentido estricto, solo la educa cuando hace y no cuando habla. Lo fundamental es que él sabe que su amante debe aprender y que la esperará hasta que la transformación suceda. «Él la esperaría, ahora lo sabía. Hasta que aprendiese» (Lispector, 2003, p. 34). Esto lo ubica forzosamente del otro lado de la vida, del lado de las personas que saben gozar y que han construido de forma oportuna su cuerpo sin órganos. Él es un Aqueronte que asiste como testigo a la muerte-integración de su pareja, es consciente de que ella debe de alguna manera morir, desarticularse, trascender el dolor. Lori se aferra a él como si se tratara de un salvavidas, pero él la suelta para que caiga y así poder tenerla verdaderamente. Si ella desea vivir en la plenitud, entonces debe emprender un camino de autoconocimiento —porque conocerse es, asimismo, conocer al mundo—. Ulises es aquel borde que divide el supuesto mundo interior de Lori y el mundo real: el camino para la desorganización, para abrir el cuerpo, es comprender que el otro es uno y que uno es el otro, que «nosotros es uno» (Lispector, 2003, p. 143). La respuesta a quién soy, en la obra, nunca es resuelta porque no cabe hacérsela. Preguntar quién es uno es preguntar qué es el mundo, porque dentro de la maraña del cuerpo sin órganos ya no hay individuo, solo multiplicidad eterna y líneas que hacen que esas multiplici-

dades se crucen bajo cierta estructura. Definirse es solo posible si tenemos en cuenta ciertas referencias. Siempre se es en relación a un punto, a una coordenada, que a su vez puede mutar al instante y devenir.

Deleuze y Guattari nos dicen:

> Cuerpo masoquista que se comprende mal a partir del dolor, porque fundamental es un asunto del CsO; el masoquista se hace coser por su sádico o su puta, coser los ojos […] se hace inmovilizar para detener el ejercicio de los órganos, despellejar como si los órganos dependieran de la piel, sodomizar, asfixiar para que todo quede herméticamente cerrado (2002, p. 156).

El cuerpo masoquista es una de las formas que puede tomar el cuerpo sin órganos. Este último es una forma particular de experimentar la existencia: hablamos de una realidad sinestésica, abarcadora, donde ya no existe un yo individual —sino que el yo y el mundo son lo mismo—, donde no hay sujeto y objeto, sino relaciones asubjetivas, teniendo en cuenta que el mundo, que es a su vez un cuerpo sin órganos enorme, existe en perpetuo devenir. Si todo es eterno devenir, nada subsiste ni preexiste, sino que todo es mientras está siendo. Las cosas existen mientras hacen-son, si dejan de hacer lo que hacen, devienen, entonces cambian de estado. Esta es la verdad del cuerpo sin órganos. Lori se define, como hemos visto, por el dolor. El ejemplo un tanto desagradable de los filósofos intenta explicar el funcionamiento del cuerpo: el masoquista, por medio del sufrimiento, se hace una masa uniforme, se desorganiza en el sentido de perder los órganos, de ya no diferenciar una mano de un ojo. La importancia de las partes desaparece y solo importa el todo, que parece hermético pero solo es hermético en tanto deja entrar lo que ya tiene adentro. Deleuze y Guattari nos explican: «Lo cierto es que el masoquista se ha hecho un CsO en tales condiciones que, como consecuencia, este ya solo puede estar poblado por intensidades de dolor, ondas doloríficas» (2002, p. 157). Esto se transforma en dependencia. Para seguir experimentando el mundo, el cuerpo masoquista necesita constantemente más dolor, a no ser que aprenda a experimentar de otra manera.

Lori, en su intento por no sentir dolor —porque está claro que hay una voluntad de ruptura en ella—, «…había cortado [con el dolor] sin siquiera dejar otra cosa que en sí substituyese la visión de las cosas a través del dolor de existir, como antes» (Lispector, 2003, p. 46). Y unas líneas después, afirma el texto: «Sin dolor, se quedaría sin nada, perdida en su propio mundo y en el ajeno sin forma de contacto» (Lispector, 2003, p. 46). Vemos cómo renunciar al dolor es, para Lori, renunciar al mundo, porque a través de él existe. Si no sufriera, de acuerdo con la constitución de su masoquismo, no existiría más, no podría relacionarse con el mundo exterior y quedaría suspendida sin sentir. Ella prefiere el dolor, la sed, porque significa que aspira a una salvación, a

una vía de escape. No tener sed significa no desear nada, anularse, de la misma manera que no sufrir es no desear salvarse y consecuentemente no existir. «Ah, y la falta de sed. Calor con sed sería tolerable. Pero ah, la falta de sed. No había sino altas y ausencias» (Lispector, 2003, p. 31). Un dolor es también una esperanza, una ilusión de cambio. Pero el devenir que se puede dar dentro de un cuerpo que sufre es un devenir-dolor y no otra cosa, porque nada más lo compone. Por eso Lori prefiere morir de sed antes que no sentir nada. Respecto a la dependencia, la narradora dice: «Pero el placer que surgía le dolía tanto en el pecho que a veces, Lori prefería sentir el conocido dolor al insólito placer» (Lispector, 2003, p. 117). Al principio, es normal que ella interprete incluso el placer como un dolor, por lo mismo que hemos señalado. Hace falta una cantidad determinada de experiencias de goce para romper con ese filtro experiencial. Si el miedo y el dolor son cómodos, el placer, que en la vida de Lori se revela como algo nuevo, como devenir, es terrible e incómodo.

Aferrarse a las experiencias desagradables es también fosilizar una máscara, una forma de ser en relación con el mundo que nos parece útil. Así, el que sufre se piensa sufriente, abatido, y eso lo hace ser, aunque le duela. Para liberarse de estas cadenas hay que desmembrar el yo, romper la idea de imagen de sí mismo, porque como el hombre es el mundo, el hombre también deviene. Deleuze y Guattari señalan: «Donde el psicoanálisis dice: Deteneos, recobrad vuestro yo, habría que decir: Vayamos todavía más lejos, todavía no hemos encontrado nuestro CsO, deshecho suficientemente nuestro yo. Sustituid la anamnesis por el olvido, interpretación por la experimentación» (Deleuze & Guattari, 2002, p. 157).

Para saber lo que se es, hay que dejar de pensar que somos algo y empezar a pensar que somos muchas cosas, que somos el mundo. Esa es la base del despertar a la vida de Lori. Cuando ella empieza a tener pequeños atisbos de mejora —mejora solamente en tanto que abandonar el masoquismo le permite vivir con mayor plenitud, pero no en tanto que situación patológica—, Ulises le dice: «Sí que existe la tragedia de vivir, y nosotros la sentimos. Pero no impide que tengamos una profunda aproximación a la alegría con esa misma vida» (Lispector, 2003, p. 93). Él sabe que, a pesar de las vivencias dolorosas, el cuerpo sin órganos puede vivir también alegrías, sabe que dolor y alegría no son fuerzas dialécticas que se anulan una a la otra y que fagocitan, monopolizadoras, la vida.

«El CsO es lo que queda cuando se ha suprimido todo. Y lo que se suprime es precisamente el fantasma, el conjunto de significancias y de subjetividades» (Deleuze & Guattari, 2002, p. 157). El fantasma es la sombra que nos posee, una cosa que se aferra a la existencia aún cuando las líneas que al chocarse le dieron origen ya no se cruzan. Cuando el fantasma por fin muere, el hombre entiende que no puede ser habitado por algo que no existe. El dolor cristalizado es un fantasma que debe ser exorcizado. Cuan-

do Lori se da cuenta de que es, aunque sea a través del dolor, siente miedo de ser única: «Tener un cuerpo único circundado por el aislamiento hacía que ese cuerpo fuese tan delimitado, sintió, que entonces se atemorizaba de ser una sola…» (Lispector, 2003, p. 29). Solo después de vivenciar esta situación ella se siente realmente existente. En aquel momento no llega a la reflexión de que es múltiple, pero en ella se ha sembrado la sensación de que no hay unicidad en el mundo, que la multiplicidad es la única norma de la existencia. Ser uno solo es estar por fuera del todo, es separarse de la realidad, fundar una realidad nueva, solitaria. Con frecuencia, Lori siente una soledad metafísica, como si se ubicara a unos metros de la existencia y no pudiera tocar el mundo verdadero. En una ocasión ella «Estaba sola. Con la eternidad frente suyo y a sus espaldas. El humano es solo» (Lispector, 2003, p. 75). Forzosamente Lori está alejada del mundo, porque su consciencia está ubicada en saber quién es, más que en qué es. Cuando ella se pregunta quién es, se corta del mundo, se organiza, en el sentido de formar un organismo constituido por ciertas partes fosilizadas, especializadas. Pero cuando ella accede a la realidad múltiple, su soledad se anula, porque estando en la multiplicidad del universo nadie puede estar solo. En todo caso, la soledad es una soledad del mundo consigo mismo, pero no del hombre con el hombre.

Casi al final de la obra, Lori se da cuenta de que «Vivía de coincidencias, vivía de líneas que incidían y se cruzaban y, en el cruce, formaban un leve e instantáneo punto, tan leve e instantáneo que era más bien un secreto. Apenas hablase de las coincidencias, no estaría hablando de nada» (Lispector, 2003, p. 108). Esto no es otra cosa que el devenir y la multiplicidad deleuziana: un espacio vital, en tanto que permite que las cosas vivan, existan, que está formado por trazos, por líneas de fuerzas que se tocan y generan devenires. No hay nada por fuera de este sistema. No hay un yo, no hay un ser único. No sentir nada es peor que no sentir dolor, en tanto que sentir crea al ser, pero vivir a través del dolor es también vivir cortado, atado a un fantasma. «Un CsO está hecho de tal forma que solo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Solo las intensidades pasan y circulan» (Deleuze & Guattari, 2002, p. 158), esta es la certeza a la que llega Lori.

Ahora bien, ¿cómo afecta esta visión del mundo la relación que se establece en la obra con la idea de Dios? En primer lugar, pareciera que Dios y la naturaleza son la misma cosa. La fuerza divina de la que habla Lori es en realidad el eterno *continuum* de la vida, la pulsión natural de las cosas, el ritmo preciso del universo al moverse solo. Al principio se enfrenta a un Dios demasiado humano, hecho a imagen y semejanza del hombre, y por este mismo motivo no le sirve en su misión. La narradora nos explica: «Pero su Dios no le servía: había sido creado a su propia imagen, se parecía demasiado a ella…» (Lispector, 2003, p. 67). Su dolor hace que incluso experimente a Dios a través de él. No podría vivenciar la presencia de la divinidad desde su cuerpo configurado

por el sufrimiento, pues solo encontraría a un Dios que sufre o que hace sufrir. Por eso uno de los primeros movimientos de su consciencia es cambiar de Dios, reformular su categoría para experimentar el mundo de otra manera, porque experimentar a Dios es también experimentar la naturaleza y, por lo tanto, la vida y a sí misma. La muerte aparece a veces como una potencial unificación del yo escindido del mundo y el mundo en sí. Lori imagina el goce que morir implica, igual a como «…había apoyado el cuerpo en la tierra, apoyarse toda hasta ser absorbida por Dios» (Lispector, 2003, p. 66). Morir es reintegrarse definitivamente al cuerpo original, al cuerpo de Dios y de la realidad.

Respecto al Dios de Lori, se nos dice:

> El verdadero Dios, no hecho a su imagen y semejanza, era por eso totalmente incomprendido… De ahora en adelante, si quisiese rezar sería como rezar a ciegas al cosmos y a la Nada. Y sobre todo ya no podía pedir más al Dios. Descubrió que hasta ahora había rezado a un yo mismo, solo que poderoso, engrandecido y omnipotente (Lispector, 2003, p. 67).

Aquí observamos cómo Lori llega a cierto inmanentismo de lo que llama Dios: comprende que rezarle a Dios no es otra cosa que rezarse a sí mismo, porque a fin de cuentas rezar es hablar con la naturaleza. De esta manera, orar se vuelve un soliloquio, un discurso monológico del universo en estado de reflexión, por eso rezar es hablarse a sí mismo. No se puede pedir al Dios-naturaleza porque no tiene poder sobre las cosas, él es las cosas y sus devenires, que no son en ninguna medida motivados por una mente externa al mundo, no es otra cosa que la integración de un gran cuerpo sin órganos. Cuando Loreley reza, dice: «…haz que sienta que la muerte no existe porque en realidad ya estamos en la eternidad, haz que sienta que amar no es morir, que la entrega no significa la muerte…» (Lispector, 2003, pp. 66-67). Ciertamente, para el que sabe que somos eterna multiplicidad, la muerte no es el fin de las cosas, tan solo un cambio de estado, un giro en las coordenadas de referencia. Lori siente que amar es entregarse, dividirse, romperse y desmembrarse; lo cual es correcto, pero visto desde el punto de vista del yo alejado del mundo, del yo escindido, esto produce una terrible angustia. Si el amor es brindarse al otro, el yo que se brinda se fractura para entregar una porción de sí. Amar, en este sentido, es un verdadero sacrificio, un acto cruento que disminuye al que se entrega. Pero si se percibe desde la mirada del cuerpo sin órganos, no hay nada que entregar porque nada nos constituye o, por lo menos, nada estable. No morimos porque, al final, el amor es simplemente el acto más reflexivo —en tanto que se dobla sobre sí mismo— del universo.

Después de rezar por primera vez, Lori descubre que cuando estuviese más preparada, pasaría de sí hacia los otros, su camino era los otros. Cuando pudiese sentir plenamente el otro estaría a salvo y pensaría: he aquí mi puerto de entrada. Pero antes

necesita tocarse a sí misma, antes necesita tocar al mundo (Lispector, 2003). Necesita aprender que el paso iniciático verdadero se da cuando se pasa del yo escindido al yo múltiple, ese yo-Dios-naturaleza al que había llegado por intuición, porque no hay otra forma de acercarse al mundo real: por experimentación e intuición, sin hacer que el entendimiento fuerce la conexión.

Más adelante, se nos cuenta: «Había llegado al punto de creer en un Dios tan vasto que él era el mundo con sus galaxias: había visto eso el día anterior al entrar en el mar desierto solo. Y a causa de la vastedad impersonal era un Dios al cual no se le podía implorar: lo que se podía hacer era juntarse a él y ser grande también» (Lispector, 2003, p. 81).

Este fragmento ratifica los anteriores puntos desarrollados. La impersonalidad del Dios está dada porque Dios es el mundo, es tan vasto como este, y porque el mundo no tiene rasgos antropomórficos, como las fuerzas divinas que intervienen en las religiones. Para cambiar la configuración de su cuerpo sin órganos, primero cambia la percepción de las cosas. Así empieza a llenarse de otras intensidades, de otras líneas de vida. Pero el camino es arduo y Lori más de una vez sufre el dolor de existir, a veces encarnado en la ansiedad para ver a Ulises, otras en la profunda soledad. Ulises sabiamente le dice: «…yo siento que no me muevo por la vida dentro de un vacío absoluto exactamente porque también soy Dios. Un día, cuando tenga ganas y si vos todavía querés, te hablaré de cómo me muevo dentro de Dios» (Lispector, 2003, p. 107).

Cuando por fin Lori vivencia el despertar que ella y Ulises esperaban por igual, es decir, cuando ella logra sentir felicidad sin culpabilidad ni dolor, su cuerpo sin órganos muta. La epifanía en la piscina y la reflexión sobre las papas y las peras en la feria son pequeñas semillas de saber y de placer que la protagonista va sembrando en su propio cuerpo. Al experimentar goce, se da cuenta de que aquella gloria dura mucho menos que el dolor, pero aún así acepta este hecho, porque si el hombre viviera todo el tiempo en el goce pasaría a formar parte del otro lado de la vida y «perderíamos el lenguaje en común» (Lispector, 2003, p. 127). El lenguaje es una forma de coser el yo al mundo, una forma hermosa pero inacabada, insuficiente para emular la verdad de las cosas, un intento desesperado por unirse al universo desde el yo. Habitar el goce de la vida es perder la imagen irreal del yo, dejarse devenir y fluir con el yo-Dios-naturaleza, por lo que el lenguaje ya no es necesario o, por lo menos, no en la medida en que lo conocemos. En todo caso, el lenguaje devendrá con nosotros, se flexionará sobre sí mismo como el Dios.

En segundo lugar, acepta la fugacidad del gozo porque si durara más, gestaría seres humanos más egoístas, menos sensibles al dolor y al sufrimiento ajenos. Resuelve que es necesaria cierta cuota de dolor en el hombre, a los fines de no engendrar monstruos ególatras y hedonistas.

Y en tercer lugar, porque si durara lo suficiente, intentaría comprender los misterios de la naturaleza, y el goce desaparecería. Exigir una respuesta del placer de vivir sería exigirle una respuesta a la vida, que nada exige. Cuando entiende estas cuestiones, se corta el cabello en acto simbólico de dominio sobre las potencias vitales y transformación del cuerpo físico. A partir de allí, está preparada para tener sexo con Ulises y poner fin a la espera de su amante. La relación sexual es la consumación del aprendizaje de la obra: la entrega en la que ningún amante se disuelve ni se muere, sino que se funden ambos en un mar preindividual, múltiple. El placer del cuerpo aparece aquí como una puerta al verdadero goce de vivir, que no es otra cosa que la felicidad de saberse existente. Lori se entrega y se da cuenta de que cuando se da no pierde, sino que empieza a recibir. Al abrirse, es poblada, alimentada, por una cantidad inmensa de líneas de vida. La narradora nos comenta que Lori nunca se supo mejor que en aquel momento, que en ese saberse existente y plena se desconoció. «Yo no soy yo, sentía ella. Y era también lo mínimo, pues se trataba al mismo tiempo de un macrocosmos y de un microcosmos… Ella era tan completa como el Dios…» (Lispector, 2003, pp. 140-141). Por medio del goce, abrió el cuerpo sin órganos, se dejó fecundar por el mundo, se dio al mundo para ser en sí. Desconocerse es en verdad conocerse, comprenderse extrañado, parte de un cuerpo mayor desarticulado. El placer físico no es solamente la coronación del aprendizaje de Lori, es la última fase de su transformación como cuerpo sin órganos. Al volver a indagar sobre la pregunta por su identidad, ella se responde: «…profundamente soy esa que tiene vida propia y también tu vida. Bebí nuestra vida» (Lispector, 2003, p. 147). Ha comprendido el ciclo, ha entendido que solo es un yo si se piensa en relación con otro yo que juzga existente y que no es más que una serie de líneas de vida, de intensidades que se cruzan. Lori admite que existe pero que no es solo ella, sino el mundo. Ulises vuelve a decirle, en aquella ocasión, lo que le ha dicho ya: preguntarse quién es uno sin perderse es imposible. Imposible no perderse porque es la única vía de conocimiento: extraviarse, desorientarse, cambiar las coordenadas del yo.

Clarice Lispector hace devenir a la lengua, la desorganiza y la fragmenta, como sucede con Lori y su experiencia vital. El cuerpo que configura el texto de *Un aprendizaje o El libro de los placeres* está igualmente desgarrado, abierto al mundo. Esta es la única manera que la autora tenía para transmitir los casi imperceptibles movimientos del devenir. Deleuze opina que «escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en vías de hacerse, y que desborda toda materia vivible o vivida» (2006, p. 13). Escribir es un acto más de la reflexión de las cosas y, como tal, debería ser un quiebre en la realidad del yo. No basta con escribir lo que se imagina, hay que hacer un cuerpo sin órganos en el texto, vivir a través de las letras, hacer que la vida se escurra entre las palabras para que el lector, otro cuerpo sin órganos, pueda aprehender y experimentar lo que se da en la obra. Lispector sin duda lo logra. Como dice el epígrafe deleuzia-

no del presente artículo —tomado de *Diálogos*, una obra en colaboración con Claire Parnet—, hay autores que tienen una salud tocada por la experiencia, por situaciones muy grandes para ser oídas o vistas por una sola persona. Escribir, por tanto, es una empresa de salud. La vivencia de Lispector que ha disparado la escritura de su novela ha sido, sin lugar a las hesitaciones, de una naturaleza mayor a la del humano. Ya en la nota a la novela, la autora señala que el libro le ha pedido una libertad mayor de la que ha podido darle. Ha capturado un devenir, un flujo de líneas de vida que oportunamente ha encapsulado en *perceptos* —fuerzas de percepción que sobreviven al que las percibe y que son capturables en el arte—. Su puntuación descontracturada, en especial aquella coma con la que inicia el texto, es una señal de devenir: antes y después de la novela hay otros cientos de escritos, otros cientos de movimientos vitales que pudieron ser captados pero que no fueron tan funcionales como coordenadas para la autora. Su novela se inserta en el fluir del mundo y sigue los movimientos propios de aquel yo-Dios-naturaleza.

La autora nos revela una máquina para el dolor, una sistematicidad en el cuerpo que permite deslindarnos, desarmarnos para componernos en el mundo y con el mundo. Esta máquina —todo concepto es una máquina, en tanto que actúa solo una vez que se ha puesto a funcionar y avanza decididamente— sirve para pensar quién se es y qué se es en un plano de inmanencia. *Un aprendizaje o El libro de los placeres* es una lucha contra la antigüedad de la trascendencia, una intensidad capturada con belleza y precisión.

Referencias Bibliográficas

Deleuze, G. & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas* (5.ª ed.). Barcelona: Pre-textos.
Deleuze, G. & Parnet, C. (2005). *Diálogos* (2.ª ed.). Barcelona: Pre-textos.
Deleuze, G. (2006). *La literatura y la vida* (2.ª ed.). Córdoba: Alción Editora.
Lispector, C. (2003). *Un aprendizaje o El libro de los placeres*. Buenos Aires: Corregidor.

Autores

María de los Ángeles Bianchi. Docente Responsable de Gramática I en el Instituto de Formación Docente Continua de San Luis. Postítulo en Lengua y Literatura (UNRC). Profesora de Castellano, Literatura y Latín (INSP Mariano Moreno). Ha sido docente de nivel medio y desde 2009 se desempeña en el nivel superior. Se dedica a la investigación, publicación y dictado de cursos cuya temática es la gramática y su transposición didáctica.

Araceli Alemán. Correctora literaria por la Universidad del Salvador (USAL). Es estudiante de cuarto año de la Licenciatura en Letras en la USAL. Se desempeña como correctora y traductora de inglés *freelance* en varias editoriales. Su experiencia incluye tareas de redacción para diarios digitales y asistencia e investigación para periodistas ingleses. También ha trabajado para medios audiovisuales en control de contenidos.

Enzo Cárcano. Profesor y licenciado en Letras y corrector literario por la Universidad del Salvador. Máster en Lengua Española y Literaturas Hispánicas por la Universitat de Barcelona. Es becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en el Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires (ILA, UBA) y doctorando en Letras en la Universidad del Salvador (USAL). Actualmente, trabaja, en esta misma institución, como investigador del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales (IIFLyEO) y como profesor de Teoría Literaria. Es asistente de redacción de la revista *Gramma* (Escuela de Letras, USAL) y miembro del Comité Ejecutivo de la colección *La vida en las Pampas*, que dirige la Dra. María Rosa Lojo en Editorial Corregidor. Trabajó como asistente de la Dra. María Rosa Lojo en la curaduría literaria de las muestras *Leopoldo Marechal 1900-1970*, que tuvo lugar en el marco del Encuentro de la Palabra 2015 (Tecnópolis, marzo 2015), y *El gran juego de Leopoldo Marechal*, inaugurada junto con el Coloquio del mismo nombre (Casa Nacional del Bicentenario, junio 2015), ambas organizadas por el Ministerio de Cultura de la Nación Argentina.

Oscar Conde. Poeta, ensayista y profesor universitario. Estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires, donde enseñó griego clásico entre 1983 y 2006, y se doctoró en la Universidad del Salvador. Actualmente es profesor en el Doctorado en Filosofía de la Universidad Nacional de Lanús (UNLa) y Profesor Asociado Ordinario en el área de Literatura Argentina en la Universidad Pedagógica de la Provincia de Buenos Aires

(UNIPE), donde dirige la Especialización en la Enseñanza de la Lengua y la Literatura. Ha publicado artículos y ofrecido conferencias, ponencias y seminarios sobre literatura griega clásica, tango, lunfardo, rock y poesía argentina y española. Es miembro de número de la Academia Porteña del Lunfardo. Es compilador de *Estudios sobre tango y lunfardo ofrecidos a José Gobello* (2002), *Poéticas del tango* (2003), *Poéticas del rock* (2007, volumen I) y *Poéticas del rock* (2008, volumen II); y autor del *Diccionario etimológico del lunfardo* (1998; segunda edición: 2004) y de *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos* (2011). Sus libros de poesía son *Cáncer de conciencia* (2007) y *Gramática personal* (2012).

Marina Coronel. (1982, Resistencia, Chaco). Poeta y tallerista. Editora del sello Madre Agua Ediciones. Publicó los poemarios *Bocas que no saben* (Editorial Ananga Ranga, 2009; editorial Lisboa, 2016, Ciudad de Buenos Aires) y *Cartografía* (Ediciones en Danza, 2015, Ciudad de Buenos Aires). Fue incluida en las antologías *Ida y vuelta* (Editorial Ananga Ranga / Editorial Cencerro, 2007), *Poesía chaqueña. Entre la tradición y la vanguardia* (Editorial Kram, 2009), *Voces del Chaco* (Editorial Contexto, 2013), *Rutas* (Editorial Punto de Encuentro, 2015) y *Antología de Poesía: Región Nordeste* (Consejo Federal de Inversiones, 2015).

Natalia Crespo. Doctora en Letras por la Universidad de Illinois. Escritora e investigadora del CONICET y profesora adjunta en el Seminario de Literatura Iberoamericana en la USAL. Se dedica al estudio y reedición de obras marginales de la literatura argentina del Siglo XIX. Es autora del libro de ensayos *Parodias al canon* (Corregidor, 2012), premiado por el Fondo Nacional de las Artes, y de la novela *Jotón* (Modesto Rimba, 2016).

Liliana Díaz Mindurry. Narradora, poeta y ensayista. Publicó numerosos libros, entre ellos: *Buenos Aires, ciudad de la magia y de la muerte* (cuentos, 1985), *La resurrección de Zagreus* (*nouvelle*, 1988), *La estancia del sur* (cuentos, 1990), *Sinfonía en llamas* (poesía, 1990), *Paraíso en tinieblas* (poesía, 1991), *En el fin de las palabras* (cuentos, 1992), *Retratos de infelices* (cuentos, 1993), *Wonderland* (poesía,1993), *Lo indecible* (novela, 1998), *Pequeña música nocturna* (*novela,* 1998), *Hace Miedo Aquí* (novela, 2004).

Carina Fernanda González. Egresada de la Universidad de Buenos Aires. Realizó su doctorado en Letras hispánicas en la Universidad de Maryland, College Park. Su área de investigación se inscribe dentro de los Estudios Transatlánticos, las escrituras migrantes y el exilio. Trabaja como investigadora adscripta al CELEHIS en la Universidad de Mar del Plata y ha publicado ensayos en revistas académicas de Argentina, México y los Estados Unidos.

Carolina Grenoville. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, docente en la materia Semiología (UBA) y becaria postdoctoral de CONICET. Su tesis doctoral se abocó al análisis de las configuraciones de la espacialidad en un corpus de textos ficcionales que siguen los trazos de un movimiento de conquista y colonización en la Argentina desde una perspectiva crítica y metacrítica, que combina el análisis formal y contextual de los textos literarios.

Julián Martínez Vázquez. Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y diplomado en Filología Griega por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente, se desempeña en la USAL como contenidista y orientador de Lengua Española, materia perteneciente a la Especialización en la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera. En esta última, es profesor de Español como Lengua Extranjera en los niveles intermedio, alto y avanzado. Además, es profesor de Griego en la carrera de Filosofía (USAL). Es coautor, junto con Haydée Nieto, Oscar De Majo y Soledad Alén, de *Gramática del Español. Una visión del español como lengua nativa y extranjera*. A su vez, se desempeña en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires como ayudante de prácticas de Gramática. Es autor de diferentes adaptaciones y versiones de mitos griegos para chicos: *La casa de Atreo* (2006), *Los viajes de Hércules* (2009); *Los mitos griegos* (2014); entre otros.

Claudia Masin. (Resistencia, Chaco, Argentina, 1972). Escritora y psicoanalista. Vive desde 1990 en Buenos Aires. Coordina talleres de escritura. Publicó los libros de poesía: *Bizarría* (Buenos Aires, 1997), *Geología* (Buenos Aires, 2001), *La vista* (Madrid, 2002), *Abrigo* (Buenos Aires, 2007), *La plenitud* (Buenos Aires, 2010), *El secreto (antología 1997-2007)*, *El verano* (Ediciones de la Paz, Resistencia, 2010), *La siesta* (México, 2015) y *La cura* (Buenos Aires, 2016). Su libro *La vista* obtuvo por unanimidad el Premio Casa de América de España en 2002. Su libro *Abrigo* obtuvo una mención del Fondo Nacional de las Artes en 2004. Textos suyos han sido traducidos al francés, inglés, portugués e italiano. Participó en varias antologías de poesía y ensayo, en su país y en el exterior.

Javier Mercado. Licenciado y doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Es becario posdoctoral del CONICET, y ha sido becario de la Universidad Autónoma de Madrid y de la Fundación Carolina (España). Miembro del equipo de investigación «Procesos de construcción de la heterodoxia en la literatura argentina» desde 2008 y del programa de investigación «Políticas de la heterodoxia en el Cono Sur» desde 2014, ambos radicados en el CIFFyH, UNC. A partir de la hermenéutica simbólica, investiga las representaciones de lo sagrado en escritores argentinos de la

primera mitad del siglo XX. Se desempeña como profesor asistente en la cátedra de Literatura Argentina III y en el Seminario de Literatura Argentina de la Escuela de Letras, FFyH, UNC.

Cristian Mitelman (Buenos Aires, 1971). Profesor de Letras Clásicas por la Universidad de Buenos Aires. En 1999 publicó *Libro de mapas y de símbolos* (poesía); en 2007, *Villa Medea* (cuentos); y en 2012, *Una música que gira* (cuentos). Junto con Fernando Sorrentino, escribió «El centro de la telaraña», relato que fue editado en la *Ellery Queen's Mistery Magazine*. Obtuvo el Segundo Premio Iniciación de Poesía (Producción 95-96), concedido por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, y una Mención de Honor del Fondo Nacional de las Artes en el Género Cuento (2000). Su relato «Guerras fenomenológicas» obtuvo el primer premio en el concurso organizado en conmemoración del 50 aniversario de la computación en la Argentina. Algunos de sus textos aparecieron en *Proa*, *Prisma*, *Puro Cuento*, el suplemento *Ñ* y el diario *La Prensa*.

Claudia Teresa Pelossi. Doctoranda y magíster en Literaturas Comparadas por la Universidad Nacional de la Plata, licenciada en Letras por la Universidad del Salvador, correctora de textos por LITTERAE, y profesora de Castellano, Literatura y Latín por la ENS Nº 1. En la USAL se desempeña como docente de Literatura Francesa y Literatura Italiana y es directora de la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la USAL. Perteneció a diversos grupos de investigación del IIFyL, como el dirigido por la Dra. María Rosa Lojo que publicó la edición crítica de la novela *Lucía Miranda (1860)*, de Eduarda Mansilla (2007); formó parte del proyecto interuniversitario ítalo-argentino: «Las damas del mar. Viajeras, emigrantes, literatas y artistas desde y hacia el cono Sur en los siglos XIX y XX» (2016). Actualmente dirige un grupo de investigación (2016-2018): «Representaciones de la infancia y la juventud en la obra de Patrick Modiano». Es autora de trabajos especializados en italianística y literatura francesa, publicados en volúmenes de la AALFF y ADILLI, y en revistas literarias como *Gramma*, *Letras de Buenos Aires, Trans-Revue de Littérature générale et comparée*. Es coautora de capítulos de libros en *Identidad y narración en carne viva* (2010), y en *Préstamos, cruces e hibridaciones entre literatura y otros lenguajes artísticos (2011).* Participó en numerosos congresos como expositora en las áreas de literatura italiana, francesa y comparadas.

Laureano Ralón (Buenos Aires, 1977). Licenciado y magíster en Ciencias de la Comunicación por la Simon Fraser University de Canadá, donde fue asistente de cátedra (Center for Online and Distance Education) e investigación (Center for Policy-Re-

search on Science and Technology, New Media Innovation Center); trabajó como intérprete (The Provincial Language Service of British Columbia) y fundó el portal de difusión académica Figure/Ground Communication (www.figureground.org). En Buenos Aires, dirigió el Observatorio de Canadá del Centro Argentino de Estudios Internacionales. Actualmente es doctorando en Letras en la Universidad Nacional de Cuyo y se desempeña como traductor académico y literario.

Pablo Romero (Concepción, Tucumán, Argentina, 1999). Editor, poeta y agitador cultural. Sus poemas han aparecido en numerosos medios digitales e impresos de América Latina y España. Lleva a cabo diversos proyectos editoriales que consisten en la difusión de poetas de su misma generación. *Días de Babel* es su primer libro, editado en México por Stillnes & Blood Pres; próximamente reeditado en Argentina por Editorial Buena Vista. Actualmente trabaja en su segundo poemario, *Introducción al fuego*.

Aramis Russo. Corrector literario por la Universidad del Salvador (USAL). Es estudiante de cuarto año de la Licenciatura en Letras en la USAL. Se desempeña como corrector *freelance* en varias revistas de interés general y ha realizado suplencias en institutos de nivel secundario.

Alejandro Schmidt (Córdoba, Villa María, 1955). Poeta, periodista e investigador de poesía argentina. Publicó 37 libros de poesía y otros tantos folletos y plaquetas. Dirigió revistas, editoriales y colecciones de poesía. Parcialmente ha sido traducido a siete idiomas. Ha merecido premios nacionales e internacionales por su obra como poeta y editor. Colaboró con cerca de 300 publicaciones del país y el mundo. Algunos de su libros han sido transcriptos al braille. Integra más de 50 antologías del país, el continente y Europa. Algunos de sus poemas han sido adaptados al teatro, el lenguaje del video y la historieta. Acerca de su obra poética se han publicado libros de ensayos y tesis de licenciatura en la Universidad Nacional de Córdoba. Integra, desde la década del 90, diversas organizaciones sociales.

María Angélica Semilla Durán. Licenciada en Letras en la Universidad Nacional del Sur (Argentina), doctora en Filología Hispánica por la Universidad Central de Barcelona (España), doctora en Estudios Ibéricos por la Universidad de Provence, Aix en Provence (Francia). Habilitada a dirigir investigación (HDR) por la Universidad de Burdeos, Francia. Profesora emérita de Literatura y Civilización Latinoamericana en la Universidad Lumière Lyon 2, Francia. Especialista en literatura latinoamericana y española del siglo XX, ha estudiado particularmente el género autobiográfico y las problemáticas de la memoria. Ha publicado numerosos artículos sobre autores latinoa-

mericanos y españoles. Es autora del libro *Le masque et le masqué. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire*, y editora de un volumen colectivo en colaboración con Néstor Ponce: *Juan Gelman: poesía y resistencia/ Nuevas lecturas críticas*. Ha dirigido y editado las siguientes obras colectivas: *Résistances* (Saint-Etienne, PUSE, 2011); *Utopies, désenchantement, hybridités dans la ville ibérique et latino-américaine* (en colaboración con François Laplantine y Jorge Santiago Pesanha, París, Archives Contemporaines, 2012); *L'écriture de Pedro Lemebel: nouvelles pratiques scripturales et identitaires* (Saint-Etienne, PUSE, 2012); *Fernando Vallejo: un nudo de sentido* (Sevilla, Arcibel, 2012); *Variaciones sobre el melodrama* (Madrid, Casa de palo, 2013); *Relatos de Malvinas: Paradojas en la representación e imaginario nacional* (Villa María, Eduvim, 2016); *Palabra calcinada: veinte ensayos críticos sobre Juan Gelman* (en colaboración con Jorge Boccanera, Buenos Aires, UNSAM EDITA, 2016).

Fernando Sorrentino. Escritor argentino, autor de las siguientes obras: *La regresión zoológica* (1969); *Imperios y servidumbres* (1972); *El mejor de los mundos posibles* (1976, 2.do Premio Municipal de Literatura); *En defensa propia* (1982); *El remedio para el rey ciego* (1984); *El rigor de las desdichas* (1994, 2.do Premio Municipal de Literatura); *La Corrección de los Corderos, y otros cuentos improbables* (2002); *Existe un hombre que tiene la costumbre de pegarme con un paraguas en la cabeza* (2005); *El regreso. Y otros cuentos inquietantes* (2005); E*n defensa propia / El rigor de las desdichas* (2005); *Costumbres del alcaucil* (2008); *El crimen de san Alberto* (2008); *El centro de la telaraña, y otros cuentos de crimen y misterio* (2008); *Sanitarios centenarios* (2008); y numerosos textos para niños, entrevistas, etc.

Melisa Stocco. Licenciada en Letras y profesora de Lengua y Cultura Inglesas por la Universidad Nacional de Cuyo, Argentina. Miembro del Centro de Literatura Comparada de la UNCuyo. Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (*CONICET*) desde 2014 por su tesis sobre la autotraducción en la poesía mapuche contemporánea. Becaria del Programa de Doctorados de Supervisión Binacional del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) en el Instituto Latinoamericano de la Freie Universität Berlin (período agosto 2015-agosto 2016).

Patricio Subirol. Estudiante avanzado de la Licenciatura en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ganó tres veces consecutivas el Premio al Mérito Académico otorgado por el Banco Santander Río entre 2014 y 2016. También, fue distinguido por su desempeño académico como "Estudiante Destacado" por la Universidad de Buenos Aires. Forma parte del equipo UBACyT dirigido por la Dra. Ana María Zubieta cuyo tema es "Representaciones de la violencia. Perspectivas

estéticas y políticas, planteos teóricos, nuevas manifestaciones y formas de expresión". Actualmente, se desempeña como adscripto en la cátedra Teoría Literaria II en dicha Universidad. Dentro de las actividades como adscripto, participa en un proyecto de investigación dirigido por la Dra. Alicia Montes, relacionado con el fenómeno de la memoria, el valor del testimonio, la posición de la ficción respecto a la verdad histórica y la tensión entre el arte y la historiografía.

Juan Martín Vidal. Poeta, estudiante de Letras en la Universidad del Salvador. Ha publicado: «Vendrá la sombra (poema en prosa)», fotomontaje en Plaza Libertad, octubre de 2014; «Fracasa mejor (o Suerte de carta a Samuel Beckett)» (en *Letras del Face 9*, Dunken, Buenos Aires, 2015); «Fumando de Incógnito» (*Antología Tahiel*, 2015); «Esa Voz» (*Contrapuntos*, Dunken, Buenos Aires, 2015); «*30 denarios (o cosas que hay que hacer en la vida)*» (revista *Ápices digital*, Buenos Aires, en prensa).

Normas Editoriales para la Presentación de Trabajos

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

Presentación de los Textos

Los textos serán redactados en español. En los artículos de investigación, se solicita la traducción al inglés del resumen y las palabras clave.

Todos los textos de investigación deberán ser de carácter inédito y original. Es requisito que no se encuentren postulados al mismo tiempo para aparecer en otra publicación.

La extensión de los artículos de investigación será entre 15 y 30 páginas, incluidas las notas y referencias. Los demás tipos de texto: trabajos de cátedra, reseñas, entrevistas, adelantos de libros, ensayos, cuentos y poesías presentarán la extensión que su desarrollo requiera.

Los textos de investigación serán sometidos a un proceso de evaluación con la modalidad «doble ciego»: serán entregados simultáneamente a un evaluador interno y a otro externo, de carácter anónimo, que, sin intercambiar sus opiniones, emitirán un veredicto al Comité de Redacción. Los resultados pueden ser tres: que el texto sea aceptado sin condicionamientos; que sea aceptado pero sometido a un período de revisión y enmienda para adecuarlo al formato de publicación de la revista; que sea rechazado por no cumplir con los requisitos o con el objeto de la revista.

Todos los autores deberán enviar un CV breve, en archivo aparte, que no exceda las 230 palabras y que contenga: nombre, apellido, correo electrónico, títulos, pertenencia institucional, publicaciones y premios más destacados.

Formato de los Artículos

Se deberán seguir las siguientes especificaciones

Tamaño de la página	A4 (21cmx29,7cm).
Márgenes	Superior e inferior: 2,5cm. Derecho e izquierdo: 3cm.
Tamaño y tipo de letra	Times New Roman, 12 puntos.

Interlineado y alineación del cuerpo del texto	Interlineado doble, incluyendo la/s página/s de Referencias. Justificar el texto, no numerar las páginas.
Sangría de comienzo de párrafo	5 espacios. No dejar espacio de interlínea entre párrafos.
Título	Encabeza el artículo. No superar las 12 palabras. Times New Roman, tamaño 14, en negrita, sin subrayar, centrado, interlineado simple. Sólo mayúscula la primera palabra.
Datos personales	Debajo del título, dejar un espacio, centralizar, interlineado simple: nombre, apellido de cada autor del trabajo y debajo afiliación institucional de cada autor (no utilizar siglas). País de pertenencia y correo electrónico. Deberá estar escrito en Times New Roman, tamaño 12, en negrita. Para los trabajos de cátedra, debajo del nombre del alumno, aclarar cátedra y año.
Resumen y *Abstract*	Preciso, que refleje el propósito y el contenido. Informativo, no evaluativo. Coherente y conciso. Extensión máxima de palabras permitidas: 250. Interlineado simple y texto justificado. En español e inglés. El *abstract* va en letra cursiva por ser en lengua extrajera.
Palabras Clave y *Keywords*	Entre 5 y 8 en español y sus equivalentes en inglés. Las *keywords* van en letra cursiva por ser en lengua extrajera.
Estructura del manuscrito No titular cada parte	Introducción, Metodología, Desarrollo, Conclusión o resultados. Tablas y figuras. Notas. Referencias. Apéndice. Las tablas, figuras y apéndices se aceptarán en caso de que sean estrictamente necesarios.
Tablas y figuras	Aparecen al final del contenido del artículo y antes de las Referencias, sólo aquellas que fueron mencionadas en el texto. Se identifican con números arábigos y de forma consecutiva: Tabla 1, Tabla 2, Tabla 3, etcétera. Figura 1, Figura 2, Figura 3, etcétera.

Notas al pie	Times New Roman, tamaño 10. No deben usarse sangrías. Se enumeran en el orden que aparece en el manuscrito en números arábigos. Se ubican a pie de página. No se destinan para las referencias de las citas textuales, que, en cambio, van al final del texto. Limitar el número de notas a un mínimo indispensable para el desarrollo del artículo.
Referencias	No se debe confundir con la Bibliografía. Se indicarán en hoja separada. No habrá Bibliografía General, sólo se listarán en orden alfabético las referencias bibliográficas de las citas textuales realizadas.
Apéndice	Cada uno, en página separada

Se solicita hacer **referencias a otras fuentes de información** dentro del texto con el fin de evitar las notas al pie. Todas las citas (en cualquiera de sus formas) deben tener una correspondencia exacta con las entradas consignadas en la Lista de Referencias; al tiempo que no deben incluirse, en esta última, las entradas que no se correspondan con las citas dentro del artículo. Existen diversos modos de realizar la cita:

a) Citas directas o textuales. Se trata de la transcripción, palabra por palabra, de otro texto. Deben aparecer siempre tres datos: apellido del autor, fecha de la publicación y el número de la/s página/s donde aparece la referencia. Si la cita tiene menos de tres líneas, se integra en el texto con comillas bajas « ». Si por el contrario, la cita tiene más de tres líneas, se escribe en bloque de cuerpo menor (tamaño 11, interlineado sencillo y 5 espacios de sangría a cada lado), separado del texto principal y sin comillas. No debe utilizarse letra cursiva o bastardilla para las citas. Es necesario indicar las páginas exactas que fueron citadas. Debe usarse la abreviatura p. para «página» y pp. para «páginas».

b) Paráfrasis o citas indirectas. No aparece en el artículo una transcripción literal del texto; sin embargo, los contenidos de los argumentos o de lo dicho remiten conceptualmente a otro/s texto/s. No es necesario indicar las páginas.

c) Citas de autoridad. Se emplea este recurso para indicarle al lector de qué texto se tomó la información presente en un determinado párrafo del artículo. Sirve para dar a conocer la bibliografía fundamental consultada por el autor y para respaldar su investigación. Puede indicarse o no las páginas, según si la fuente de información es un texto completo, un capítulo o un fragmento.

En el caso de omitir una parte de la cita, deberá indicarse la elipsis con tres puntos encerrados en corchetes […]. En cuanto a las citas extensas, con omisiones de co-

mienzo o final de oración, deberán indicarse con puntos suspensivos solamente. A continuación se presenta un caso en el que hay una elipsis en el interior de la cita, y la omisión del final de la frase:

> En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor […]. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de los mesmo… (Cervantes, 1998, p. 10).

La lista de referencias se incluye en una nueva página, a doble espacio, como el resto del artículo, y con sangría francesa. Esta sección se titulará «Referencias Bibliográficas» , en negrita, sobre el margen izquierdo. Se deben listar, en ella, exclusivamente todos los textos que se han citado en el artículo, tanto de manera directa como indirecta, así como también, las citas de autoridad, excepto las comunicaciones personales (como entrevistas, cartas, correos electrónicos o mensajes de una lista de discusión), que deberán ser indicadas en la correspondiente nota al pie. Para formar la cita según el tipo de documento, consulte el enlace *Normas de publicación* de la página de la revisa: http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma.

Documentos Disponibles en la Internet

Para citar un texto tomado de la Internet es necesario incluir la fecha en la que se recuperó el documento y la dirección (URL: uniform resource locator).
Se incluye la información que está disponible.
La fecha en la que fue consultada se escribe en el siguiente formato: día, mes abreviado, año; debe usarse previamente «recuperado».
En el caso de ausencia de datos, debe colocarse la expresión sin datos (s.d.) en el lugar de la falta. Por ejemplo, si llegara a faltar el año de edición de una publicación de Internet, corresponde indicarlo así:

Merriam-Webster's Online Dictionary (s.d.). Recuperado 20 abril, 2009, de http://www.m-w.com/dictionary/

En la página web de la revista http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma, se puede consultar un documento, en el enlace Normas de publicación (en la sección Acerca de…), donde se han consignado ejemplos de toda la normativa y explicaciones para casos especiales. Ante cualquier duda, se pueden enviar consultas desde el formulario del enlace.

EDICIONES UNIVERSIDAD DEL SALVADOR