Corso di Laurea specialistica in:
Lingue e Letterature Europee, Americane e Postcoloniali

Tesi di Laurea

Cielos traducidos

Argentina e Italia bajo los mismos *Cielos de Córdoba:* una posibilidad de traducción

Relatore
Prof. René Lenarduzzi

Correlatore
Prof.ssa Adriana Cristina Crolla

Laureanda
Chiara Cecchini
Matricola 840214

Anno Accademico
2013 / 2014

ÍNDICE

Introducción

1. **Teoría de la traducción**
   1.1 Sobre la traducción
   1.2 Cambios paradigmáticos
   1.3 La lectura pra la traducción
   1.4 Original vs traducción
   1.5 Enfoque comparatista
   1.6 La traducción como aduana y la diáspora de la lengua
   1.7 El espacio latinoamericano
   1.8 El viaje de la traducción
   1.9 Las problemáticas de la traducción
   A modo de excursus

2. El autor y su obra

3. Idioma y literatura

4. El texto

5. Cieli di Córdoba

6. Comentarios sobre la traducción

Entrevista

Bibliografía

Introducción

Esta introducción tiene como finalidad presentar algunas consideraciones respecto del objetivo del trabajo, de la manera en la que ha sido encarado y de su estructura. Se dará cuenta también del origen del interés por los temas tratados a partir de algunas reflexiones sobre la práctica de la traducción.

La idea de trabajar con un texto de Federico Falco surge de mi participación al "Argentino de literatura" del 2013 -encuentro de escritores que la Universidad Nacional del Litoral organiza cada año en la ciudad de Santa Fe- y de un interés personal por trabajar alguna problemática relacionada con la traducción. Reflexionando sobre mi estatus de estudiante extranjera de Letras en Argentina y sobre la actual ebullición de la literatura suramericana emerge la necesidad de ampliar el diálogo cultural con Europa. El texto seleccionado para este trabajo se titula *Cielos de Córdoba* y resulta interesante y atractivo, entre otros motivos, por estar escrito en lengua "argentina", es decir, en la variedad dialectal del español rioplatense.

Toda traducción nace de un deseo y de un conjunto de circunstancias favorables. A partir del encuentro con un escritor de personalidad relevante -Federico Falco- y de la presentación de su novela *Cielos de Córdoba,* surge la idea de entrar en contacto con el universo de la traducción. Un deseo, y la posibilidad de aceptar un reto. La propuesta constituye una reescritura o recreación del texto original, sin olvidar los presupuestos lingüísticos y psicológicos latentes en él, apoyado por el conocimiento de la lengua desde la que se traduce, las dotes de "intelligenza dello stile", como las entiende Italo Calvino "nel doppio aspetto del comprendere le peculiarità stilistiche dell'autore da tradurre, e del saperne proporre equivalenti italiani in una prosa che si legga *come fosse pensata e scritta direttamente in italiano"* (Calvino, 1963: 113), añadiendo a ello la determinación y pasión frente a la tarea programada.

En su sentido universal, comunicar es "poner en contacto", conectar o transmitir informaciones, de manera que todo acto comunicativo encierra un mensaje que presenta un contenido informativo más o menos nuevo, conforme a su posibilidad de aparición. Teniendo en cuenta que para los seres humanos la comunicación es principalmente interacción social, la comunicación se configura no sólo como el acto de intercambiar informaciones sino también como el de compartir y relacionarse el uno con el otro a partir de una cultura común. Por esta razón, el trabajo ha sido encarado bajo un perspectiva comparatista: la primera parte, proporciona una panorama alrededor de las teorías de la traducción, mientras que en los apartados siguientes se han analizado los

elementos que intervienen en el acto comunicativo -de otro modo definidos “factores de la comunicación”- en *Cielos de Córdoba*, ya que también el texto literario -en cuanto objeto creado por alguien con la intención de que sea leído- forma parte del proceso comunicativo. Así, se analizarán el autor y su obra, el idioma en relación con la literatura y, finalmente, las características más relevantes del texto. Además, se proporcionará la traducción de *Cielos de Córdoba* al italiano acompañada por notas explicativas que precisan el significado de los términos cuya traducción resultaba problemática. Por consiguiente, reflexionando sobre las dificultades que comporta esta práctica, se comentarán inclusive los criterios de traducción aplicados en este trabajo.

En la búsqueda del diálogo con el otro, y bajo la mirada comparatista, se ha considerado interesante también incluir una entrevista al autor realizada en Buenos Aires durante el mes de enero de este año 2014. La profundidad de las reflexiones de Falco sobre su vida personal, la existencia humana, la necesidad de creer -que confluyen necesariamente en su escritura- lo destaca como personalidad de fuerte sensibilidad y relevancia notable.

El propósito del trabajo reside así en dar a conocer una tradición foránea a través de un intento de “trans-creación” de la obra originaria. Se pretende, además, que una nueva tradición comience a cobrar sentido en el horizonte de expectativas de los lectores de la lengua receptora, el italiano, acercando la comunidad de “leedores” a otra sensibilidad, en este caso a la argentina.

1. Teoría de la traducción

1.1 Sobre la traducción

La traducción es una de las actividades principales del ser humano, una práctica que lo constituye desde sus orígenes. En el campo de la literatura, sin embargo, hasta la segunda mitad del siglo XX la reflexión teórica sobre la traducción era patrimonio exclusivo de hombres de letras. Por ejemplo, durante el Renacimiento, en virtud del respeto firme a la tradición clásica, reinaba la concepción de las traducciones como obras subordinadas o inferiores a los originales. A lo largo del siglo XVII, sin embargo, aparecen las primeras manifestaciones de independencia de la traducción y del traductor: la necesidad de mediación entre las nuevas culturas europeas determina la autonomía de la traducción con respecto al original según un principio de "domesticación". Se intenta así lograr una recepción favorable de una obra extranjera en la cultura propia. Sólo a partir de la segunda mitad del siglo XX -y con los cambios culturales y comunicativos que lo caracterizaron- la teoría y la filosofía de la traducción descubren su auge. Las relaciones internacionales se hacen imprescindibles para la consolidación de nuevos sistemas que, al mismo tiempo, abren camino a nuevas formulaciones teóricas alrededor de la práctica de la traducción como interpretación de un texto.

Resulta interesante, en este sentido, analizar el término en las principales lenguas indoeuropeas y revisar su etimología.

En inglés, dicha práctica es *translation*; en francés, *traduction;* en español, *traducción*; en portugués, *tradução*; en italiano, *traduzione.* Claramente, en todos los casos la palabra deriva del latín *translatus* en el sentido de "translación", transferir o traducir algo de una lengua a otra en su entereza o integridad. Resulta evidente, así como afirma Jüri Talvet en su artículo "En torno a la filosofía contemporánea de la traducción", la influencia del espacio lingüístico-"céntrico" (2006) indoeuropeo en la modulación de la teoría. El mismo dicho italiano *traduttore-traditore*, que designa la traslación de textos creativos de una lengua y una cultura a otra como práctica imposible, es de origen indoeuropeo. Sin embargo, existen lenguas, como la rusa -donde el vocablo empleado para esta tarea es *tolkavat'*- que aluden a un campo de significación diferente: el de "interpretar", "explicar". En estos casos, en el mismo origen etimológico del término está implícita la idea de traducción como interpretación: una versión de la obra original que permite una pluralidad y relatividad de los puntos de vista.

1.2 Cambios paradigmáticos

A lo largo de los siglos, evidentemente, se configuraron diferentes imágenes y percepciones relacionadas con la práctica de la traducción. Como recuerda Crolla:

> En una perpetua tensión entre memoria y olvido, singularidad y pluralidad, estabilidad y renovación, clasicidad y modernización, se va construyendo el hilo conductor de lo que damos en llamar literatura y en el que la lectura y la traducción cumplen un papel primordial en consolidaciones y revoluciones paradigmáticas para la constitución y consolidación de los paradigmas literarios (Crolla, 2006: 111).

A través del análisis del corpus de teorías y reflexiones sobre este acto creativo, de hecho, se constatan tensiones paradigmáticas determinadas por cambios históricos-culturales: se rechaza el concepto negativo, apriorístico y absoluto de la intraducibilidad (sostenido por Humboldt, Ortega y Gasset, etc.) para defender las reflexiones de carácter pragmático que se fundamentan sobre un dato real e imprescindible: la existencia de traducciones. De subalterna actividad interlingüística, que considera los fenómenos y los sistemas lingüísticos como tales, la traducción pasa a ser reconocida como el "paradigma" de toda práctica de intermediación lingüística, semiótica y cultural. Se opera así una redefinición de la función del traducir como práctica social e indicador de tradiciones de lecturas (Crolla, 2013: 1).

Revisando la categoría teórica de "paradigma", tomada en préstamo de los estudios metacientíficos, destacamos su operatividad como modelo o patrón en cualquiera disciplina. En el campo literario, con dicha noción se entiende delimitar aquello textos "ejemplares" que, antes o durante el siglo XX, propusieron formas de escritura revolucionarias y, como consecuencia, nuevas formas de lectura en las comunidades receptoras, generando las notorias revoluciones literarias. Como precisa Crolla:

> (…) una construcción ideológica, cultural y mental pero también como una constelación de valores, creencias y saberes que comparten los miembros de una comunidad dada, y en este caso no sólo científica como la pensó Khun, que concuerdan en aceptar una manera particular de ver el mundo (Crolla, 2000).

Se quiere interpretar los pasajes de un paradigma a otro como saltos repentinos, iluminaciones, o más sugestivamente -como los define Khun- "chispazos de intuición", de "conversión" y de "vértigo" que provocan un cambio de mirada. En estos paradigmas teóricos se denota un "antes y después de Babel, y un antes y después del "después y del *detour* de Babel" (Crolla, 2006: 111): una diferente forma de concebir a lo largo de los siglos el *trans-portar, conducir* de un lado a otro, a través de, más allá de, que está implícito en el término "traducir". La cantidad de ejemplares y modelos

paradigmáticos sobre el asunto ofrece un testimonio de la incidencia, de la operatividad cultural y de la evolución de la práctica traductora.

Determinaron un cambio fundamental en la consideración de esta tarea los contactos interculturales, la autorreferencia y la hermenéutica postestructuralista - y paralelamente, la revisión del papel del traductor junto a su relación con el texto y la determinación del valor de las tradiciones literarias. Más detalladamente, como examina Crolla, se opera una re-visión de:

> 1) el papel del traductor en las operaciones de escritura y re-escritura en el entramado cultural; 2) el análisis de la compleja relación que se establece entre textos y versiones, 3) la incidencia de la traducción en la conformación o redefinición de una tradición o sistema literario y 4) el papel que juegan los marcos culturales de partida y de llegada en la determinación de su validación (Crolla, 2013: 1).

Tomando en consideración la taxonomía propuesta por Steiner (1981: 272 y sigs.), Crolla (2006) señala que se pueden evidenciar por lo menos cuatro paradigmas diferentes: un primero de corte "empírico" -que se funda sobre el precepto ciceroniano de no traducir *verbum pro verbo* y que concibe la traducción acompañada por una tarea paralela de análisis, notación práctica y formulación técnica-; un segundo paradigma definido "filosófico" -que introduce reflexiones sobre las teorías del espíritu y del lenguaje, con un intento de elaboración de un método general de la significación; un tercer paradigma "cientificista", el cual conforma una historiografía de la traducción y pretende individualizar con criterios objetivos las fases y los factores involucrados en el proceso traducido; y un último período, que comienza a partir de la década de los 80, en el que las problemáticas alrededor de la traducción adquieren interés global. Este paradigma, que configura el papel del traductor como intermediador cultural y la traducción como campo fértil de contactos entre-interdisciplinarios, podría ser enunciado como "babélico". Sus características más relevantes, el ecletismo y la globalización, suplantan los criterios científicos y rigurosos de investigación y atentan a formulaciones teóricas estables y unívocos.

De la misma forma, Siri Nergaard (1995: 4 y sigs.) secciona el proceso cumplido en los último cincuenta años en tres generaciones: 1. de la palabra - que se ocupa de una traducción -de impronta estrictamente normativa- de textos no literarios; 2. del texto literario -que intenta desarrollar una "teoría de la traducción" e impulsa la entrada de estudiosos de la literatura, en particular modo comparada; y 3. del pluralismo y apertura -que se caracteriza por ser un campo de estudio interdisciplinario con orientación a la descripción, los *Translation Studies*. La traducción, bajo la nueva mirada cultural, llega

a ser considerada una operación de comunicación intercultural. Como afirma también Bessière:

> (…) hoy, las culturas se encuentran en juegos mutuos de vecindad y circulación, el sentido de *lugar* se ha debilitado. (…) También hoy, debemos agregar, esta homogeneización cultural se encuentra aún localizada y presentada como "indígena"; dicho de otro modo, es paradójicamente la fuente de una heterogeneidad cultural (…). No sólo aparece aquí la evidencia única de una identidad imborrable, sino esta otra evidencia: el intercambio cultural, indisociable de la globalización, no es más que la exposición de la heterogeneidad cultural, siempre localizada según tal escritor, según tal obra, según el lugar de ese escritor y de esa obra, según el sitio que forman. (…) la obra que mejor circula o que mejor representa la circulación es aquella que expone explícitamente esta paradoja y esta dualidad de la homogeneización y la heterogeneización (Bessière, 2009).

1.3 La lectura para la traducción

Abordando la problemática de las revoluciones paradigmáticas -como dicho antes- en la constitución y consolidación de los paradigmas literarios, cumplen un papel fundamental la lectura y la traducción, considerada esta última una "manera especializada de leer". Más precisamente, se destaca la problemática de la traducción cultural como "pasaje entre precipicios interpretativos". Como afirma Assumpta Camps:

> (…) si la traducción es ante todo una lectura -hay quien ha dicho que la más profunda de las lecturas-, y como tal nunca es neutra, en su análisis nos interesará conocer el intertexto o intertextos que actúan en toda lectura-traducción, condicionando la labor del traductor y, por ende, el proceso de transmisión de una obra, o incluso de un autor en su conjunto y de una determinada cultura (Camps, 2006: 49).

El salto paradigmático se funda sobre un cambio de percepción: de operación peligrosa, infiel o imposible y por ende la traducción pasa a ser una forma privilegiada de lectura. Desde la estética de la recepción, se pretende orientar la mirada hacia las funciones que cumple el lector en la construcción del sentido del texto literario. Sobre esto se funda la revalorización de la tarea interpretativa del lector que, de esta manera, juega un papel fundamental. Partiendo de la visión de la obra infinitamente "abierta" (Eco, 1962) a nivel semántico, a pesar de que se presente como formalmente acabada, se da nueva significación a la experiencia de lectura y al universo interpretativo concretado por el lector. Desde la cultura en la que está inmerso y desde los sistemas de representación de su época -sistemas que comparte con su comunidad- el lector completa la obra y aporta continuamente nuevas significaciones. El texto se presentaría lleno de intersticios que este Lector Modelo -desempeñando movimientos cooperativos, activos y conscientes- completa con sentidos cada vez nuevos. A través de este trabajo, se opera una actualización constante de la obra. En otras palabras, el texto "postula a su destinatario como condición indispensable de su propia capacidad comunicativa concreta y de la

propia potencialidad significativa" (Eco, 1979): se construye su lector de acuerdo a los diversos grados de dificultad lingüística, de la riqueza de referencias y mediante la inserción en el texto de remisiones y posibilidades de lecturas cruzadas. Por eso, tiene que presentar ciertas competencias lingüísticas, culturales, gramaticales y comunicativas que le posibiliten reconstruir el sentido del texto, enriqueciéndolo con una nueva significación a partir de su propia perspectiva de lectura. Se podría pensar al lector como *homo viator*, en travesía por los espacios extranjeros y en busca del/lo Otro: un viajero que explora nuevos sentidos y nuevos recorridos, aspirando a ocupar el rol de un investigador de los intercambios (Crolla, 2013).

1.4 Original vs traducción

A partir de los parámetros de la muerte del autor (Foucault, Barthes), de la muerte del sujeto (Nietzsche) y a la luz del modelo post-estructuralista:

> (…) se impone la negociación del significado pretendidamente "original" del texto como consecuencia de su cambio de estatuto, por el cual pasa a considerarse como resultado de la colaboración del lector (traductor), y por tanto es subsiguiente a la lectura, nunca previo a ella. La negación del significado autoral se halla en la base de tal planteamiento, así como el cambio de jerarquía entre original y traducción, de modo tal que se requiere, de la mano de la revisión del concepto de original(idad), una reformulación de la relación tradicional entre traductor y autor (Camps, 2006: 49).

De la misma manera, las formulaciones teóricas de Derrida (1979: 102-103) surgen a partir de la postulación de una ausencia: la de la esencia del significado, sobre la que se construye el proceso de traducción. Derrida da así origen al concepto de *différance,* interpretando la traducción como superación de la metafísica de la presencia imperante en la traducción occidental, proponiendo una noción de original entendido como "texto de textos" y postulando la diseminación de su significado. La muerte del autor y del contenido autoral apunta a la visión de la traducción como supervivencia del texto -y no del autor- y al crecimiento del original en el tiempo.

La interacción entre obra y lector produce así una superación de la distancia histórica y reconoce una relación dialógica de lo actual con respecto a lo pasado. En el proceso de la lectura se configura un movimiento complejo y dinámico que se desarrolla en el tiempo y que genera desplazamientos de significado, diferencias y suplementos. La traducción se constituye, de este modo, como un espacio de *diferencia*.

A partir de esa premisa, el traductor -entendido como mejor lector de la obra- se constituye como factor de superación de una distancia no sólo temporal, sino también

cultural. En su práctica interpretativa y con su función de intermediario, el traductor no sólo debe desentrañar el código lingüístico, sino también poner en contacto mundos diferentes -conociendo apropiadamente las normas y restricciones que gobiernan la producción y la recepción de las traducciones.

1.5 Enfoque comparatista

Entre los planteamientos que más abrieron camino a la considerable serie de estudios sobre la intra-interculturalidad, los movimientos de los sistemas literarios, la naturaleza de los textos en relación con los procesos de recepción y la traducción como influyente en la constitución y transformación de las tradiciones, se halla el del grupo de Tel Aviv. Gracias a sus mayores exponentes -Itamar Even Zohar y Gideon Toury- en los años 70 se da origen al concepto de "polisistema literario", que se aplicará posteriormente al "estudio de absorción de un texto traducido en el seno de una cultura "otra" en un momento dado, sobre todo de una cultura débil en condiciones de relativa centralidad y fuerza (Even Zohar, 1990).

Sin embargo, el campo de investigaciones que se toma en consideración en este trabajo es, principalmente, relativo a los estudios comparados. Sin olvidar que la relevancia de este enfoque teórico, y de la multiplicidad de caminos mediante los cuales dialoga con la obra literaria, son resultantes de las contribuciones teórico-críticas de la segunda mitad del siglo XIX: desde el Estructuralismo y la Semiología, pasando por las re-lecturas del Marxismo y la Psicoanálisis, hacia los aportes más recientes del Desconstruccionismo y de la Nueva Historia.

De modo particular, las contribuciones de la corriente desconstruccionista, decisivas por su énfasis en la idea de diferencia y la revalorización de la perspectiva histórica -especialmente del contexto de producción y recepción de la obra- determinaron una reestructuración de los tradicionales estudios de fuentes e influencias y, por ende, un cambio paradigmático en los criterios del comparativismo:

> Ahora, al contrario de lo que pasaba antes, el texto segundo, en el proceso de la comparación, no es ya, el "deudor", sino también responsable por la revitalización del pionero, y por la relación entre ellos que, en vez de ser unidireccional, adquiere sentido de reciprocidad, volviéndose en consecuencia más rica y dinámica (…). Ahora, lo que era caracterizado como copia imperfecta del modelo instituido por la cultura central, pasa a ser visto como respuesta creativa, y el desvío de la norma adquiere una connotación positiva a causa de la desacralización que efectúa del objeto artístico (Coutinho, 2004: 247).

Se destaca como la comparación está presente en todas las prácticas receptivas a partir de la consideración de Steiner:

> Todo acto de recepción de una forma dotada de significado, en el lenguaje, en el arte o en la música, es comparativo (…). En ese preciso sentido, psicológico y epistemológico, la "Biblioteca de Babel" (Borges), y sobre todo sus diccionarios, contiene la totalidad de las literaturas del pasado, del presente y del porvenir. El proceso semántico es un proceso de diferenciación. Leer es comparar (Steiner, 1994: 124).

Conocer un objeto es re-conocerlo, situarlo en su contexto y en nuestra experiencia, encontrando analogías y relaciones de lo nuevo en el reconocible. De la colaboración entre autor y lector se desprende la construcción del significado como acontecimiento en el Otro. Adoptando un enfoque comparatista, se posibilita la creación de un espacio de contacto entre lo proprio y lo otro -un espacio que supera los límites de la discriminación para abrirse a la riqueza de lo plural, dialógico y heterogéneo- un encuentro sin limitaciones históricas, geográficas o lingüísticas: un encuentro sin fin.

> En este proceso dinámico, llamado "hermenéutica" quizás por Hermes, dios de los mensajes y las ficciones, está implícita la comparación…A mi juicio, no hay nada a un tiempo más fascinante y conducente a la hermenéutica que la decisión de observar, de elucidar la "intertextualidad" de la filosofía y la poética, de escuchar la música que habita el pensamiento (Steiner, 1994: 122).

Desde este posicionamiento, se sustituye el concepto de "influencia" por otros términos, como "efecto", "recepción", y "público" (Moog-Grunewald, 1984). Se elude además la existencia de textos aislados para promover la relación *entre* textos: una traducción sería una respuesta a un original que la precede, una deseo de comunicación con el Otro. Con el intento de trascender lo propio para comprender lo "otro" se da comienzo a la búsqueda de la "otredad" de lo uno y a la especialidad renovada de la diferencia. De esta forma, el lector - traductor, interpelado por precipitarse en el vacío de la creación, ocupa una posición fronteriza, que lo ilumina de la esencia y experiencia de lo otro. Por su destino, parece vivir en un estado de constante inquietud, de deseo de leer "algo" más allá de la superficie del texto o de encontrar lo que se escapó en el primer contacto: un deseo de colmar una distancia, una falta de comprensión y comunicación. Al emprender su labor traductológica, el traductor intenta reescribir de alguna forma el texto original, partiendo de la lectura o interpretación personal. En este sentido se convierte en un "constructor" de significado, tanto en lo referente a la obra en sí, como a la imagen del autor, de un periodo histórico, una literatura o incluso una cultura entera (Camps, 2006). Condicionarán la construcción del sentido del texto y su interpretación todos los factores -ideológicos, culturales, psicológicos- relacionados con su persona. Por ende, lejos de presentarse como una mera reproducción, la traducción abre un *inter-extra*

diálogo de los textos y propone nuevos y continuos encuentros e interpretaciones condicionadas por los *pre*juicios del traductor y del contexto en el que el proceso acontece. Sobre todo en ámbito literario, esto genera un orden de lectura posiblemente *irrespetuosa*, lo que Barthes llamó "leer levantando la cabeza (…) a causa de una gran influencia de ideas, de excitaciones, de asociaciones" (Barthes, 2009). De la misma manera, las reflexiones de Barbara Catenaro evidencian esta especificidad en el concepto de obra literaria y de traducción:

> La categoría artística de obra literaria por su propia naturaleza presenta problemas desconocidos en otras tipologías textuales. Los elementos lógicos que en los textos científicos, técnicos e informativos juegan un papel primario, en la traducción literaria están subordinados a un concepto estético alimentado por elementos sentimentales, emocionales, sensuales, críticos, dentro de una estructura verbal sostenida por una cultura determinada". Por eso, se subraya la diferencia entre la práctica de la traducción general y la práctica de la traducción literaria, sobrecargada de un valor estético y emocional (Catenaro, 2008).

La relación sujeto/objeto ha sido siempre clave en el desplazamiento que subyace a la noción misma de traducción, tanto si la consideramos como *translatio* -es decir, "traslado", "transferencia", "transposición" y "metáfora"-, o como acción de *transferre* -entendida como "trasladar", "desplazar", "transcribir", pero también como "transformar", "diferir", "emplear un término en sentido distinto". En relación a eso, a pesar de la existencia de traducciones excelentes, la pretensión de transferir los valores del "original" de forma completa resulta inalcanzable. Así como recuerda Umberto Eco, la traducción incorpora siempre un mínimo grado de traición, y a causa de esto se suele inferir a los traductores la sentencia italiana de *traduttore traditore.* A partir de la imposibilidad de trasladar el significado exacto de lo que se quiere decir, en el pasaje de una lengua a otra, se impone una "negociación" que obliga a decir -en lugar que "exactamente" la misma cosa- *"quasi la stessa cosa"* (Eco, 2003). La transposición de los valores culturales y la revaloración de los contenidos de la cultura de origen, al incorporar lo Otro en uno mismo, convierte la imagen del traductor en la de crítico - creador - reactualizador de significados que interactúan entre sí, generando la posibilidad de transformación. Por este motivo, es preferible hablar más que de Alteridad, de Otredad: empezando por el reconocimiento de la diferencia, y pasando por la voluntad de entendimiento sin la pretensión de reafirmar la propia identidad, se establece un diálogo productivo con el Otro. Desaparece la presunción de reducir lo ajeno a un fetiche, de aislarlo, excluirlo o incluso abominarlo y, al contrario, se declara su necesidad intrínseca. De estos espacios "entre" las diferentes culturas deriva la negociación constante del valor cultural y de su intercambio.

La posición defendida por el poeta Ezra Pound (1912) representa uno de los antecedentes de estas consideraciones: a través del proceso de la traducción -entendida como interpretación y recreación del original- lo fundamental es que el original adquiera vida de nuevo. También la escuela brasileña, vinculada al Modernismo de los años 20 de aquel país, entiende la traducción como una vía de subversión del original. Augusto de Campos y Haroldo de Campos (1978), por ejemplo, proponen una idea de traducción como apropiación de un texto original procedente de una cultura dominante a partir de la periferia cultural. Dicha idea rompe con las jerarquías tradicionales dominantes para dar espacio a la intertextualidad, al juego entre los textos o, dicho de otra forma, a la "transcreación".

En este sentido, según Crolla (2013) juega un rol fundamental la partícula *trans*-. Crítico y creador a la vez, el traductor se muestra en su voluntad de absorber el texto, transformándolo: en una acción transcultural, se origina una polifonía de voces textuales en diálogo; polifonía que Else Vieira (1999 definió magistralmente como "transtextualidad". Dichas formulaciones conceptuales -las de recreación y transcreación de la cultura importada (Haroldo de Campos) o de creación poética (Octavio Paz) y, para agregar, la imagen borgeana de la traducción como borrador de tradiciones- apuntan a la defensa de la tradición local y a la consiguiente "antropofagía" de la cultura foránea. Al mismo tiempo, las aportaciones recientes de los estudios poscoloniales a la traducción definen la creación y la emergencia del "tercer espacio" entre lo propio y lo ajeno, el intersticio donde se localiza la producción del significado.

Según esta perspectiva, sobre todo desde mediados de los años 80, se ha abordado el contacto entre culturas y las cuestiones de interpretación cultural que surgen en los procesos de representación, en la creación de estereotipos culturales y, en general, en la construcción de la Alteridad (Camps, 2006). Dichos postulados fundan sus raíces en el canónico ensayo de Homi Bhabha, según el cual la cultura se configura en la traducción. En estos procesos de transmisión y transferencia cultural, se distingue la traducción por su carácter de mediación, y la influencia del contexto ideológico en las transformaciones de los textos y en la transmisión de significados. Así como afirma Camps:

> La adopción del "enfoque cultural" en los estudios de traducción desde finales de los 80 ha comportado un cambio de paradigma y ha significado el reconocimiento de la naturaleza comunicativa e intercultural de la traducción, contribuyendo a perfilarla como disciplina propia (Camps, 2006).

Sin embargo, es importante subrayar que toda traducibilidad cultural choca frontalmente con la resistencia al esencialismo de nuestras nociones sobre lo "propio" y lo "otro" y

que se intentó superar esta dicotomía a través del empleo de la noción de *cortesia* dantesca (Stierle en Budik, 1996: 66), noción que expresa una voluntad de entendimiento priva de la reafirmación ciega de la propia identidad de las partes. Búsquedas todas que incorporan la necesidad de lo "otro", del "diferente" u "opuesto" en la existencia de lo "propio" y en la creación de los cambios culturales. O, como subraya Bhabha, en tales contextos de tránsito lo teóricamente innovador es concentrar la atención sobre la articulación de las diferencias culturales:

> Me importa más el elemento "extranjero" que revela lo intersticial, que insiste en la superfluidad textil de los pliegues y las arrugas y se vuelve al "elemento inestable de vínculo", la temporalidad indeterminada del intermedio que debe ser empleada para crear las condiciones a través de las cuales "lo nuevo llega al mundo" (Bhabha, 1994).

La traducción en su actividad performativa se postula como escenificación de la diferencia en términos de continuidad y actividad cultural colaborativa. Por ende, el destino de esta práctica se concretaría en la restitución de una cultura intersticial como un espacio de solidaridad y colaboración entre etnicidades y culturas:

> (…) esos espacios "entre", que proporcionan los nuevos signos de identidad en nuestros tiempos, puesto que es, precisamente, en la emergencia de dichos intersticios -en el "solapamiento y desplazamiento de los dominios de la diferencia"- donde se negocia constantemente el valor cultural y su intercambio (…). Ese pasaje intersticial entre (auto)identificaciones fijas e inamovibles de la identidad abre la posibilidad a una superación de toda identidad especialista por la vía del hibridismo cultural donde la diferencia no se acompañe de una jerarquía, ya se vea impuesta o asumida (Bhabha, 1994: 2).

Cabe interrogarse sobre la naturaleza de este espacio "entre" culturas, un espacio de plenitudes y vacíos, de presencias y ausencias, que implica un movimiento en una doble dirección, rico de potencialidades, pero a la vez peligroso. En la superación de todo esencialismo y en la articulación entre lo uno y lo diverso, resultan así fundamentales el descubrimiento de la Alteridad de uno mismo y la experiencia de la negatividad. Las identidades culturales, de esta forma, no se perfilan como fijas y estables, sino como en construcción continua. Por eso, el trabajo de la traducción, en su constante negociación con la Alteridad, se manifiesta como metáfora de las relaciones interculturales y, al mismo tiempo, como aproximación y análisis de las mismas. Por consiguiente, se reconoce al traductor como "constructor" de significados sobre el Otro. En el diálogo con la Alteridad no sólo se logra una superación de la diferencia en toda relación intercultural sino que se origina también una interacción mutua entre las culturas, que suprime los marcos tradicionales de referencia y ofrece una posibilidad de cambio.

La traducción puede proporcionar una visión sincrónica de muchos aspectos de una determinada cultura en un determinado momento histórico, y adquiere una posición relevante en el análisis de toda transferencia cultural: por ende, más la imagen de una cultura se ve filtrada por otra a través de la traducción, más significativo resulta el estudio de dichos procesos de transferencia.

La traducción permite experimentar un espacio intermedio, de concentración de los procesos de articulación de las diferencias culturales. Y al mismo tiempo, a través de una operación infinita de lectura comparada y de contactos con la otredad, permite actualizar nuestra contemporaneidad cultural. En época de difuminación de las fronteras, de descubrimiento de las diferencias y de apertura de los conocimientos a nivel global, la experiencia de lo cultural "toma forma en el tropo del "más allá"", que da cuenta de las complejas negociaciones en la constitución de las diferencias culturales. Así, la base misma del acto de traducir reside en "hacer con el *otro*, operación constitutiva de la subjetividad y por tanto de la identidad entendida como el límite del uno en los comercios con los *otros*" (Sued, 1995: 275).

Así como comentado en las clases del Seminario de Literaturas Comparadas con la profesora Crolla, la era de la globalización -con su desarrollo de la tecnología informática y de los medios de comunicación- determina evidentes cambios de mirada en él que hace comparación: clave, el problema de la espacialidad junto a los conceptos de "pasaje", "cambio", "fluencia" y "otredad". El trabajo de la comparación requiere un des-centramiento, un desplazamiento de lo único y cerrado a lo abierto y dinámico, un movimiento en los intersticios de los saberes. Dis-locar y desplazar barreras y limites para descubrir lo ignoto, sacar a la luz lo oculto y recóndito, y aportar cambios. Bajo la misma perspectiva, la crítica Susana Romano Sued evidencia cómo en las intermediaciones culturales, a través de la traducción, se verifican modificaciones continuas del objeto y reformulaciones de lo propio en relación con lo otro: de esa forma se da creación a la idea de "extranjeridad", idea de mirar todo con la distancia del extranjero. De ahí, la riqueza del francés *étranger*, que fusiona en un término los dos sentidos de "otro", "extranjero" y de "extraño", "ajeno". Se evidencian así los fundamentos de la tarea comparatista:

> (…) un compromiso persistente con las lenguas naturales, una investigación constante sobre la recepción e influencia de los textos, la conciencia de las analogías y variantes temáticas forman parte de todos los estudios literarios. En la literatura comparada, estas preocupaciones, así como sus interacciones creativas, son objeto de un énfasis especial (Steiner, 1994).

1.6 La traducción como aduana y la diáspora de la lengua

El peso de la Otredad, con su fuerza para modificar lo propio, remite al sentido de traducción como "aduana" de prácticas, modelos, ideas y enunciados. Como Romano Sued evidencia, reflexionando sobre la lengua del sujeto, la lengua materna, la traducción se propone como acontecimiento que "posibilita la diáspora de la escritura: aquella diseminación, florecimiento de sentidos gracias a los cuales la literatura subsiste más allá de sus fronteras" (Sued, 1995: 275). Convertida en huésped, la literatura de una comunidad será incorporada a las múltiples lenguas extranjeras, sobreviviendo bajo distintas formas. Aquí se da el principio de la traducción: en el despliegue de las aduanas fronterizas y limítrofes entre épocas, mundos, lenguas y naciones, en la transferencia producida por la diáspora. Por consiguiente, se postula el paradigma de la traducción como emblema de la irresoluble cultura fronteriza de la hibridez en la experiencia del mundo actual. En esta estética de la "diáspora" y de la temporalidad disyuntiva, el intento principal es traducir al Otro, combinar lo uno y lo diverso. Se da así origen a la reescritura de una experiencia transcultural, que se halla en el *between* de las culturas.

> La literatura comparada es, en el mejor de los casos, un arte de la lectura exacto y vigente, una forma de escuchar los actos del lenguaje, tanto orales como escritos, que favorece ciertos componentes de esos actos. (…) Cualquiera lectura comporta la historia de los dogmas del lenguaje. La literatura comparada lee y escucha después de Babel; presupone la intuición, la hipótesis de que, lejos de ser un desastre, la multiplicidad de las lenguas humanas (…) ha sido la condición indispensable para que hombres y mujeres gocen de la libertad de percibir, de articular, de "reescribir" el mundo existencial en plural libertad.
> Por ello, la literatura comparada es un arte de la comprensión que se centra en la eventualidad y en las derrotas de la traducción (…) (Steiner, 1994: 134-135).

De forma más poética, podríamos pensar en la traducción como "puente fantasmagórico que atravesamos para unir las islas, cargados de palabras metidas en las mochilas de nuestra imaginación", así como la define Lisa Rose Bradford en su ensayo "Entre hiedra y verdín o cómo bilinguar una traducción" (Bradford, 2011).

Rectificando el campo semántico de la "dominación" por medio de una mirada comparatista, se propicia el contacto entre las obras y las culturas diferentes y se da lugar a un encuentro de voces y escrituras que permite instaurar nuevas interpretaciones y lecturas. Como afirma Crolla:

> Leer en/desde el paradigma actual de la traducción con una perspectiva comparada es hacer visible que las continuidades y discontinuidades de la literatura se constituyen en condicione supranacionales, por lo que la problemática de la traducción aparece como un modo fundamental de ocurrencia de los fenómenos culturales y operación central en la constitución de los paradigmas literarios del s. XX. Como operación de intermediación, ha abandonado el mero espacio de la técnica para convertirse en una problemática central de las lineas teóricas que

> intentan repensar los límites asignados a los nacionalismos literarios y a la planetarización de lo literario (Crolla, 2006: 137).

1.7 El espacio latinoamericano

La importancia de las reflexiones sobre la noción de identidad cultural y literaria es considerable si pensamos en el espacio latinoamericano, espacio que se caracteriza por destacados flujos migratorios y en el que, por lo tanto, el elemento autóctono ofrece resistencia a la otredad impuesta. En este espacio, por dichas razones, ha estado siempre presente la preocupación por instituir un conjunto propio, autónomo, liberado de la dependencia cultural: por eso, se ha madurado una idea de traducción estrictamente asociada a la lucha de poder centralismo-periferia. Sin embargo, considerando la cultura de una comunidad como resultante de procesos distintos de tránsito y de incorporación de elementos de diversificada procedencia, la literatura latinoamericana, en este sentido, se fundaría en la manera como ella se apropia de las formas literarias europeas y las transforma.

> Cómo se puede pensar en la literatura argentina fuera de la literatura española? ¿Cómo es posible pensar en ella fuera de la influencia francesa? Imposible. O se puede hablar de Chaucer sin pensar en los italianos y los franceses. Imposible, no tiene ningún sentido. Y no podemos hablar de estos últimos sin pensar a la vez en alguien. Posiblemente la literatura comparada sea la única cosa que tenga sentido (Dornheim, 1997: 18).

Bajo la perspectiva de revalorización de las diferencias, cabe destacar cómo las manifestaciones literarias constituyan redes de relaciones que pueden ser adecuadamente comprendidas sólo si asediadas desde una óptica global. No es suficiente indagar sobre las diferencias latinoamericanas, sino que es necesario estudiar también la relación de estas diferencias con el sistema del que forman parte y al interior de la tradición literaria occidental. Consiguiente a este cambio paradigmático, el empleo del término “transculturación” -sacado por Ángel Rama de los estudios antropológicos del cubano Fernando Ortiz- designa el tipo de apropiación que la literatura latinoamericana realiza de las formas y movimientos de la europea. Estas ideas, sin embargo, tienen fundamentos en otros y varios movimientos de la Vanguardia latinoamericana del siglo XX: el Creacionismo de Huidobro, el ultraísmo de Borges, el realismo maravilloso de Carpentier y la antropofagia de Oswald de Andrade, según el cual:

> (…) la aceptación no pasiva, sino bajo la forma de una decoración crítica de la contribución europea, y su transformación en un producto nuevo, dotado de

> características propias la que, a su vez, pasaba a tener una nueva universalidad, una nueva capacidad de ser exportado al mundo (Coutinho, 2004).

Se hace hincapié sobre la imagen de la literatura latinoamericana como construcción de una unidad plural y cambiante, marcada por la tensión constante entre lo general y lo específico. En su proceso de apropiación de formas europeas, sigue generando una multiplicidad de respuestas creativas y estable, por consiguiente, un diálogo en pie de igualdad entres las diferentes literaturas, fundado en la transversatilidad de la disciplina.
Lo que se busca es un "comparativismo descolonizado", para emplear la polémica expresión de Ana Pizarro, o, mejor dicho, un comparatismo que sea realmente capaz de establecer un diálogo con el objeto de sus investigaciones en el cual, como ha afirmado Todorov en su libro *La conquéte de l'Amérique*, "nadie tiene la última palabra, mientras ninguna de las voces reduzca la otra al *status* de mero objeto, de donde se saque ventaja de su exterioridad al otro (Coutinho, 2004: 256).
A partir de la crítica del modelo eurocentrista, paralelamente a la del las propias tradiciones, se pretende producir una nueva cadena de construcción del sentido que refleje simétricamente los aportes de ambas formas de producción cultural bajo una perspectiva contrastiva.
En relación con la literatura vemos cómo a lo largo del siglo XX el concepto de modernidad quiebra el tradicional paradigma de literaturas nacionales -literatura inglesa, francesa, española, argentina, etc.- que se había ido generando desde fines del siglo XIX. La lengua en la que se expresan los textos literarios se pierde como eje central del paradigma que articulaba las literaturas a una nación, a un territorio, a una lengua y a un esquema de división política (Barth, 1986: 27).
De esta forma, se abre el camino a nuevas formulaciones posibles y alternativas para que "la comunidad imaginada de un hombre (de una cultura) no sea la prisión política de otro (Palermo, 2005: 8).
En el caso de Argentina, resulta ejemplar la posición de Borges que, cuestionándose sobre el sentido de identidad -y de lo típicamente argentino- en su texto "El escritor argentino y la tradición" (Borges, 1932) despliega la provocadora tesis de que la tradición es un invento discursivo y que la argentinidad no es sinónimo de folclore y gauchesca. Más allá de los estereotipos canónicos, de la ficticia obligatoriedad de una emisión al pasado o a una figura canónica como la del "gaucho", lo que garantiza el ser argentino es la típica propensión a la universalidad. En una infinita posibilidad de reutilizaciones, todos los textos y las lenguas -sobre todo de la cultura occidental- constituirían la materia prima para la creación de otros discursos "argentinizados". A

través de una desextranjerización de la cultura, se puede pensar en la argentinidad sólo a través de la traducción: capturar lo argentino es "construirlo con las categorías de la traducción". En la biblioteca mítica de Borges, que contiene todos los libros en todas las lenguas, un hombre es ante todo una página de escritura (Borges, 1989, I: 465-471): en "La biblioteca de Babel" Borges sintetiza y encarna de esa forma el oxímoron eterno entre la afirmación moderna de que *nada ha sido escrito aún*, y la clásica de que *todo ya ha sido escrito*.

En el fondo, la literatura es el territorio abierto y flexible que proporciona el lugar de las relaciones y los encuentros más inesperados y paradójicos, el territorio de la "diáspora". Relacionada con su concepción del tiempo circular, en el presente perpetuo de la escritura, la idea de un *continuum* "*traducción, original, versiones"* que se configura en un programa o un modelo de vida. Es así que en sus textos Borges afirma que el estatuto de la traducción equivale a él de los originales, puesto que justamente la condición de original es algo mítico: todo lo escrito es traducción, y ningún texto es definitivo.

La imagen del sujeto lector y traductor que reescribe las obras en el proceso de constituirse a través de la escritura -entre universos de diferentes o de igual procedencia lingüística- se reitera en el relato "Pierre Menard, autor del Quijote" (Borges, 1989, I: 444-450): en una escenificación del proceso de la traducción, resalta la imposibilidad de obtener una réplica perfecta y la inexistencia de un origen o un original. Se crea así la idea de "libro infinito" en el movimiento incesante de reescrituras, identidades y traslaciones que encuentra lo estrictamente proprio sólo "en el fugaz instante en que se profiere su enunciado".

Pensando en la universalidad como territorio de mezcla de textos y de lenguas, cabe valorizar los procesos de apropiación, actualización e integración de los discursos de la memoria, dando así espacio a un diálogo que reconoce y eterniza todas las obras del mundo más allá de las fronteras lingüísticas. Por esta razón, resulta paradigmática la definición de Borges brindada por Crolla en el prólogo al primer número de la revista *El hilo de la fábula* (Crolla, 2003: 8): "comparatista *avant la lettre* y sin él nunca porponérselo, es el más universal y argentino de nuestros escritores".

> Y ello porque si lo que define a una escritura como "comparada" es la dimensión extranjera que lo habita, Borges inaugura con la suya una poética al cuadrado que revolucionó y obligó a revisar el conjunto de teorías y paradigmas que organizan el corpus de lo leíble y escribible en el mundo de hoy por el sistema que la identifica. Poética de la lectura y la escritura en modo potencial en donde la traducción como proceso de intermediación y contacto de culturas cumple un papel primordial (Crolla, 2013: 122).

La traducción adquiere así un valor ético universalmente extendido -y expresado magistralmente mediante la consideración paradigmática de Susan Sontag (2003):

> (…) La traducción literaria, creo, es sobre todo una tarea ética, una tarea que refleja y duplica el papel de la propia literatura, lo cual amplía nuestras simpatías: educa nuestro corazón y entendimiento; crea introspección; afirma y profundiza nuestra conciencia (con todas sus consecuencias) de que otras personas distintas de nosotros, en verdad existen.

Para poder traducir, es necesario no sólo conocer y respetar las diferencias, sino también vivirlas. Por eso, como afirmó Crolla durante el seminario, "comparatista no se nace, sino que se "llega"" luego de incesantes operaciones de lectura, de apertura a lo otro, a la literatura y cultura universal y de profundas reflexiones críticas que permiten la "revelación" del contacto y de la "revolución" que subyace en la mirada del comparatista. Justamente por eso, no existe mejor definición de "comparatista" que la de "especialista en corrientes de aire".

1.8 El viaje de la traducción

> Tradurre è un'arte: il passaggio di un testo letterario, qualsiasi sia il suo valore, in un'altra lingua richiede ogni volta un qualche tipo di miracolo. Sappiamo tutti che la poesia in versi è intraducibile per definizione; ma la vera letteratura, anche quella in prosa, lavora proprio sul margine intraducibile di ogni lingua. Il traduttore letterario è colui che mette in gioco tutto se stesso per tradurre l'intraducibile (Calvino, 1985).

Toda verdadera literatura, la que surge del rechazo de la situación dada, de la voluntad de contraste y de creación de mundos diferentes, la que ayuda a definir la forma mejor para encontrar una *via d'uscita* a la normalidad y al sentido común, parece un reto. Es el reto *del* laberinto, que se alimenta de cambios continuos y pasajes múltiples. Y es el reto *al* laberinto, que supone y requiere la misma traducción. A partir de eso, el acto de traducir -a pesar de que sea natural y necesario- se configura como una tarea más que difícil, casi imposible.

El traductor "ideal" -así como lo define Calvino- atrapado por fuerzas alucinatorias y poseído por una "metódica locura", será el que lee el texto original en su máxima profundidad, fomentado por el propósito de verterlo con perfección apasionada.

> (…) quell'accanimento necessario per concentrarsi a scavare mesi e mesi sempre dentro quel tunnel, con uno scrupolo che ogni momento è sul punto d'allentarsi, con una facoltà di discernere che ogni momento è sul punto di deformarsi, di cedere ad andazzo, allucinazioni, stravolgimenti della memoria linguistica, con quel roveto di perfezione che deve diventare una sorta di metodica follia, e della follia ha le ineffabili dolcezza e la logorante disperazione (…) (Calvino, 1963:113).

Reflexionando sobre estas palabras, es posible entender por qué Calvino habla de "milagro" de la traducción. Alimentado por el "viaje" constante, por la continua superación de las fronteras lingüísticas y culturales y por la inevitable transgresión de los límites entre lo propio y lo ajeno, lo uno y lo diverso, el juego de la traducción adquiere un significado prodigioso, o quizás divino. Se trata del encuentro asombroso del Otro en Uno mismo, encuentro que justifica propiamente las razones de originalidad y universalidad de la traducción.

Como recuerda Octavio Paz, la traducción predispone una operación infinita de lectura comparada y determina, a través de los contactos con lo foráneo, una declaración sobre el valor de la literatura propia.

> (…) nuestros vecinos hablan y piensan de un modo distinto al nuestro. En un extremo el mundo se nos presenta como una colección de heterogeneidades; en el otro, como una superposición de textos, cada uno ligeramente distinto al anterior: traducciones de traducciones de traducciones (Paz, 1990: 13).

Considerando la dicotomía que engloba cada texto -la de ser único y, simultáneamente, traducción de otro texto- y la esencia misma del lenguaje -que se presenta igualmente como traducción- ningún texto puede ser definido totalmente original. Sin embargo, es posible invertir esta premisa con la misma validez: "todos los textos son originales porque cada traducción es distinta" (ibidem). Bajo esta perspectiva, en la que la traducción se constituye como una eventual invención, se determina también su unicidad en cuanto texto.

Por ende, resulta interesante analizar la narrativa entre alienación y asimilación, en un "viaje" de permanente transgresión de los límites entre lo propio y lo ajeno, lo uno y lo diverso, presencia y ausencia. A través de su intensa labor investigadora el traductor llega a ensayar la existencia de un universo nuevo, diferente y al mismo tiempo paralelo al suyo. Como ejemplifican las palabras de Maurice Blanchot:

> El traductor es un individuo extraño y nostálgico: experimenta en su propio lenguaje, aunque en forma de carencia, todas las afirmaciones presentes que promete la obra original (o lo que queda del original -un original que el traductor nunca puede alcanzar del todo ya que no está en su casa, cómodo en su idioma, sino que es huésped eterno que no vive allí).

Es por esta razón que, reflexionando sobre los testimonios de algunos especialistas, no sería sorprendente encontrar más problemas con nuestro proprio lenguaje que con el que no poseemos. Lo que experimenta el traductor, en este sentido, es un exilio de su propia lengua que supone la instalación en un lugar diferente, un *habitat* diverso y extraño. Cada idioma, así como afirma Borges, "es un modo de sentir el universo o de percibir el universo" (Borges, 1976) y cada traductor puede ser considerado un viajero

viajante por mundos sensacionales -evidenciando la presencia-inclusión de "sensación" en la raíz del adjetivo "sensacional".

O como sentencia Goethe: "el que no conoce lenguas extranjeras no sabe nada de la suya propia" (1749-1832). Y sin embargo, como recuerda Steiner, en cada lengua reside "una visión del mundo de carácter único", "un género de memoria", "una forma de vivir el presente y el futuro".

> Jubilosa ante la intratable diversidad de Babel, la literatura comparada favorece un principio doble. Por una parte, aspira a elucidar el *quid,* el corazón autónomo del "sentido del mundo" (el *Weltsinn* de Husserl) histórico y actual del lenguaje, y, por otra, intenta clarificar, en la medida de lo posible, las condiciones, las estrategias y los límites de la comprensión recíproca y de los malentendidos entre las distintas lenguas. En resumen, la literatura comparada es un arte de la comprensión que se centra en la eventualidad y en las derrotas de la traducción (Steiner, 1994: 134).

Por esta razón, abordamos el campo de la traducción desde una perspectiva comparatista. La diversidad, vivida en el intercambio de culturas, es una configuración de "encuentros" no sólo con la realidad, sino también con los objetos artísticos. En la experiencia de vida argentina, se podría afirmar, se manifiesta un encuentro único, necesario, y *extra*ordinario: el encuentro con el universo de Borges. El descubrimiento del "otro" y la coincidencia entre el sueño y su soñador -ejemplos de *leitmotiv* peculiarmente borgeanos- conllevan a la idea de borrar los límites entre "realidad" y "ficción". En este sentido, resulta interesante citar uno de sus poemas:

"INFERNO, V, 129" (Jorge Luis Borges: en "La cifra", 1981)
Dejan caer el libro, porque ya saben
que son las personas del libro
(lo serán de otro, el máximo,
pero eso, qué puede importarles)
Ahora son Paolo y Francesca,
no dos amigos que comparten
el sabor de una fábula.
Se miran con incrédula maravilla.
Las manos no se tocan.
Han descubierto el único tesoro;
han encontrado al otro.
No traicionan a Malatesta,
porque la traición requiere un tercero
y sólo existen ellos dos en el mundo.
Son Paolo y Francesca
y también la reina y su amante
y todos los amantes han sido
desde aquel Adán y su Eva
en el pasto del Paraíso.
Un libro, un sueño les revela
que son formas de un sueño que fue soñado
en tierras de Bretaña.
Otro libro hará que los hombres

sueños también, los sueñen.

Borges nos refleja y nos obliga a reflexionar con la lectura de este poema sobre la fascinación por la naturaleza de la literatura, como un infinito "hilo de Ariadna", donde los personajes pueden convertirse, inconscientemente, en sueños soñados por otros "actualizando con sus dramas, y sus siempre renovadas palabras, destinos prefigurados en otros tiempos y otros espacios" (Barth, 1986: 67).

En una permanente ambivalencia, entre la igualdad y el contraste, se configuran las huellas y los pasajes de la impronta comparatista. En los intersticios entre lo propio y lo ajeno, en los contactos y las lecturas, se genera una "inaugural búsqueda da la incurable otredad de lo uno y de la renovada esencialidad de la diferencia" (Barth, 1986: 68). Como en "*Un verme de seda*. Puntos de vista pespunteados sobre el otro velo" explicará Jacques Derrida:

> En su verdad admitida, la traducción apuesta a una verdad ya recibida, una verdad estabilizada, firme y confiable (*bebaios*), la verdad de un sentido que, indemne e inmune, se transmitirá de una supuesta lengua a otra en general, sin vuelo interpuesto, sin nada que quede o se borre que sea esencial y resista a la travesía (…)
>
> Nadie, ése es el reto, lo extraducirá de la lengua que hemos heredado - que heredamos aunque o precisamente porque nunca será nuestra. Debemos renunciar a apropiárnosla de otra manera que no sea para sacarla de sí misma, ella que ya no vuelve a sí y que tampoco reconoce a su filiación, ni sus hijos, ni su idioma (Derrida, 2001: 62-63).

A partir de eso, se engendra la idea de un saber heredar sin heredar, en un gesto inimitable de reinvención del padre y de la madre. En esta nueva creación, es imperioso armonizar conceptos heredados con leyes de colocación, buscando una armonía entre técnica (y sus normas) y arte (con su genio):

> (…) No basta con disponer de conceptos, hay que saber colocarlos, como se colocan las velas, a menudo para escaparse claro, pero a condición de saber coger el viento en las velas: asunto de fuerza, los conceptos o las velas sólo están ahí para esta prueba de fuerza. (…) Pero no basta con disponer de *velas*. Lo que es decisivo es el arte de saber colocarlas (Derrida, 2001: 84).

1.9 Las problemáticas de la traducción

En su clásico *Después de Babel,* el crítico y teórico de la literatura y de la cultura George Steiner afirma:

> Traducimos en el interior de una lengua y de una lengua a otra, y así lo hemos hecho desde los albores de la historia humana. La defensa de la traducción tiene la inmensa ventaja del hecho abundante y vulgar (Steiner, 1995: 260).

Puesto que "dentro o entre las lenguas, la comunicación humana es una traducción" (Steiner, 1995: 260) es inevitable que en la práctica de comprensión-interpretación de un texto surjan varias problemáticas y se manifiesten repercusiones en las diferentes esferas de la experiencia humana. La riqueza de este "hecho", en particular, es la que impone al traductor el "trabajo inacabable" de la interconexión entre lo "propio" y lo "ajeno", operación que no se limita a la simple importación de textos extranjeros.

Por esta razón, es preciso tener en cuenta que, a la hora de traducir, no es suficiente un dominio lingüístico apropiado de la lengua de la obra original (definida también como "lengua de partida") y de la traducida (igualmente dicha "lengua de llegada"): son necesarios conocimientos profundos y experiencias vividas de la cultura propia y, sobre todo, de la ajena. En este sentido, la traducción implica no sólo un proceso de comprensión, sino también de interpretación del texto y se configura, por eso, como esencia misma de la lengua y de la cultura.

Todo acto de comunicación -puesto que se presenta como "interpretación de un dominio privado por otro" (Steiner, 1995: 260)- se constituye sobre la paradoja de una aparente "intraducibilidad". Sin embargo, es precisamente este aspecto de "privacidad" de la lengua -que conlleva ambigüedades infinitas y genera la "alteridad" de lo Otro- lo que ocasiona la posibilidad de trascender la realidad dada, la posibilidad de traducir. La mítica caída de la torre de Babel, de esta forma, adquiere una connotación positiva. La originalidad y universalidad, la vitalidad y la fuerza creadora de las lenguas se engendran a partir de su dispersión. Según la *teoría de la traducción* de Steiner, de hecho:

> Traducir no es una tarea secundaria de especialistas en la tierra de nadie que se extiende entre las lenguas; la traducción es la constante y necesaria ejemplificación de la dialéctica que simultáneamente liga y separa las lenguas como tales (Steiner, 1995: 270).

De cierta manera, toda traducción procura superar el drama de la dialéctica de lo uno y de lo múltiple extinguiendo la diversidad de visiones del mundo bajo una cohesión completa y unívoca. A la vez, se configura como un proyecto de descubrimiento y justificación de otro enunciado posible, o sea de atribución de una nueva forma a la significación. Bajo esta mirada, la traducción se configura no sólo como una "tarea posible", sino también como esencial para la comprensión de la literatura. No sólo es intrínseca al proceso de lectura sino que está "destinada a ilustrar la discusión estética" (Borges, 1974: 239). Como faceta de la lectura y la escritura, la traducción figura el enlace entre y a través de lenguas y literaturas.

A partir de esta premisa, se fundamenta también la conjetura de Jorge Luis Borges:

> Universalmente, supongo que hay dos clases de traducciones. Una práctica la literaridad, la otra la perífrasis. La primera corresponde a las mentalidades románticas, la segunda a las clásicas. (…) A las mentalidades clásicas les interesará siempre la obra de arte y nunca el artista. Creerán en la perfección absoluta y la buscarán (Borges, 2011: 280).

Dicha problemática fundamenta sus raíces en las diversas posturas que se han ido desarrollando a lo largo de los siglos y que han sido sintetizadas por Friedrich Schleiermacher en dos rasgos muy generales:

> O bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor (Schleiermacher, en García Yebra, 1984).

En el primer caso, acecha el peligro de la literalidad: el lector es consciente de la "extranjeridad" de la obra, pero no de su valor como objeto estético. En el segundo, surge el riesgo de la "aclimatación o acriollamiento" de la obra, percibida como obra propia de la cultura receptora, borrando las marcas de su procedencia. De esta manera, la dicotomía "literalidad/aclimatación" encontraría su solución en la práctica de traducción intercultural:

> Una práctica de traducción verdaderamente intercultural consistirá en la apropiación en el sentido de descubrimiento de posibilidades propias en el espacio de tensión abierto por el contacto entre lenguas, donde se preserva la diferencia constitutiva de culturas mediante la operación de fidelidad a la perspectiva del original y a las posibilidades del universo receptor (Romano Sued, 1993).

En su ensayo "La obra literaria y la traducción", Barbara Catenaro (2008) evidencia cuáles resultan ser las principales problemáticas a la hora de traducir: entre los obstáculos propiamente relacionados al idioma se encuentran las desviaciones de las normas lingüísticas, las repeticiones o convergencia de modelos, el aprovechamiento de la gramática con todas sus posibilidades y el idiolecto del autor, definido como "delicia de los lectores y cruz de los traductores" (Catenaro, 2008) por levantar barreras difícilmente superables. A esto se añaden la evolución dinámica de los idiomas, el uso de registros sociales (lenguaje juvenil, de generaciones anteriores, de la burguesía, etc.) para la caracterización de los personajes y la función intertextual del signo: polisemia, juegos de palabra, trabalenguas, refranes, frases hechas y metáforas (que se intenta solucionar con la traducción de la función comunicativa). De incidencia relevante, todas las diferencias culturales, determinadas por las coerciones sociales, políticas, ambientales y personales que vive el autor.

Sin embargo, en oposición a las teorías que definen la traducción como tarea imposible, faena utópica, empresa desesperada, en el presente trabajo se defiende la posibilidad de la traducción y del recorrido -más o menos arduo y accidentado- de comprensión,

expresión y reconversión. Por dicho trayecto, se admite la imposibilidad de una traducción perfecta, de una equivalencia absoluta entre los dos textos, los dos idiomas y las dos culturas: imposibilidad debida al hecho de que cada lengua ofrece medios expresivos diferentes.

Como afirma Coseriu, "no es posible una traducción, sino únicamente una adaptación" (1977: 231). Por esta razón, en determinadas ocasiones el trabajo se orienta a una nota explicativa.

> El buen traductor como el buen lector original, comprenderá del mensaje literario lo suficiente para que su lectura se vea recompensada. Tampoco la abeja agota el néctar de las flores, pero saca de ellas bastante para henchir de miel sus panales (García Yebra, 1988: 22).

La traducción, entendida como "recreación", requiere así una afinidad entre el autor del texto de partida y su traductor: una sensibilidad especial, una intuición aguda de los sentimientos más íntimos y de los deseos más escondidos, espíritu creativo, fantasía e imaginación. En otras palabras, un universo compartido.

Bajo este punto de vista, no son pocos los que favorecen, siempre y cuando sea posible y por obvias razones, la interrelación entre el traductor y el autor, tratando de crear una colaboración proficua para conseguir ventajas recíprocas. La relación, en ciertos aspectos ambigua, dudosa y confusa, requiere un constante equilibrio entre la reflexión y la intuición del traductor y la confianza en la honradez de su oficio por parte del autor que tiene que dejar de lado su posición privilegiada y conceder libertad de elección (Catenaro, 2008). A partir de esta consideración, en el presente trabajo se incluye una entrevista al autor de la novela, Federico Falco. El ámbito de interés no se limitará a ciertos obstáculos encontrados durante la traducción, sino que se fusionará con el descubrimiento de las experiencias personales y de los "mundos creativos" del escritor.

Hay que aceptar un desafío que se fundamenta sobre dos compromisos: uno intelectual y estético, entre el traductor literario y el texto que traduce, y uno moral, con los lectores de su traducción. Quizás -de acuerdo con lo que muchos teóricos afirmaron- para ser un buen traductor hay que ser un buen escritor. Como expuesto anteriormente, no es suficiente un conocimiento profundo de los idiomas, sino que se requiere al traductor también una capacidad traductiva: una competencia "semántica" más que lingüística, una "pragmático-argumentativa" y una "socio-cultural", que son fundamentales para una justa interpretación del texto. En este sentido, resultan fructíferos los últimos estudios del Grupo PACTE de la Universidad Autónoma de Barcelona, que se refieren a estos requisitos en términos de sub-competencias. Más detalladamente, se concretan dos de carácter comunicativo: la subcompetencia bilingüe, que consiste en los

conocimientos pragmáticos, sociolingüísticos, textuales, léxicos y gramaticales necesarios para la comunicación en dos lenguas, es decir, para la comprensión en la lengua de partida y producción en la lengua de llegada; y la subcompetencia extralingüística, que consta de los conocimientos biculturales, enciclopédicos y temáticos acerca del mundo en general y de ámbitos determinados.

Sin embargo, el buen traductor se diferencia por otras competencias específicas: el conocimiento de los principios que rigen la traducción y su ejercicio, y de las nuevas tecnologías y fuentes de documentación a nivel profesional. Sobre todo, resaltan la subcompetencia estratégica -que consiste en la elaboración del proceso traductor, su evaluación en función del objetivo final, detectar deficiencias y/o problemas y aplicar los procedimientos individuales necesarios para su resolución - y la subcompetencia psicofisiológica -la memoria, la percepción, la atención, la emoción, la curiosidad intelectual, el rigor, el espíritu crítico, la creatividad, el razonamiento lógico.

A manera de síntesis, es posible afirmar que la traducción literaria -fundamentada en actividades de proyección social, política y cultural relacionadas con los intercambios- se concreta en la transferencia entre dos lenguas, literaturas y culturas, con las inscripciones e implicaciones que dicha transferencia habilita.

A partir de esta consideración, se destaca implícita y necesariamente una divergencia entre el texto literario traducido y el texto original: las diferencias en los sistemas de lengua, las diferentes literaturas con sus respectivas tradiciones y convenciones, la distinta prestancia de los aspectos materiales y espirituales de una cultura, las diversas concepciones históricas e individuales acerca de la manera correcta de traducir literatura, las diferentes comprensiones (individuales e históricas) del texto original respectivo. En este sentido, es necesario traducir no sólo lo dicho, sino también el sentido: con la traducción se interpretan textos a través de la subjetividad del traductor inscripto en su horizonte cultural.

Siendo una creación artística, la traducción literaria requiere todos estos requisitos: por lo tanto, se defiende la posibilidad de esta tarea, pero no la facilidad en llevarla al cabo.

A partir de la teoría del "leedor" desarollada por Crolla (2000), se justifica la presente traducción del texto *Cielos de Córdoba* de Federico Falco con la "pasión de una lectura". Más precisamente, si se considera el impacto que algunas lecturas producen en nuestros destinos cognoscitivos, se podría formular una distinción entre dos categorías: la del "lector" y la del "leedor". La primera se refiere a él que lee de vez en cuando, mientras que la segunda designa aquél que sufre una deformación profesional (Thibaudet) o que lee por fatal vocación (Beguin). Se ha intentado así -a lo largo de este

trabajo- suplir cierta falta de talento como escritora apelando a las propias competencias como “lectora crónica”, o “leedora”. En relación a la vida de estudiante de lenguas y literaturas, cada lectura se configura como “acontecimiento” esencial y cotidiano, una experiencia trascendental y formativa. En este sentido, tomamos en consideración la posibilidad de la traducción como una forma privilegiada de lectura: leemos traduciendo, traducimos para leer y traducimos para vernos leer traduciendo. Por eso, además de la apropiación personal de una textualidad, a través de este trabajo se pretende dar a conocer una tradición foránea a nuestra comunidad receptora y ampliar el horizonte de expectativas y conocimientos de las dos culturas, argentina e italiana.

A modo de excursus

El presente intento de traducción se fundamenta y justifica a partir de la consideración de que:

> (…) toda operación de traducción es primeramente un leer interpretativo y que por ende toda lectura, en tanto interpretación, es también operación traductiva: leer un texto, interpretar un discurso, traducir, supone situarse entre el saber y la verdad de un decir que adquiere sentido para el sujeto en tanto produce en él un efecto y es en esa intersección donde se sitúa ese fragmento de conocimiento que se llama la traducción de un texto.
> En muchos casos a lo largo de los siglos la traducción no sólo dio cabida a la introducción de un universo cultural “otro” en una cultura ajena sino que también sirvió para colmar espacios vacíos convirtiéndose en unidades funcionales de esta misma cultura receptora (Crolla, 2001: 13).

Por lo tanto, con el deseo de dar voces a las voces, prestar oídos, interpelar, visitar y revisitar, abrir puertas al silencio, amplificar el susurro, colaborar en la tarea (di)seminatoria de los “nuestros odres” que pedía Virginia Wolf (Crolla, 2001: 9), se pretende también potenciar el contacto y ampliar los conocimientos -tanto literarios como, por ende, culturales- entre el mundo argentino y el mundo italiano.

2. El autor y su obra

Federico Falco es un escritor argentino nacido en General Cabrera, Córdoba, en 1977. Es Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Blas Pascal de Córdoba y fundador de la revista literaria digital *Fe de Rata* (2002) junto a Luciano Lamberti e Inés Rial. Durante unos años, en paralelo a su carrera como escritor, se desempeñó como productor de vídeos artísticos. En 2003 su instalación *Conserva* fue premiada en la *II Bienal de Arte Emergente del "Centro Cultural España"* de la ciudad de Córdoba. En 2004 recibió la distinción Cabeza de Vaca en el área de Literatura por el mismo centro. Ha sido becario del Fondo Nacional de las Artes de Argentina en 2009, del Banco de Santander, de la New York University y el Departamento de Estados Unidos de Norteamérica para realizar un Master en Escritura Creativa en Español.

La revista Ñ del diario Clarín destacó su libro *La hora de los monos* como uno de los mejores de la narrativa argentina de 2010. Ese mismo año, gracias a la cualidad de sus proyectos literarios fue seleccionado por la revista *Granta* -en una edición española de la revista británica- como uno de los 22 jóvenes narradores en lengua española más sobresalientes. Cabe destacar que *Granta,* refundida en 1979 a partir de una vieja cabecera de la Universidad de Cambridge, se convirtió rápidamente en un referente en las letras anglosajonas y alcanzó, por ende, el estatus de mito al lanzar listas de escritores para el futuro. Por esta razón, una vez más juega un papel fundamental la traducción al inglés de los números más sobresalientes de la revista española, como él dedicado al grupo de jóvenes escritores. Se subrayan los elementos que tienen en común por calificar una nueva generación literaria: un estilo de vida "cosmopolita", las temáticas de sus obras frecuentemente relacionadas con el sexo y un cierto experimentalismo a nivel formal. Durante el 2012, Falco también participó del International Writing Program de la Universidad de Iowa.

Se ocupa principalmente de la escritura de cuentos: *222 patitos*, *OO*, *La hora de los monos*. Sin embargo, entre sus publicaciones se encuentran también la plaqueta de poemas *Aeropuertos, aviones*, el libro *Made in China* y la nouvelle *Cielos de Córdoba*.

Entre otras, participó de las antologías de cuentos y relatos *La joven guardia* (Norma, 2005), in *Fraganti* (Mondadori / Reservoir Books, 2007), *Replicantes* (El fin de la noche, 2009), *Es lo que hay* (Babel, 2009), *Hablar de mí* (Lengua de Trapo, 2009), *Asamblea Portátil* (Casatomada, 2009) y *Autopista* (Raíz de dos, 2010).

La obra

Evadiendo al monopolio bonaerense en relación con la literatura argentina, la obra de Federico Falco se distingue notablemente por su cualidad. En este sentido, resulta significativo aclarar de qué se ocupó por lo general el escritor ilustrando géneros, temáticas, rasgos estilísticos y, por consiguiente, impresiones y reflexiones alrededor de sus creaciones. Así que se ofrece a continuación un panorama sintético de sus publicaciones, presentadas por orden cronológico.

00

Su primer libro de cuentos, publicado por Alción Córdoba en el 2004, fue escrito bajo una fuerte influencia del realismo minimalista -estética que el autor quiso abandonar inmediatamente después. Las narraciones se relacionan con experiencias de vida cotidiana, de rutinas establecidas o, como algún crítico afirmó, "cómo ser argentino y auto-convencerse de que podríamos vivir bien y ser felices en cualquier otro país menos en el nuestro" (Demarchi, 2004): todo eso, dibujando personajes, tanto jóvenes como viejos, marginados del acontecer social.

00 hace alusión, como revela el mismo autor, al año 2000, a la generación 00: un hito temporal que indica el cambio de milenio. La especialidad de los cuentos, como marca distintiva del autor, tiene que ver con Córdoba -ciudad con la que confiesa tener una actitud ambivalente de "amor y odio". Falco siempre vuelve a su pueblo, y a la pampa gringa[1] con una intención de revaluar la importancia de la inmigración en la creación de este mundo y de sus reglas:

> Falco considera que dentro de la topología argentina, la pampa sólo es vista como la llanura del gaucho o el campo al que el porteño se desplaza para tener determinada experiencia. Piensa que la pampa gringa es diferente y que se vincula más con ciertos rasgos europeos, con la "gringada", con los piamonteses (Schilling, 2004).

[1]Según afirma la estudiosa del campo, Adriana Crolla, en esta zona la experiencia colonizadora tuvo perfiles especiales gracias al impacto de las políticas provinciales en la distribución de la tierra, lo que permitió la fundación de 'colonias' así como el trazado de una impresionante red de vías férreas y de caminos que hicieron cambiar sustancialmente los modos y fluencias en las comunicaciones y regulaciones económicas, culturales y sociales de la región y del país. Y en esta empresa los italianos se posicionaron como la fuerza predominante. El apelativo *Pampa Gringa* (en sustancia 'habitada por extranjeros'), sancionado por el escritor Alcides Greca en su novela homónima de 1936, sirve para identificarla. Y por extensión se llamará 'gringo' al italiano al ser el grupo inmigratorio más numeroso. Apelativo que hoy día define orgullosamente la identidad de sus habitantes, descendientes en un 70% de aquel aluvión itálico. "Configuraciones y persistencia de lo femenino y del 'Matronazgo' en el teatro de la Pampa Gringa argentina" en *Revista Oltreoceano*, Forum, Udine, Italia, 2014.

Como afirma Guillermo Saccomanno:

> Con una economía de recursos absoluta, en pocas líneas, mediante un fraseo cortante, introduce al lector en un clima denso y no lo suelta. Cada historia encierra entre líneas un drama que circula por debajo de lo vidente. Así, cada cuento de Falco no describe sino lo que puede, engañosamente, verse en superficie. Pero el patos conformado por derrotas, traiciones, pérdidas fluye por debajo (Saccomanno, 2006).

222 Patitos

Es el segundo libro de cuentos de Falco, publicado el mismo año 2004 por la Editorial La Creciente de Córdoba. A través de la lectura, es posible vislumbrar la recurrencia del topos geográfico de la Pampa Gringa: una geografía física y anímica reconocible, con su atmósfera melancólica y opresiva. Constante en toda su narrativa, la ternura de una escritura que transforma los momentos de la vida más comunes en instantes encantadores:

> Más que la magia, a Falco le interesa la poesía de lo posible, ese breve fulgor que vuelve únicos a los instantes y deja como un brillo de leyenda en la realidad. Su destreza le permite deslizarse sin obstáculos hacia el centro palpitante de cada historia (Carlos Schilling, 2004).

Las situaciones narradas son todas excepcionales y, sin embargo, no resultan inverosímiles: a través de una prosa concisa, libre de descripciones extensas, magistral en la definición de ambientes, situaciones y personajes, Falco da luz a un mundo oscuro, algo perverso y quizás inquietante. Así, advierte que en los pueblos chicos faltan personas y palabras, que el espacio es ralo, que los individuos tienden a estar aislados más que conectados por el tejido social, que la cotidianidad más tranquila no está lejos de la locura y de la muerte y que la información que se conserva, tanto de los acontecimientos históricos como de los hechos cotidianos, se limita a un par de datos esenciales: nacimientos, muertes, matrimonios, infidelidades, apertura y cierre de comercios, desgracias y accidentes varios. El resto se desvanece en el aire. No hay testigos que los relaten, no hay memoria que los preserve, no hay imaginación que los embellezca pero tampoco que los empeore o que les dé una importancia que no tienen. Con esa premisa antropológica como fondo, Falco se dedica a relatar lo peculiar de algunos acontecimientos y lo no demasiado obvio de algunas vidas. Casi todos los cuentos de “222 patitos” son memorables. Secos, precisos y conmovedores, se apoyan en un trato narrativamente virtuoso con la muerte, a la que respetan pero no dramatizan (Quintín, 2004).

Made in China

Es una colección de poemas publicada en el 2008 por Ediciones Recovecos, Córdoba. A nivel estilístico, los brevísimos textos parecen estar marcados por la imitación lúdica de un procedimiento orientalista, definiendo así la cara más experimental del autor. En la China, Falco descubre la posibilidad de trabajar sobre un mundo nuevo, diferente, abierto a la invención y sin la necesidad de lo verosímil. Se configura así como una especie de reflejo de Argentina, el opuesto complementario, el otro lado del mismo espejo, o la otra cara de la misma moneda. Y paralelamente, de ahí nace la idea de la escritura como imagen, dibujo o signo concreto. De la misma manera, el autor declara que el libro aflora como un intento de aunar dos diferente aspectos de su vida: la imagen de escritor y la del artista.

> Falco busca China sin acercarse y sin escaparse, la busca sin tics científicos, ni excesiva afectación posmoderna. Cuando no la encuentra, la inventa; cuando la encuentra, la cambia para tocarla. El resultado no es ni más Chino ni menos Chino de lo que hay en otras partes, y al mismo tiempo es recorrido por lo argentino (Juan Terranova, 2013).

En el Diario *El Litoral* también José Duimovich reflexiona sobre la imagen ideal que se tiene de "China":

> Oriente sigue siendo una tierra mítica, exótica, indescifrable, mezcla de primitivismo y superposmodernismo, de marxismo y capitalismo salvaje, de refinamiento y del más rutilante kitsch, tierra -en suma- en la que todavía es posible germinar fantasías y utopías (Duimovich, 2009).

Surgió así un libro de extraña tristeza, con momentos de humor sutil y con anécdotas a veces siniestras, mirada a través del espejo deforme de los sueños revolucionarios del lado argentino del mundo. Un libro que el mismo autor considera "muy especial", más experimental, algo excéntrico.

La hora de los monos

Se trata de una colección de nueve cuentos publicada en el 2010 por la Editorial Emecé de Buenos Aires: tres ya editados en distintos momentos y formatos, más seis inéditos, unidos por presentar un común denominador: el clima inquietante y un tanto siniestro de todas las narraciones. Son historias que, además de lo que cuentan, esconden algo. La mayoría de los cuentos, ubicados en la provincia de Córdoba o en otros lugares de Argentina, desnudan lo absurdo y aburrida que puede resultar la vida. A la hora de escribir, como recuerda en otra ocasión, tiene en mente una especie de imagen -no demasiada ligada a sentimientos- a partir de la cual crea ciertos estados contemplativos.

En una especie de actitud al mirar y al contemplar, Falco descubre y juega con los pequeños detalles de eventos tanto extraordinarios como comunes; y quizás por eso *La hora de los monos* se configura como una de sus obras de mayor éxito. En el Diario *Perfil*, por ejemplo, Maximiliano Tomas evidencia:

> Pongamos que, por esas arbitrariedades que solemos imponernos ayudados por los cortes calendarios, un editor extranjero o un lector amigo que hubiera estado fuera de la Argentina me preguntara cuáles creo que son los dos mejores libros de cuentos de la llamada "nueva narrativa argentina", publicados entre el 2000 y el 2010. Mi respuesta sería 76, de Félix Bruzzone (Tamarindo, 2008), y el recién aparecido La hora de los monos, de Federico Falco (Emecé, 2010) (Tomas, 2010).

Beatriz Sarlo, en cambio, describe con pasión la forma de narrar de Falco:

> Federico Falco recorre al borde entre lo que se llama "normalidad" y lo que se define como enajenación. Un problema interesante para la literata porque lleva a pensar cómo narrar aquello que escapa de la norma sin el rebusque de lo tenebroso; es decir: cómo narrar lo excepcional sin recursos excepcionales. Falco inventa peripecias imaginativas, originales, incluso inverosímiles. Con otra escritura, sus relatos podrían ser incorporados a lo que se suele llamar género fantástico. También podría decirse que son "fantásticos", pero que no están escritos según las reglas de ese género. Entonces, ¿qué son? Relatos en sordina de lo siniestro o lo inesperado, de lo impensable o, por lo menos, de lo infrecuente (Sarlo, 2010).

Así como en *Cielos de Córdoba*, a Falco le interesa trabajar desde un lugar un tanto descolocado, contando historias que transcurren en "mundos de segunda mano", ya contados por otros y, de alguna manera, ya degradados. Como explica en una entrevista: "narrar lo representado y ver qué pasa con eso, cuáles son los límites, cuáles son las grietas" (Falco, 2010). En este sentido, parece que detrás de las narraciones hay un cuadro que esconde un orden que roza lo siniestro: una atmósfera única en la que los eventos están contados a través de una prosa un poco velada y muy personal.

> Una duermevela extraña que tiñe, entre otros, los movimientos de los adolescentes de un pueblo que giran en falso entre la muerte y sus calles; o una tarde que termina en una tragedia sin sentido en el estacionamiento de un supermercado; también la previa de un viaje en avión que despega desde la selva brasileña; la intimidad de una pareja asediada por la locura; la relación de una señora mayor con el zoológico y los extraños ritos de una danza *demasiado* de vanguardia (Demarchi, 2010).

Entrevistado por Rogelio Demarchi sobre esta obra, Falco obtiene la ocasión de elucidar su propio sentido de literatura, por lo cual se vislumbra una cierta influencia de las formulaciones teóricas de Umberto Eco:

> (…) construir un pacto tácito con el lector, pedirle de manera evidente que acepte el juego: esto es sólo literatura, es un artefacto, una construcción. Me gusta pensar en el libro como uno de esos parques de atracciones que van de pueblo en pueblo. Un lugar que el lector ve armarse frente a sus ojos, un lugar a donde va a entretenerse, a divertirse, a angustiarse, a emocionarse. Y un lugar que verá desmontarse y partir ni bien termine el fin de semana (Demarchi, 2010).

Cielos de Córdoba

Publicada en el 2011 por la Editorial Nudista de Córdoba, Argentina. Citamos un par de consideraciones alrededor de la obra, para luego analizarla con más precisión. Luciano Lamberti, amigo de Falco, en el prólogo al libro comenta:

> Es un libro peligroso (…) y a la vez, aunque parezca una contradicción, es un libro tierno, lleno de luz, de momentos de placer visual, de pacíficas tardes de campo, de escenas poéticas. Puede ser las dos cosas porque es un libro sobre la infancia, el lugar donde conviven la belleza y el espanto. Un libro sobre cómo crecemos, o sobre cómo empezamos a sospechar que algo anda irremediablemente mal con el mundo. Es decir: cómo pasamos de la inocencia a la experiencia, o del bien al mal (Lamberti, 2011).

Desde el Diario *La voz del interior*, Emanuel Rodríguez advierte:

> Una nouvelle que se lee en una tarde. Una tarde que se puede convertir en algo extraño. Cielos de Córdoba, con ese título tan ¿común? ¿poco común?, está a la altura de las expectativas que había despertado la inclusión de su autor entre los mejores escritores del mundo de habla hispana según la revista Granta. Una pequeña demostración de la habilidad narrativa de Federico Falco (Rodríguez, 2011).

Elefante. Antología personal de cuentos

Elefante es la antología propia de cuentos de Falco, que se publicó en 2013 por la Editorial independiente El Cuervo de La Paz, Bolivia -editorial muy bien situada en la crítica literaria de la región. Falco trata aquí de representar, de forma equilibrada y orgánica, las diferentes etapas por las que pasó su escritura. El libro fue también presentado en la XIV Feria Internacional del Libro con una video-conferencia en la cual junto a Maximiliano Barrientos pudieron entablar un debate a partir del cuento, su libro y la literatura. A lo hora de escribir, como siempre bien aclara, Falco no opera elecciones: la escritura se le da de manera natural. De los cuentos -forma literaria que el autor más lee y, a la vez, produce- le atrae la brevedad, la condensación, la posibilidad de resumir y de destilar los elementos. A esto se fusiona un interés por los personajes con cierta desprotección e ignorancia:

> (…) gente perdida, que no entiende qué hacemos acá, para qué estamos, que trata de darle sentido a la vida, aunque sin entender muy bien por qué (…) personajes que tratan hacer lo mejor que pueden, con lo poco que saben o tiene a mano (Barrientos, 2013).

La significativa conjunción-colaboración del mundo literario argentino con el del editorial boliviano le permite a Falco reflexionar sobre su visión de la literatura Sudamericana actual:

> En Latinoamérica las ciudades, los paisajes, las formas en que las clases sociales se relacionan entre sí y con la ciudad, la forma en que todos nos relacionamos con la

> tecnología, con el dinero, con el trabajo, son muy particulares. Creo que ahí hay mucho material para analizar, una cantera de procedimientos formales de las que, personalmente, siento que la música y el cine sacan mayor provecho que la literatura (Barrientos, 2013).

Trucho: antología al cuidado de Federico Falco

Para concluir, entre las varias actividades Falco también se ocupó de curar una antología de cuentos alrededor de lo trucho, focalizado como tema o como estética. Reflexionando sobre su estatus, se considera que el problema principal reside en que en lo trucho el bache temporal no existe: lo trucho no acepta la nostalgia.

> Lo trucho es presente e ilegalidad: un solapamiento fértil, pero también arriesgado. Lo que lo trucho pone en jaque es la idea de que una persona puede ser el propietario de un objeto o una obra en tanto su creador, su autor. Trae a la superficie preguntas incómodas, porque nos atañen personalmente: ¿cómo se define a un creador? ¿qué creador es totalmente original? ¿cómo se relaciona un creador con la obra de sus antecesores y de sus congéneres? ¿en qué punto una contaminación pasa a ser un plagio, una cita un robo, un homenaje, una apropiación? (Falco, 2013).

Para entender más profundamente la obra de Falco, su pensamiento, su formación y sus intereses heterogéneos, resulta preciso también destacar la importancia del *topos* narrativo Córdoba a partir de algunas reflexiones sobre su lengua madre. Teniendo en cuenta que el castellano se habla en 21 países, contando con el mundo hispanohablante de USA, y lo practican 450 millones de personas, los escritores en español tienen que enfrentarse a una lengua mestiza y fronteriza, con la conciencia de que pueden ser leídos en la mayoría de los países latinoamericanos además de España. Inevitablemente, a la hora de sentarse a escribir cada uno establece una relación particular con su idioma. En el caso específico de Federico Falco, la lengua encuentra correspondencia con la tierra de origen reflejando su sentido de pertenencia a Argentina.

La ciudad natal de Falco, Córdoba -también referida como La Docta- es la ciudad capital de la Provincia de Córdoba, ubicada en la región central de Argentina y atravesada por el río Suquía. Es una de las ciudades más pobladas y extensas del país y constituye un centro cultural, económico y de enseñanza de fundamental importancia por la región. Por consecuencia, la aparición de esta ciudad a nivel literario, indudablemente, se relaciona con una serie de movimientos que surgieron hace tiempo: talleres de escritura, revistas digitales, blogs, lecturas, ciclos y editoriales independientes que abrieron el horizonte provincial a nuevos campos de expansión, en los que también Federico Falco participa de forma muy activa y provechosa. De este modo, la escritura del cordobés revela su forma personal de vivir y experimentar el mundo de procedencia:

> Uno es de donde es y eso inevitablemente se cuela en la escritura. Mi cotidianidad, mi vida social, mis amigos y mi trabajo están en Córdoba. Tengo la sensación de que la escritura siempre surge de una serie de adhesiones o diferenciaciones respecto a otras escrituras, a otros escritores. En este sentido, tal vez todo autor responda con su obra a un determinado campo literario. En ese sentido, las problemáticas que me interesan están profundamente influenciadas por las problemáticas del campo literario cordobés (Falco, 2010).

Escribir desde la ciudad de Córdoba quiere decir dejar marcas a nivel narrativo. Es el destino inevitable de cualquier escritor que tenga raíces culturales y sentido de pertenencia a una ciudad, a una región, una zona cultural: que se contagie del paisaje que lo rodea, de sus modos y ritmos.

En el caso de Falco, se trata de "marcas que tienen que ver un poco con una determinada idiosincrasia, con modos de relacionarse, con una quietud y un silencio más propio de los paisajes solitarios que de la gran ciudad (ibidem). De acuerdo con eso, el escenario principal de *Cielos de Córdoba* es constituido esencialmente por el territorio silencioso y casi quimérico de las sierras, muy cercanas a la ciudad capital de la provincia:

> Quería trabajar con esta idea de Córdoba como lugar mítico al que los porteños quieren venir apenas puedan lograr todo…esa idea que te comentan los taxistas apenas te sienten la tonada cordobesa: se quieren poner un quiosco en las sierras. En las sierras se puede empezar de nuevo, es un lugar en el que hay una segunda oportunidad… eso viene de hace mucho, desde la época en que acá se venían a curar los tuberculosos…Quería trabajar con esa idea de renacer que está ahí (ibidem).

Asimismo, en una entrevista con Mauricio Murillo (2012) Federico Falco declara su visión con respecto a la imagen de Buenos Aires como centro cultural y político de Argentina:

> No sé si necesariamente escribo (o escribí) desde los márgenes de Buenos Aires. Por circunstancias de la vida me tocó vivir en una serie de lugares que no son Buenos Aires y que más o menos orbitan en torno a él, pero eso no significa que lo que sucedía allá funcionaría para mí, en lo particular, necesariamente como un centro al cual estar atento. Por mis lecturas, por los autores a los que seguía y leía con devoción, no siempre estuve pensando en Buenos Aires a la hora de escribir (…) (ibídem).

Después de subrayar la importancia del campo cultural y literario propio de Buenos Aires, la presencia de las editoriales con mayor poder de distribución y de un número considerablemente mayor de lectores respecto a otras provincias de Argentina, Falco admite:

> Vivir en Córdoba implica quedar un poco alejado, aislado. Pero esto, que en algún momento fue muy fuerte, ahora se ve matizado por la posibilidad de interactuar

> desde la red, por nuevas formas de circulación y de contacto, ligadas más a lo virtual que a lo geográfico. (…) Sin embargo, (…) escribo -o escribí- desde Córdoba y eso dejó marca en mi narrativa (ibídem).

Evidentemente, en el ser humano está implícita esta tendencia: contagiarse un poco del paisaje que lo rodea, de sus modos y de sus ritmos: escribir desde el territorio cordobés proporciona al escritor cierto aislamiento beneficioso, cierto poder reconcentrarse sobre el texto y, al mismo tiempo, la posibilidad de tratarlo con ligereza y distancia.

Por lo tanto, la obra de Falco resulta de notable interés bajo el punto de vista estilístico -o sea por la manera de escribir peculiar del autor que caracteriza sus textos. En este sentido, se pretende poner de relieve la cercanía de Federico Falco con lo que caracteriza principalmente la obra de Juan José Saer.

Gracias a algunas elecciones estilísticas o algunas estrategias narrativas -típicamente saerianas- nuestro autor logra crear mundos aparentemente suspensos en un limbo sin delimitaciones. Como factor de conexión con Saer -autor del cual Falco admite inspirarse- se evidencia justamente el empleo de una técnica narrativa realista y, por ende, la presencia de una voz que cuenta de forma absolutamente desapasionada. Probablemente por eso, Luciano Lamberti (2011) evidencia en su prólogo cierta ausencia de moralización.

Falco explora paisajes parecidos a los de Saer -principalmente, el río- y los describe centrando su interés en pequeños detalles, demorando el cuento en nimiedades. En un cierto sentido, parece que nada pase, mientras que está ocurriendo de todo. La delimitación de una "zona" literaria, como un espacio local donde se sitúan los personajes y las situaciones narradas, aparece entre los factores de conexión con la narrativa saeriana. Por parte de Saer, se hace referencia a la ciudad de Santa Fe -como espacio donde el autor estableció una relación con la cultura mundial- mientras que por parte de Falco es la ciudad de Córdoba con sus sierras la que se constituye como "zona" de recorrido de experiencias y recuerdos. A estos autores les interesa relatar con minucia detalles mínimos y recuerdos de experiencias vividas en determinados espacios. Como el mismo Saer defiende, hablando del concepto de "patria": (…) eso que queremos, no son el gaucho, el himno nacional y la bandera. Lo que queremos son las primera experiencias, constitutivas de nuestro ser (Falco, 2013).

De todas maneras, a la hora de escribir Falco admite prestar atención también al lector, así como afirma en una entrevista:

> F.F. - Lo primero es que la historia me atrape a mí. Es importante pensar en el lector, pero la única manera de saber si lo que escribo lo atraerá realmente es

> ponerme en su lugar.
>
> E. - Es decir que lo importante cuando se escribe es pensar en el otro…
>
> F. - Exacto. Sobre todo cuando se escribe narrativa. Por el contrario, cuando se hace poesía, siempre se está escribiendo para uno mismo (…)

Evidenciando el juego dialógico entre las dos instancias, Falco abre así el texto a la posibilidad de una mirada comparatista.

Junto a esta inclinación, a la hora de escribir, Falco reconoce también su necesidad de sentirse "incómodo". Es, probablemente, por esta razón que sus textos parecen el fruto de un sentimiento oscuro, peligroso, pero al mismo tiempo inevitable:

> Sé que estoy arriesgándome cuando me empieza a dar miedo lo que escribo, y es entonces cuando me obligo a ir a ese lugar en el que la literatura tiene el valor de retratar la historia (Martín Rodrigo, 2010).

En este sentido, la idea inicial de *Cielos de Córdoba* responde evidentemente a la voluntad de arriesgarse con la relatividad de las categorías, de aventurarse en los límites de lo *camp*, en el terreno difuso e irónico de la estética pop:

> Lo que pasa con lo camp y con lo kitsch es que son categorías traicioneras de por sí: te gusta algo en realidad porque asumís que es tan feo que no te puede gustar, y al mismo tiempo porque ese gusto te diferencia de otra gente porque a nadie más le puede gustar…pero hay un punto cuando empezás a trabajar y te metés con la cotidianidad de los personajes, en que la cosa pasa por otro lado (Rodriguez, 2011).
>
> A esta última novelita es más interesante pensarla fuera de la historia en sí, como lo que representa el texto desde el proceso de escritura. La idea inicial era trabajar sobre lo kitsch llevado hacia el terreno de lo groncho -creer en ovnis, organizarse la vida en base a una posibilidad utópica, etcétera-. El problema fue que al ingresar a ese mundo hubo una especie de corrimiento (…). En un momento me pregunté si finalmente iba a aparecer un ovni o no: esa pregunta tenía una serie de implicaciones en el texto que no tenían que ver con ni el kitsch, ni el pop, ni lo troncho, ni nada por el estilo, sino que tenían que ver con la vida de los personajes y las cosas que les pasaban. Justamente con esa idea de son solo cosas que pasan o no: me parece que apunta a que no. Hay una orquestación. Es una historia de iniciación, una apertura en las relaciones del padre y del hijo, pero también hacia la amplitud de creer en otro tipo de cosas (Falco, 2011).

La intención de experimentar con la apertura de las categorías no conlleva la pérdida de la orquestación del texto: al contrario, se pone en relación con las necesidades y los sentimientos de los personajes textuales que, en un juego de espejos, reflejan los de cada ser humano:

> Me involucro mucho con los personajes. Me parece bien, me gusta, me genera mis propios sentimientos y hay que contar con los sentimientos de los personajes, tienen que estar ahí (Falco, 2011).

Federico Falco declara así su interés por un tipo de literatura que suscite sentimientos. Y

al mismo tiempo, distingue la existencia de un doble mensaje superpuesto: la consciencia -por parte de él y de sus lectores- de que su obra es una construcción literaria y, al mismo tiempo, el gusto por las emociones experimentadas al leerla. Mostrando la complejidad de los personajes a través de acciones simples, cotidianas y compartidas, el autor consigue "ganarse" la confianza y la empatía del lector. Todo bajo una atmósfera de luminosidad y ternura, que vela una posibilidad y un deseo de continuar:

> Evito ponerle nombres a los sentimientos porque me da mucho pudor y porque nunca sé qué nombres ponerles. Creo que es mejor respetar al personaje, que hable por sí mismo, y dejarle al lector que decida qué está pasando (…). A mí me gustaría que la lectura fuera como cuando convivís con un animal y nunca sabés bien qué le pasa, y lo estás observando, una observación atenta que te obliga a estar todo el tiempo calibrando qué pasa (Falco en Rodriguez, 2011).

El empleo de una estrategia estética encantadora -que se funda en el pastiche entre realismo y lo fantástico- le permite al autor combinar estas dos esferas, contando algo extravagante como si fuera corriente y, al mismo tiempo, transformando lo cotidiano o popular en algo raro (Falco, 2011). En sus historias de oscuro erotismo y luminosa inquietud, de aventuras secretas que dejan en guardia, el lector está en la espera de algo que quizás no va a pasar, saboreando al mismo tiempo el gusto de este tiempo suspendido y sin excesos sentimentales.

En el juego entre realismo y fantasía, Falco admite no poseer la certeza o la prueba racional de la existencia de lo extra-normal, y sin embargo enriquece su narrativa de momentos "fantásticos", satisfaciendo una de las mayores necesidades humanas: creer.

> El realismo funciona en oposición al fantástico. Es la forma más normal de definirlo. Mi tendencia natural es ir al realismo, ser racional, frío, táctico… entonces de alguna manera lo que estaba pensando era qué pasaba si me animaba a hacer otra cosa, y qué pasaba si podía pensar un mundo en el que pasaran cosas fantásticas. La conclusión a la que llegué fue que no sé si esos sucesos fantásticos existen o no, pero sí sé que sería un mundo mucho más interesante si sí existieran. Que es una posibilidad fértil, y que sería mucho más lindo vivir en un mundo así (Falco en Rodríguez, 2011).

No es posible adelantar mediante explicaciones el resultado de este cruce: hay que vivirlo, hacia el final de la novela, cuando se desvelan los cielos de Córdoba.

IDIOMA Y LITERATURA: UN CONFLICTO ARGENTINO

El español de Argentina

La cuestión del idioma como reflejo de la identidad nacional en el caso de la Argentina resulta de notable interés si se considera la variedad de configuraciones ideológicas -acuñadas durante los siglos XIX y XX por parte de intelectuales de diversa proveniencia y filiación- como efecto del aporte de la inmigración europea. De hecho, a comienzos del siglo XIX se configura una representación de la lengua -fruto del monocentrismo político y de la práctica de enseñanza de la época- que pretende imponerse a otras. En oposición al españolismo cultural y lingüístico fundante de la nación, a partir de la Generación de 1837 surge una revaluación de lo propiamente argentino que proyecta, como estrategia de autonomía política, la independencia lingüística en el marco de un proyecto de unidad hispanoamericana. Sin embargo, a principios del siglo XX comienza también a destacarse, como eje considerable de discusión, el conflicto entre la lengua escrita y la lengua oral: asociadas con la barbarie y lo salvaje, las variedades orales no reflejan la normatividad representada por la codificación escrita de la lengua. Por las debidas razones históricas, las actitudes lingüísticas de los hablantes argentinos sobre su propia variedad resultan contrastantes y, al mismo tiempo, en ámbito literario desembocan en el contraste de todo escritor con su escritura.

A partir de esta premisa, resulta interesante considerar la posición de nuestro autor frente a su lengua:

> Para mí la lengua es una especie de territorio, una marca de pertenencia, por eso a la hora de sentarme a escribir, no puedo utilizar otro léxico, otra entonación, otra gramática más que la de mi lugar de origen. Siempre pienso en dos o tres personas del pueblo donde nací y donde vive mi familia, trato de ponerme en su lugar y pensar en cómo lo leerían. No quisiera que, en la lectura, dejaran de reconocerme, que me leyeran como a alguien de otro lugar, o que sintieran que traicioné mis orígenes, que cambié mi habla por estar afuera.
>
> La variedad y vastedad del español me parece excelente y la celebro, pero creo que sólo puede conservarse esa variedad y esa riqueza si cada uno conserva su propio español, el de su comunidad, incluso el de su familia. Esa es una de las cosas más interesantes de la lengua, descubrir en los textos de otros, otros usos, otras formas de decir: una misma lengua que es otra.

El español es una lengua hablada por más de cuatrocientos millones de personas y en más de veinte países y que presenta diferencias notables de tipo geográfico, social,

sexual, generacional y situacional. Sin embargo, se reconoce oficialmente una única lengua, que pertenece al grupo de las lenguas neolatinas, románicas o romances de la familia indoeuropea. La fragmentación de la lengua de origen, el latín, coincidió precisamente con la resquebrajadura de la unidad del Imperio Romano y con la transformación lingüística operada por la influencia de las lenguas indígenas habladas en los territorios ocupados por los romanos, por las lenguas de los invasores y por el uso cotidiano de las personas. Asimismo, como consecuencia de las varias conquistas europeas de la Edad Moderna, la lengua castellana fue exportada a América. De esta forma, junto a la incidencia de factores sociales, políticos y económicos, se generaron las variantes regionales de la lengua española.

Siendo la lengua una realidad en continua transformación y, además, una herramienta social, los elementos que la componen pueden cambiar en el tiempo y conforme las evoluciones del grupo social que la habla, los contactos con otros grupos y las diferentes formas económicas, políticas, científicas y técnicas que asume. Esas distintas variedades determinadas por el factor tiempo se llaman **variedades diacrónicas** o **históricas** -y pueden incluir las diferencias de hablas entre generaciones (entre personas ancianas y jóvenes) y a lo largo del tiempo. Al contrario, las variedades de una lengua en un determinado estadio de su evolución -provocadas por factores geográficos, sociales y comunicativos se denominan **variedades sincrónicas**.

En el proceso de unificación de la lengua contribuyen generalmente dos fenómenos: la **normalización** o **estandarización** -proceso espontáneo mediante el cual implícitamente los hablantes de una comunidad adoptan rasgos prosódicos, morfosintácticos o léxicos específicos de una determinada variedad, de forma que estos rasgos se perciban como "normales" o "estándar" y la **normativización** -proceso consciente, explícito, mediante el cual un institución determina y reconoce el prestigio social de algunas formas respecto a otras. Factores como la variedad de la lengua escrita, las academias de la lengua, las instituciones educativas y los medios de comunicación de masas son los que fundamentan y preservan la unidad de la lengua española, el proceso de normativización y difusión de las diferentes variedades lingüísticas. Gracias al sistema educativo escolástico, por ejemplo, los argentinos conocen las formas verbales del *tú* y del *vosotros*, a pesar de que no las usen y de que presenten el voseo en las formas de tratamiento de confianza empleadas: el *voseo* es hoy general en el habla de la Argentina, en todos los niveles culturales y sociales (Vidal de Battini: 175). Como afirma Berta

Elena Vidal de Battini (1964: 161):

> En el habla general del país se usa *vos* para la segunda persona singular en el trato de confianza; el *tú* se usa excepcionalmente; *usted* se usa para la segunda persona singular de respeto (...). No se usa *vosotros* en el habla del país; excepcionalmente se oye en discursos. *Vosotros* ha sido remplazado por *ustedes*, que se usa con formas verbales de tercera persona.

Es posible notar cómo, junto al empleo del pronombre "vos", el fenómeno lingüístico del *voseo* manifiesta el uso de ciertas conjugaciones verbales particulares para dirigirse al interlocutor en lugar de emplear el pronombre "tú": el paradigma verbal del castellano de la Argentina se diferencia de la lengua general en el uso de la segunda persona de singular y de plural (Vidal de Battini: 163). Como también subraya Crolla:

> Se sabe que nuestro registro rioplatense manifiesta dos particularidades que nos identifican: el voseo y la alternancia de los pretéritos perfecto simple y compuesto, con una clara preferencia del primero para la enunciación del pasado (…) si bien se privilegia en lo morfológico el "tú", las elecciones lexicales que realiza cada traductor responden sin embargo a nuestra idiosincrasia y a nuestra particular operación semántica de nombrar la realidad (y no la de España u otro contexto), por lo que se genera en cierta medida una incongruencia entre lo que somos y cómo "hablamos" cuando traducimos (Crolla 2001: 13).

La variedad normativa del castellano o español se define por la totalidad de los rasgos fonológicos, ortográficos, morfológicos, sintácticos y lexicales. Entre los factores que provocan las distintas variantes de una lengua se pueden distinguir: el tiempo, el espacio, las condiciones sociales y las circunstancias concretas.

Las variaciones del español resultan evidentes a nivel espacial o geográfico en las distintas manifestaciones regionales: las **variedades diatópicas** o **dialectales** o, dicho de otra forma, los **geolectos**. A la hora de abordar esta temática, cabe reflexionar sobre le definición problemática del término "dialecto" y sobre su distinción respecto al término "lengua". Por otra parte, hay que considerar que el significado que adquirió en los estudios lingüísticos no coincide con el de la lengua estándar y que el uso de los términos *dialetto* en italiano y "dialecto" en español no es equivalente por razonables cuestiones históricas. El problema reside en la derivación de las diferentes variedades regionales: en el primer caso, el término *dialetto* designa una variedad regional derivada directamente del latín, mientras que "dialecto" una derivada del castellano mismo.

Aproximadamente, se distinguen dos grandes variedades del español: la variedad

centro-norte, y la variedad meridional, llamada también español atlántico -realidad mucho más compleja por la vastedad del territorio en el que se habla. A esta última variedad se limita el campo de interés del presente trabajo, y más precisamente, el español llamado rioplatense.

A partir de ese marco de interés por la comunidad hispanohablante y considerando, sobre todo, la naturaleza del español en cuanto lengua de cultura "extendida" (Guitarte, 1991) o "trasplantada" (Hock, 1986), se manifiesta la peculiaridad del español americano y de sus variedades constitutivas como campo de investigación particularmente productivo. De modo especial, resalta la copiosidad de estudios que abarcan la problemática del español de Argentina y los relativos fenómenos de unidad y diferenciación de variedades lingüísticas, su vinculación con la normatividad, y también el análisis de los varios rasgos fonológicos, morfosintácticos y léxico-semánticos propios de las distintas regiones, tanto mediante un enfoque sincrónico como diacrónico. Entre estos, merece una especial consideración el estudio de Berta Vidal de Battini, *El español de la Argentina* (1964), ya que presenta un primer panorama general de las distintas variedades regionales de la Argentina- y más específicamente, *El español de la Argentina y sus variedades regionales,* ideado y diseñado por la Dra. María Beatriz Fontanella de Weinberg (2000), resultado de investigaciones de impronta sociolingüística y dialectológica -que se ha llegado a definir también como *sociodialectología*- relacionadas con la historia de la lengua. En este sentido, el texto ofrece una visión de conjunto de la variación diatópica contemporánea de la lengua española en territorio argentino. Tomando como punto de referencia la subdivisión del país en distintas regiones dialectales propuesta por Vidal de Battini (1964), el texto brinda una división dialectal actualizada a la cual se integra además el concepto de *macrorregión* o *superdialecto*. Seguidamente se consideran, para cada zona, los fenómenos fonéticos y fonológicos, morfosintácticos y léxicosemánticos más destacados: aparecen cuestiones tales como la realización de /-s/, el fenómeno del yeísmo, la confusión entre líquidas, el seseo y las entonaciones regionales argentinas desde el punto de vista fonético y fonológico; los usos de segunda persona pronominal, los cambios de género en los sustantivos, el uso de los tiempos verbales y de otros verbos como *haber* en cuanto al plano gramatical; y finalmente un análisis de la voces de origen hispánico, de los préstamos, o de otra derivación (por contacto con las lenguas indígenas americanas o con las inmigratorias de origen europeo) en lo que concierne al aspecto léxico. A la perspectiva sincrónica se adjunta una panorama histórico de la evolución -avance o retracción- de algunos rasgos en el sistema y algunas referencias a

la literatura regional. De esa manera, se opera una delimitación del territorio argentino en cinco regiones lingüísticas o dialectales: la región del Litoral (ulteriormente dividida en tres zonas: la bonaerense, la del Litoral y Patagonia), la guaranítica o del nordeste, la noroeste, la central y la cuyana. Asimismo, se registra la presencia de dos macrorregiones o superdialectos: una mediterránea -en las regiones noroeste, centro y Cuyo- y una definida como litoral -conformada por Buenos Aires, la región litoral y Patagonia.

A continuación se describirán las principales características de la variedad cordobesa del español central, que es la del autor de la obra que estamos considerando.

El español en la provincia de Córdoba

El habla del territorio cordobés deriva de las diferentes lenguas habladas por las tribus que se establecieron en este lugar. Las primeras, la comechingona y sanavirona, presentes desde antes de la llegada de los españoles, ocuparon la zona oeste y la región circundante a la capital, pero tuvieron una influencia limitada por el consecuente influjo del quichua. Esta resultó ser la lengua predominante en la comunidad indígena que, llegando con el fundador, se instaló posteriormente en el territorio cordobés. Como demostración de esto, destaca el hecho de que las marcas sanavironas y comechingonas quedan sólo en los topónimos, mientras que los vestigios quechua o incluso los araucanos -actualmente definido “mapuche”- persisten en numerosos campos semánticos.

El 6 de julio de 1573 el Dn. Jerónimo Luis de Cabrera fundó la ciudad de Córdoba a orillas del río Suquía, llamado por los conquistadores Río Primero. Puesto que la procedencia del fundador era andaluza, mientras que predominaban castellanos y riojanos entre los colonizadores del noroeste argentino, la región terminó siendo afectada tanto por la influencia meridional española como por la de los criollos y mestizos. Pese a que la economía se consolidara en virtud de la posición estratégica del territorio -lugar de paso hacia el Alto Perú, Chile e Buenos Aires- de todas maneras la ciudad padecía enfermedades, epidemias y embates de los ríos que la empobrecieron considerablemente, hasta que no se incorporó al Virreynato del Río de la Plata en 1773. Así que a lo largo de su historia, la ciudad de Córdoba se distinguió por la presencia de instituciones educativas que animaron su vida cultural -tanto que le fue asignado el atributo de “docta”. Finalmente, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, empezó a destacarse un fuerte flujo inmigratorio que vio como protagonistas a los italianos y que

todavía persiste con la inmigración sirio-libanesa y hoy en día coreana.
La zona de Córdoba, de esa forma, puede ser definida como "zona de transición" ya que su lengua presenta los rasgos típicos del español del sur de España -yeísmo, seseo y debilidad de /s/- y al mismo tiempo participa de algunas características de las regiones limítrofes. Por esta razón, se atribuye su parte sud-este a la región litoral-pampeana y la central y noroeste a la región cuyano-central, precisando su condición transitoria o de sistema fusionado.

A continuación, se analizarán los principales fenómenos lingüísticos del español hablado en la ciudad de Córdoba a partir de las investigaciones realizadas recientemente por Patricia Supisiche en el marco de un proyecto mayor del Centro de Investigaciones Lingüísticas de la Universidad Nacional de Córdoba[2].

Aspectos fonéticos y fonológicos
Los principales rasgos del geolecto cordobés son:
a) /r/ vibrante múltiple
Se pueden distinguir dos tipos de realización entre los hablantes del cordobés: la veolar sonora y la fricativa asibilida. Curiosamente esta última caracteriza el nivel socioeducativo alto y el bajo, por lo tanto se presenta como marca regional no compartida por la franja media y deja suponer la presencia de un grupo propulsor de cambios lingüísticos.
b) yeísmo con y sin rehilamiento
El fenómeno del yeísmo es interesante por la misma particularidad: la variante rehilada no se da en el nivel socioeducativo bajo y es casi inexistente en el nivel alto.
c) aspiración o elisión de /s/
La aspiración de /s/ se presenta más frecuentemente en posición final de palabra y varía según los diferentes niveles socio-educativos: en el alto se presenta con la sibilante, en el medio con la sibilante y la elidida, y en el bajo sólo con la elisión. Cabe destacar el retroceso general de este último fenómeno por cuestiones de desprestigio y rechazo social.

Aspectos morfosintácticos

---

2 Supisiche, P. (1994). "Una introducción al estudio del habla cordobesa capitalina" en *Trabajos del Centro de Investigaciones Lingüísticas,* N. VII, Escuela Superior de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba.

Por su parte, a nivel morfosintáctico, esta variedad presenta los siguientes rasgos principales:

a) subordinación y nexos: el nivel socio-educativo bajo se caracteriza por el empleo frecuente de nexos y, consecuentemente, por la escasez de proposiciones subordinadas.

b) adverbios oracionales: en la variante baja -a pesar de algunas excepciones en el habla femenina- la utilización de los adverbios oracionales no es muy frecuente.

c) dequeísmo y queísmo: no es muy usual en el nivel alto y bajo, mientras que en el medio se combina principalmente con el verbo "decir".

d) uso de modos y tiempos verbales: empleo frecuente del presente, uso exclusivo de perífrasis para el futuro, tendencia al imperfecto de indicativo para expresar el pasado, utilización del presente del subjuntivo en lugar del imperfecto, escasa utilización del condicional.

Aspecto léxico

Por lo que concierne el nivel léxico, el geolecto cordobés manifiesta las siguientes características:

Lenguas indígenas

T. Navarro Tomás observaba (1948: 177): "El descubrimiento no se contempló en realidad mientras los seres y las cosas del Nuevo Mundo no se incorporaron al caudal del idioma con denominaciones propias". A partir de esta consideración, cabe evidenciar cómo varias fueron las lenguas indígenas que influyeron en la amplificación del léxico cordobés: el araucano, taíno, nahuatl, tupí-guaraní, quichua. Entre las que derivan de esta última -que se encontraron también en el texto de Federico Falco- "ojota", "humita", "mate", "pampa", "papa", "choclo", "zapallo".

Lunfardo

El léxico cordobés está nutrido considerablemente por términos provenientes del lunfardo en todos los niveles socio-educativos: a pesar de eso, en la clase social alta se presenta sólo en situaciones informales y asociado al rasgo "expresividad". Uno de los términos más empleado, de clara derivación italiana, es "laburo".

Humor

Más frecuentemente en la variante baja se señala la propensión a expresar la superlatividad mediante el aumentativo -azo/aza más "nonón/a", rasgo que designa de

forma estereotipada al hablante de Córdoba y que se repercute también en el humor de la zona.

Italianismos

Como demuestra un relevamiento de formas lexicales de derivación italiana en el habla cordobés, la incidencia de la inmigración fue relevante por la aportación de numerosas entradas a las cuales se adjudicó también posiciones diastráticas. Considerando la posible elaboración de una lengua de transición por parte del inmigrante -que carece de pasado y carecerá de futuro- es posible que el español de Córdoba haya padecido un quiebre de su tradición lingüística, o sea una ruptura de su continuidad histórica que determinó la formación de dos generaciones de hablantes -inmigrantes de diferentes épocas y sus hijos. Típico caso de "italo-argentinismo", el "chau" para despedirse.

Inglés

Los campos semánticos más afectados por la incorporación de términos ingleses en la conversación coloquial se relacionan con la alimentación, el vestuario y la peluquería, y atañen principalmente el nivel socio-educativo alto y de más de 25 años.

Lexicografía cordobesa

En la "codificación léxica de subsistema", o sea de regionalismos, sobresalen varias componentes fundamentales: peninsular, indígena y extranjera. De forma singular, a pesar de la tradicional dicotomía "castizo=bien=culto" y "habla regional=mal=vulgo", en los últimos trabajos de recolección se aprecia un criterio de valoración de lo regional.

Expresiones pragmáticas típicas de la conversación

Entendiendo por formas pragmáticas las formas lingüísticas que manifiestan tanto la actitud del hablante hacia su emisión y hacia el interlocutor como los límites y la relación entre las partes del texto, se señala en la lengua española el empleo de lexemas constantemente relacionados con el contexto. En el habla espontáneo de Córdoba, se destacan las expresiones pragmáticas "bueno", "viste", "mirá", "o sea", "qué se yo", "no?", que constituyen señales deícticas que orientan la interpretación del texto, lo sitúan con un antes y después, lo relacionan con el rol discursivo del usuario y con la relación social establecida.

Actitudes ante la lengua

A partir del respeto por la tradición idiomática -relacionada con el prestigio de la cultura- el hablante cordobés declara la necesidad de "fundamentar la unidad idiomática en la diversidad". Además de eso, la comunidad de los hablantes adolescentes resulta competente en el manejo de la norma social, tanto que puede manifestar cierto "desagrado" frente a las personas que no respetan el uso normativo de la lengua.

El voseo

Pese a la extensión y generalización del voseo, se conserva el uso del tuteo en situaciones esporádicas, como uno de los ideales en la enseñanza escolar, y en determinadas formas verbales -por ejemplo, el presente de subjuntivo.

La tonada cordobesa

Rechazadas las teorías que apelaban a las influencias climáticas o a la raza para justificar el principio de la tonada cordobesa, actualmente se considera válida la teoría del sustrato lingüístico, que la define por su ritmo lento y silábico y por las variaciones dentro del grupo fónico. Los lingüistas suelen concordar en distinguir cuatro niveles tonales en contraste: bajo, medio, alto y extraalto -último de los cuales se alcanza sólo cuando se quiere manifestar gran expresividad. No obstante, la verdadera peculiaridad de la variedad regional cordobesa es el alargamiento o la geminación de la protónica que constituye el "cantito" cordobés. También es válida la suposición de que el fenómeno de la tonada cordobesa presente variaciones de tipo diastrático, dado que en el nivel bajo se produce más repetidamente, mientras que en el alto resulta ser más atenuado.

Aspectos fonológicos del habla de Córdoba

El estudio de la variación estilística y de los cambios fonéticos en el dialecto de Córdoba presenta un determinado grado de especulación. La cuestión de debate principal es establecer si las tendencias a los cambios fonéticos a partir de un nivel sincrónico puedan producir cambios de tipo histórico. Por lo que concierne las consonantes de sílaba final /d/ /s/ /r/, por ejemplo, se conjetura la presencia de un cambio histórico en marcha, mientras que no se da la misma posibilidad para otras variables. En lo que se refiere a las vocales, según ciertas normas una vocal se alarga cuando precede a una acentuada de la misma palabra y adquiere contemporáneamente tono ascendente, cuando la acentuada conserva el tono descendente. Si se considera que las vocales no acentuadas son siempre de tono nivelado, la dislocación de las curvas

melódicas y entonacional resultante de la adición del tono ascendente aparece muy relevante. Por obvias razones, ésta se estima como la característica más sobresaliente del cordobés.

Factores de tipo social, como la edad de las personas, el sexo, el nivel sociocultural, el entorno y los grupos profesionales son determinantes de las **variedades diastráticas** o **sociolectos**.

Por lo que concierne a la edad, es interesante subrayar no sólo las transformaciones que se presentan entre una generación y otra, sino también los papeles que la sociedad atribuye a sus componentes. Por ejemplo, se suele considerar el habla de los adultos como modelo estándar y la de los niños, de los adolescentes y de los jóvenes como variedades diacríticas.

Paralelamente, el factor social sexo -debido al progreso de la homologación de los derechos de los hombres y de las mujeres- influye cada vez menos en la conformación de las variedades lingüísticas. En el ámbito discursivo, el habla de las mujeres revela una mayor atención a las normas de prestigio, mayor sensibilidad a las variantes lingüísticas y mayor respeto por los turnos de conversación y las formas de cortesía en general.

Se destaca así una contraposición entre lo que hoy en día se prefiere clasificar como código restringido -en lugar de etiquetar dicha habla como familiar, coloquial o vulgar – y el código elaborado- determinado por el nivel de escolarización de la persona, las lecturas, los viajes y los contactos sociales. Entre las características peculiares del código restringido se encuentran el empleo de estructuras gramaticales sencillas, la abundancia de oraciones coordinadas y el escaso empleo de la subordinación; léxico limitado, empleo de términos generales, uso restringido de adjetivos y adverbios, escasez de sinónimos con la consecuente reiteración de las mismas expresiones o palabras; enunciados categóricos, uso frecuente de interjecciones y otras formas emotivas de la lengua; falta de conexión y cohesión en el texto.

Por el contrario, las particularidades del código elaborado son el uso de construcciones sintácticas con un orden gramatical adecuado, el empleo vario y preciso de oraciones subordinadas adecuadas, ajuste a las normas de prestigio en el empleo de las preposiciones, riqueza léxica y uso variado y expresivo de adjetivos y adverbios, vasta sinonimia, organización estratégica de los enunciados.

Para terminar, cabe señalar también la existencia de las variedades de los grupos profesionales, que se configuran en la formación de jergas caracterizadas por el uso de tecnicismos, términos propios de un vocabulario técnico especializado relacionado con determinadas áreas de conocimiento.

ANÁLISIS Y COMENTARIO DE *Cielos de Córdoba*

Aspectos narratológicos

En este apartado se analizarán los aspectos narratológicos más relevantes del texto de Federico Falco a partir del esquema semiótico clásico de la comunicación.

El texto

Se elige analizar por último el factor o elemento de la comunicación más importante, el mensaje -en este caso, el texto considerado en sí mismo. *Cielos de Córdoba* es la primera novela (*nouvelle*, en verdad) del cuentista y poeta cordobés (radicado ahora en Buenos Aires) Federico Falco, publicada en 2011 por Editorial Nudista (Centro Cultural España Córdoba).

A partir de la constatación de que todo texto es un mensaje dentro de un proceso de comunicación, los elementos que intervienen en los actos comunicativos -emisor, receptor, canal, código, situación- condicionan evidentemente su forma y su carácter, por ende fijan sus características específicas determinando su diferenciación respecto a otros textos. Sin embargo, también es posible señalar la presencia de ciertas constantes tanto en las técnicas expresivas y compositivas como en la forma lingüística, que permiten definir los textos por tipos generales. Teniendo en cuenta su clasificación según la variedad del discurso, sería posible definir *Cielos de Córdoba* un texto narrativo, ya que se funda en una sucesión, y a la vez suspensión, de hechos, sean estos reales o ficticios. Por otro lado, cabe considerar la existencia de estructuras textuales más o menos fijas -en otros términos, géneros textuales- que las necesidades comunicativas y el empleo regular en ellas de determinadas estrategias, han ido constituyendo a lo largo de la historia. En este sentido, el texto de Falco se podría definir como una novela breve, ya que su extensión es limitada. Además de la tipología textual, como se ha dicho anteriormente, hay que tomar en análisis también la variedad de la lengua utilizada por el emisor-autor en su relación con los factores geográficos, sociales y comunicativos, puesto que estos influyen en otro tipo de clasificación del texto.

Como variedad de discurso, la narración corresponde al relato de uno o varios hechos que se han ocasionado en un determinado contexto según un orden cronológico. En otros términos, es una modalidad de transmisión de la información que surge a partir de la postura del emisor ante la realidad de la que habla: una progresión de hechos que

pretende reproducir en la mente del receptor. Por consecuencia, en esta variedad de discurso la función predominante es la referencial, ya que el centro de interés apunta a los sucesos, o sea a los referentes que forman parte del contexto extralingüístico -referentes que sin embargo no se dan en el momento de la comunicación sino que están recreados por el emisor a través de la narración. Pese a que la función predominante es la referencial, la intención del emisor-autor no es siempre meramente informativa: en el caso de la novela de Falco, junto al goce estético que surge de la lectura y al propósito de poner en luz una determinada realidad, se puede vislumbrar el deseo de reflexionar sobre una precisa condición de la existencia humana.

A partir de estas consideraciones, Falco informa sobre los hechos que ocurren en el texto sin exteriorizar ni sus emociones ni, hasta cierto punto, los estados de ánimo de los personajes. Siendo la "realidad" el referente principal de la novela, se justifica así el uso exclusivo que el autor hace de la modalidad enunciativa y del modo indicativo en los verbos. Ello explica también la ausencia completa de juicios o valoraciones sobre lo que pasa:

> No me interesa usar el texto como alegoría o como metáfora, ni decir que de ese universo podemos deducir determinadas situaciones y cosas y de esa diégesis obtenemos un aprendizaje. Es una visión en la cual no confío y con la que no estoy de acuerdo (Falco, 2011).

Como todo texto literario, igualmente *Cielos de Córdoba* apela a un receptor o destinatario que lo reciba, descodifique y elabore una interpretación de su mensaje, en otros términos, a un lector. Así, emisor -o autor- y receptor -o lector- se ponen en contacto mediante un canal: un soporte físico del mensaje que comprende tanto el medio a través del cual circula el mensaje desde el emisor al receptor, como los sentidos mediante los que se lleva a cabo le emisión y la recepción. En este trabajo, puesto que el medio coincide con un libro publicado, se trata con un canal de tipo artificial codificado en la escritura. Esto conlleva una serie de características al texto de Falco: la unilateralidad del acto comunicativo -o sea el hecho de que el lector no puede convertirse a su vez en emisor- y la planificación en el momento de producir el mensaje.

La presencia en el texto de los factores que participan en la comunicación se realiza a través de los elementos de la narración: narrador y narratario, acción, personajes, espacio y tiempo, así como las diversificadas técnicas narrativas que atañen a cada uno de ellos.

El narrador

En el texto, en este caso literario, el emisor coincide con la "voz" que refiere los hechos, proyectándose así en la figura del narrador. Para comunicar mediante una narración, no sólo pretende comunicar algunas informaciones, sino que también adopta un punto de vista desde el que contempla los sucesos con una determinada intención. En *Cielos de Córdoba*, por ejemplo, el narrador es una tercera persona que cuenta los hechos de forma neutral, sin tomar una posición precisa con respecto a ellos. Asimismo, presenta a sus personajes sin desembocar en descripciones de personalidades o estados de ánimo, a veces esbozando simplemente su aspecto físico o delineando su carácter a través de las reacciones y de los diálogos textuales. Por ende, el narrador de *Cielos de Córdoba* se configura como una entidad que cuenta los hechos desde un punto de vista externo y omnisciente, sin participar como uno de los personajes, y desde un tiempo posterior – o sea, a través de una narración en pasado (o retrospectiva). Además, procura no intervenir subjetivamente en lo narrado, dejando que todo el significado del relato emane exclusivamente de las acciones y de los diálogos de los personajes. De esa forma, es importante diferenciar claramente los hechos, personas, lugares y momentos reales -o sea, los referentes de la narración- de los elementos narrativos que permiten la recreación de ellos a través de la función del narrador. En el caso de la obra de Falco, ya que los personajes realizan acciones coherentes con su caracterización y funcionamiento, y el progreso temporal y los cambios espaciales no violan el conocimiento del mundo de los receptores, se podría hablar de una reconstrucción verosímil de los hechos.

Los elementos de la narración y las técnicas narrativas

La estructura de un texto narrativo viene determinada por la red de relaciones que se establece entre los varios elementos constitutivos de la narración, por lo cual es fundamental considerar la posición del autor con respecto a cada uno de ellos y las técnicas que emplea para desarrollarlos.

La acción

A diferencia de la "historia" -sucesión real de los acontecimientos según los principios de causalidad y orden cronológico- la "acción" se constituye como la recreación de los hechos -tanto reales como ficticios- operada por parte del narrador. De esa manera, el orden de los episodios narrados puede coincidir, como ser diferente, del de la historia.

En *Cielos de Córdoba,* el autor-narrador decide relatar la acción según la sucesión verosímil de los hechos: así, en este trabajo se prefiere presentar el argumento de la obra -o sea, el resumen de la historia- mediante la forma específica en que los sucesos están distribuidos dentro de esa. Siguiendo este criterio, se analizará a continuación la trama o la estructura interna del texto.

Estructura de los contenidos

La estructura de *Cielos de Córdoba* se articula en siete capítulos bien diferenciados y de diferente extensión: su contenido se examinará a continuación.

Capítulo I

El primer capítulo presenta al protagonista de la novela, Tino, en el Hospital donde está internada su madre. El niño se mueve en el interior de este lugar por paseos escondidos y pasillos cruzados por médicos y enfermeras. Va a visitar a su amiga Alcira, una anciana ciega apasionada de tango y a Mónica, una chica rubia en estado vegetativo, además de percibir sensiblemente la presencia de algunos pequeños bichos: moscardones, chicharras y una hormiga negra solitaria -sobre la cual se detiene la narración. Al regresar a su casa, sorprende otros animales que habitan las sierras: murciélagos, cascarudos, mariposas y una chinche verde. Observa a algunos turistas en la playa de estacionamiento antes de llegar a su casa-museo, donde vive preparando comida, mirando la televisión, y hablando de ovnis con su padre.

Capítulo II

El capítulo II encuentra a Tino en el colegio junto con sus compañeros. Las chicas se ocupan de tejer, a la vez que los chicos serruchan, arman muñecos de madera y organizan partidos de fútbol. Surge en este espacio la problemática de la sexualidad para los adolescentes, ya que los compañeros de Tino deciden realizar una encuesta sobre “hacerse la paja” y “volcar”. Sobresale la personalidad de Omar, el niño más alto, fuerte y grande de la escuela que intenta establecer una relación exclusiva con Tino, acompañándolo al hospital y enseñándole, mientras tanto, fotos de mujeres desnudas. Al atardecer, pasa por el río, llega a la oscura casa-museo, escucha a su padre hablando por teléfono y “puteando”, sigue con su rutina: cocinar, mirar la tele y descubrir su sexualidad. También en este capítulo se destaca la presencia de los animales: unas palomas acurrucadas en las ramas de los pinos cercanos al patio de la casa.

Capítulo III

En el capítulo III Omar, durante un recreo, invita a Tino a comer en su casa. Éste acepta y, llegando al lugar, comienza a observar todo lo que lo rodea: el patio, el ovejero alemán que tiene su cucha ahí, y el taller del tío ya muerto de Omar -o sea un galpón sobre el cual se desarrolla una descripción muy detallada. En este espacio, los chicos miran revistas de mujeres y hombres desnudos, conversan sobre asuntos relacionados con el sexo y experimentan. Al protagonista parece que todo le da igual, no expresa sentimientos y no toma posición. En el momento que decide volver a su casa, decide atravesar la costanera del río, el lugar central del texto. La narración se detiene en la reseña de los objetos, de las personas y de los animales que ocupan este espacio: grupos de gente, un señor gordo, mujeres desnudas, chicos; piedras y puentes, un sendero con un alambrado, un campo que lleva a la sierra, playas pandas; mojarritas, pájaros, loras chillonas, garzas, moscas y una perra con sus cachorritos. Sobre esta escena se centrará la atención más adelante.

Capítulo IV

Durante un sábado, Tino recorre el camino de los proveedores, las cañerías, la sala de partos y de mujeres del hospital. Encuentra a una señora muy vieja tejiendo al crochet y a Alcira deseando llamar a Radio Río Cuarto para pedir informaciones sobre su locutor de tango preferido. El niño la acompaña también a visitar la estatua de Perón, que se halla en el medio del hall del hospital: una escena admirable, en la cual la ciega Alcira acaricia, casi huele, y besa a la estatua del Teniente Coronel y termina llorando.

Capítulo V

En el capítulo V Tino encuentra a una enfermera en su auto Fiat, a un guardia de seguridad tomando mate y escuchando la radio y, finalmente, a unos pocos chicos jugando en el río. Al volver a su casa, ya que su padre no está, decide invitar a Omar. Los dos miran un programa de preguntas en la tele y se encierran en la habitación: ahí, mirando algunas fotos conversan sobre los ovnis, sobre la locura de los padres de Tino y sobre las mujeres. Resalta la presencia, como en todos los otros capítulos, de algunos animales: varios bichos, una mariposa nocturna, cascarudos negros, sapos, lechuzas y escarabajos. Los dos amigos terminan por pelear después de juegos sexuales propios de adolescentes, hasta que Tino decide volver al hospital: entra en la habitación de Mónica, la da un beso en la boca y se acuesta con ella.

Capítulo VI

En el capítulo VI, una enfermera del hospital avisa a Tino que su madre está en terapia intensiva. El niño se encuentra con unas secretarias, una mujer y el canillita, que pretende defenderlo. El padre vuelva a casa al atardecer: los dos juntos miran la televisión, preparan un café, hablan de la situación de la madre de Tino y de la pelea con su compañero de colegio, Omar. Escuchando la radio, vuelve a escuchar la voz de Alfredo Dilena y mirando el cielo de Córdoba, divisa un platillo volador: mientras que ve realizarse los sueños de las personas que le están más cercanas, llaman del hospital anunciándole la muerte de su madre.

Capítulo VII

Durante la última mañana en el pueblo, Tino y su padre se dirigen al hospital para despedirse de la anciana Alcira. En el museo, algunos hombres se ocupan de la mudanza cargando objetos en un camión que desaparece tras la curva de una carretera, como si desapareciera para siempre. Padre e hijo caminan por la orilla de la ruta, uno al lado de otro.

Episodios

Cada una de las secuencias narrativas que forman la trama -relacionándose la una con la otra y dando así sentido al relato- puede ser definida como "episodio". En *Cielos de Córdoba*, por ejemplo, es posible apreciar en la parte central del capítulo III uno de los episodios más destacados de todo el texto: la escena del río.

El autor, a partir del esquema clásico de estructuración de los episodios -planteamiento, nudo y desenlace- inserta alteraciones que modifican básicamente la estructura de su texto: por ejemplo, prescinde de la presentación de los hechos y comienza la narración directamente por el conflicto (comienzo *in media res*). Asimismo, priva su texto del desenlace, con lo que consigue un relato de final abierto, ofreciendo a sus lectores la posibilidad de imaginar desenlaces diferentes y, por consiguiente, múltiples interpretaciones. Por otra parte, Falco interrumpe en ocasiones el hilo de la narración deteniéndose en digresiones -sobre todo de naturaleza descriptiva- que distienden la tensión de lo narrativo.

El tiempo narrativo

Los episodios que forman parte de una narración se desarrollan en un determinado

momento que está relacionado con la historia narrada. Por eso, corresponde distinguir varios conceptos de tiempo también dentro de la novela analizada en este trabajo.

El tiempo externo: los años 80

En primer lugar, cabe considerar el tiempo externo, que apunta a la época histórica en la que tienen lugar los hechos relatados. De hecho, Federico Falco aporta en el texto referencias temporales más o menos explícitas que sitúan temporalmente la acción en la Argentina de los años 80. Numerosas son las pinceladas sobre la memoria social y colectiva de la nación argentina, como evidencia Lorena Amaro (2013). Perdidos en un ambiente serrano, los movimientos sin destino de Tino se extienden en un período histórico marcado por la circulación de los australes, por la telefonía pública, la pornografía en papel, los cigarrillos *Particulares*, los alfajores *Tatín,* y por personalidades como las de Alfredo Dilena -famoso locutor de tango- y Perón -admirado por la ciega Alcira con pasión, a pesar de no haberlo visto nunca- o sea, por marcas declaradamente relacionadas con los años 80. La *nouvelle* no comienza, ni acaba: se configura como la exposición de un trozo de vida, dolorosa y tierna a la vez, en la memoria de una época, la de la dictadura, que dejó cicatrices indelebles en la existencia de los argentinos, como nota Flavio Lo Presti:

> En la escena memorable y mínima en que la ciega Alcira llama a la radio de Río Cuarto, el telefonista le pide a la ciega su nombre. "¿Cómo? ¿Cómo? No, pero él no me conoce a mí. Bueno, Alcira, entonces, digalé que lo llamó la Alcira". La escena evoca el aire de una democracia restaurada, el cambio de época que Alcira apenas intuye, pero sobre todo se impone su imagen ciega como un ser pensado para sí, sin una segunda intención aleccionadora (Lo Presti, 2012).

Los reflejos del primer gobierno democrático de Raúl Alfonsín tras la dictadura se reflejan en una narrativa marcadamente signada por el minimalismo, típica de la generación de escritores argentinos de los 70-80. En el caso particular de Falco, en el más amplio sentido del término:

> (…) un registro de sucesos cotidianos en los cuales el devenir fluye sin solución de continuidad con la suma rara de azar y determinismo que rige la vida, con la aparencia de que no sucede gran qué y donde en una segunda profundidad se descubre que sucede de todo (Fedele, 2013).

El tiempo interno

El tiempo interno suele repartirse entre el tiempo de la historia -definido por la sucesión cronológica de los eventos y por su duración total- y el tiempo de la narración -que determina el orden en que el narrador relata los acontecimientos y lo que demora en

contarlos. En este caso, los sucesos de *Cielos de Córdoba* parecen transcurrir durante unos pocos días narrados de forma lineal, por lo cual el tiempo de la historia parece coincidir con el tiempo de la narración: en otros términos, el autor decide contar los eventos en el mismo orden en que sucedieron.

El ritmo

El vínculo entre el tiempo de la historia y el de la narración define, de alguna manera, el ritmo o *tempo* del relato, o sea el compás de los eventos, frecuentemente variable a lo largo del texto. Por lo visto, Falco decide acelerar o retardar el tiempo narrativo de acuerdo al carácter y a la función de cada episodio, sobre todo con el fin de producir determinados efectos emocionales sobre sus lectores. Sin recurrir a eventuales técnicas narrativas para crear estos efectos narrativos -analepsis y prolepsis, narración de acciones simultáneas, elipsis- el autor eventualmente retarda el ritmo de la narración mediante digresiones que con frecuencia corresponden a descripciones del ambiente o del personaje principal en relación con su entorno. En estos casos, la narración se hace más detallada y minuciosa, y al mismo tiempo ocasiona momentos de suspensión casi contemplativos.

El espacio

En toda narración la secuencia de los eventos se extiende inevitablemente en un lugar o lugares establecidos, o sea en un espacio narrativo reproducido por el autor mediante precisas técnicas. En *Cielos de Córdoba,* el lugar de la acción juega un papel central, ya que aparece en el título mismo de la novela. A pesar de que no se mencione a lo largo de la narración, la ciudad de Córdoba emerge constantemente en el texto a través de las descripciones pormenorizadas del ambiente que rodea a los personajes: numerosos son los espacios simplemente mencionados que cobran valor simbólico y resultan claves para la comprensión del relato. Así, los personajes de la novela se ven condicionados por un conjunto de circunstancias -espaciales, sociales o psicológicas- definido "ambiente", que influye sobre su caracterización. Cabe notar, por consiguiente, una peculiaridad de la obra de Falco: la superposición de un espacio objetivo -reflejo más o menos fiel del verdadero mundo cordobés- y uno subjetivo -contemplado por el personaje principal a partir de su subjetividad. Por ende, los únicos desplazamientos considerables, también llamados "saltos espaciales", que se producen durante la narración tienen que ver con los lugares cruzados por Tino.

Personajes

Los personajes de *Cielos de Córdoba*, o sea los elementos de la estructura narrativa que llevan a cabo las acciones contadas por el narrador, tienen en su totalidad carácter humano. Cabe precisar, sin embargo, que aunque se manifiesten como un reflejo de personas reales a las cuales el autor ha podido inspirarse, de todas maneras los personajes son una representación de seres humanos, un producto de una visión particular, y por lo tanto una invención. Por consiguiente, conviene tomar en análisis la función que tienen en el relato para comprender, de esta manera, su caracterización con más profundidad. Atendiendo a este concepto de "función del personaje" -que engloba la relación que éste tiene con los demás, con la acción misma del relato, con los otros elementos narrativos y, finalmente, con el sentido global del texto- es posible operar una diferenciación entre personajes principales y secundarios.

Cielos de Córdoba relata una etapa crucial de la iniciación de Tino, el chico protagonista de la historia, que vive en un pueblo de Córdoba. Se podría afirmar que éste es el único personaje principal, en relación con el cual se desarrolla toda la acción narrativa.

Los personajes secundarios -menos significativos dentro de la trama del relato, pero que pueden resultar relevantes en determinadas circunstancias- sin embargo son numerosos: los padres de Tino, los amigos del colegio -Omar más que otros- Alcira, Mónica, y también algunos fugaces, como las enfermeras y los médicos del hospital. Por otro lado, es interesante notar cómo la función del antagonista -el personaje que suele oponerse de alguna forma al protagonista o esté en conflicto con él a lo largo de la narración- no está desempeñada por un personaje concreto, sino casi por todos los otros personajes que aparecen en la novela.

Su madre, enferma, está internada desde hace tiempo en el hospital del pueblo: el *incipit* del libro, de hecho, corresponde a la visita del hijo y al mandado materno "cuidá a tu padre" que desencadena toda la trama.

El padre de Tino dirige un Museo de ovnis, con carteles luminosos, fotos, y una estatua de vidrio y de tamaño natural de Xicflon Bethas, el Comandante Supremo de la Confederación intergaláctica sobre el Planeta Tierra.

En el hospital, Tino visita también a una mujer ciega y peronista llamada Alcira, habla con médicos y enfermeras para tener informaciones sobre las condiciones de salud de la madre y se acuesta con una niña en estado vegetativo. Procura también seducir a su

compañero de colegio Omar, quien quiere saber cómo masturbarse, para experimentar una relación homosexual con él.
Resumiendo, cada personaje presenta una serie de rasgos distintivos. Se trata de peculiaridades que el autor selecciona teniendo en cuenta la función que cada uno de ellos desempeña en el relato.

Volviendo al sujeto principal, delineado desde varios ángulos o bajo perspectivas distintas, corresponde subrayar su complejidad.
Tino está viviendo una etapa de la vida que se suele relatar como una especie de segundo nacimiento: el tránsito de la infancia a la adolescencia, "esa zona liberada del desarrollo hormonal donde se mixturan en un presente cruel el pasado y el futuro de cada individuo" (Damián Huergo, 2012). Lidia con el caos de los adultos, no desde la rebeldía o la irreverencia, sino desde su madurez prematura. Y cumple con las funciones que les pertenecen a sus padres, ya que su vida se fundamenta sobre un trastoque de los papeles generacionales. Tino atiende a su madre moribunda y visita a la vieja ciega Alcira en el hospital; se preocupa por la situación de salud materna pidiendo informaciones a médicos y enfermeras; se encarga de las compras y de preparar comida -tanto para sí como para su padre-, apaga las luces del Museo Ovni cuando su padre sale de excursión tras huellas extraplanetarias. Los padres tienen un pie en la tierra y otro en el cielo. En cambio, Tino tiene obligaciones, vive su vida cotidiana cargado de las responsabilidades que deberían pertenecer al mundo adulto y, por eso, llega a actuar como el padre de sus padres. Y, mientras desempeña estos roles que no le pertenecen, bajo la presión del mundo que lo rodea, en un estado de soledad y falta de soporte y amparo, crece. Crece y observa.

Aspectos lingüísticos de la narración
La narración es una variedad de discurso necesariamente caracterizada por su dinamismo, ya que se constituye como una "representación lingüística" de los eventos. Por ende, la palabras que predominan en la acción narrativa resultan ser los verbos, pese a que el texto de Falco esté ricamente nutrido también de sustantivos y adjetivos que representan la realidad. En estos momentos, se retarda el ritmo de la acción y la narración se detiene para dibujar lugares o escenas estáticas, casi místicas.
Lógicamente, el tiempo de la narración y todas sus variaciones se manifiestan mediante las formas verbales utilizadas, constantemente determinadas por la perspectiva temporal que el narrador decide adoptar. Considerando que *Cielos de Córdoba* se construye a

través de una narración retrospectiva, las formas verbales que necesariamente se requieren son las del pasado -con preferencia, las del pretérito perfecto simple.
Junto a estas formas verbales, cabe evidenciar cómo la diferentes referencias léxicas que suelen apuntar al transcurso del tiempo -complementos circunstanciales de tiempo, marcadores textuales con significado temporal- estructurando el discurso narrativo y marcando transiciones entre las varias partes del texto, en la novela de Falco son por lo sumo limitadas. Por esta peculiaridad, la novela se tiñe con el sabor de la imprecisión temporal y de la suspensión contemplativa que frecuentemente caracteriza las etapas de transición en la vida humana.

Cabe destacar también cómo en la novela se aprecia una inversión de las comunes atribuciones de prestigio, puesto que el trueque de los roles sociales de los personajes ocasiona también un cambio de papeles a nivel lingüístico. Considerando que el rol de Tino como niño está desplazado al de adulto y al revés, él del padre se sitúa en el lugar de la adolescencia, se explica el intercambio de los registros lingüísticos: formal y preciso en el primer caso, vulgar y descuidado en el segundo.
En el capítulo II, por ejemplo, destaca la escena en la que Tino ayuda a su padre en la preparación de la comida (p.40): el hombre trata de freír unos huevos, sin embargo se equivoca y los pone en una sartén llena de aceite demasiado frío. Por ende, el niño saca la sartén del fuego y tira el aceite y los dos huevos crudos al tacho de la basura, comentando:

No sirven, para freírlos el aceite tiene que estar bien caliente.

En contraste con la forma educada y el tono responsable de la explicación del hijo, el padre en un primer momento grita:

La reputísima madre (...)

Y luego contesta preguntando:

¿Quién mierda te enseñó a vos a ser tan culo crespo? (...) ¿Qué te crees, que yo tengo una máquina de hacer billetes? ¿Qué a la plata la cagan los perros?

En la fase de pasaje de la infancia a la mayoría de edad, generalmente, el adolescente tiende a usar la lengua como instrumento de diferenciación generacional, debido a la necesidad de enfrentarse y rebelarse contra el mundo de los adultos. En el caso de Tino, este fenómeno no se manifiesta. Tino no busca la solidaridad de un grupo de amigos coetáneos, porque está excluido de esta realidad. Su habla, por lo tanto, no se conforma

a la adopción de una jerga diferencial sino que refleja o imita el modelo estándar de los adultos:

> *Dejá, yo lo hago, dijo Tino y corrió a su papá hacia un costado. ¿Cómo vas a prender el horno para recalentar los fideos? No se hace así, mamá no lo hacía así, dijo (p.40).*

Del mismo modo, el sentido de responsabilidad del niño resalta en su relación con la anciana Alcira. Reprobando la gula de la enferma, Tino le recuerda:

> *Dice el doctor Rodríguez que si seguís así se te van a caer los dientes (p.36).*

Asimismo, se pueden evidenciar -sobre todo en el plano morfológico- algunos elementos típicos del habla de mujeres, como por ejemplo el tono cariñoso u el empleo del diminutivo. La madre de Tino sentencia –con un lenguaje familiar, íntimo y afectivo:

> *Cuidalo a tu **papá** (p.13).*

La enfermera del hospital dónde está internada la madre de Tino comenta mediante un diminutivo la descripción del niño:

> *Tan **chiquito** y tan responsable… (p.13).*

Alcira, aludiendo cariñosamente a su locutor de tango preferido:

> ***Huguito**, chistoso, dijo Alcira y se abrazó más a la radio (p.15).*

Otra enfermera, al mirar la tierna pareja Tino-Alcira deambulando por el hospital:

> *Adiós la **parejita**, les dijo (p.63).*

Y otra vez Alcira, comentando su conversación con Radio Río Cuarto:

> *Se escuchaba **clarito clarito** (p.65).*

Sin embargo, en el caso de Alcira -único representante considerable del habla de mujeres en el texto- estas características no se presentan.

El nivel sociocultural del personaje -relativo a la clase popular- predomina respecto al factor sexo en la caracterización de su habla. Por dicha razón, y probablemente por su condición de "ciega", se evidencia en su forma de hablar una notable incertidumbre, junto a la presencia de faltas gramaticales, repeticiones y coloquialismos.

En una de las primeras oraciones de Alcira, de hecho, se evidencia la utilización del nombre con artículo, que constituye una falta gramatical -*la Emilia*-; la reiteración del verbo *dejar,* característica de un tipo de léxico limitado; y la falta de conexión entre las oraciones.

> *A **la Emilia**, la enfermera **grandota**, le parece que corto aguanta más. Así*

me tiene que bañar una sola vez a la semana. Si era por mí, yo quería que me lo dejaran crecer para hacerme el rodete, pero ***la Emilia*** *no me deja. ¿Tu mamá cómo está? (p.15).*

En el tratamiento de la anciana con respecto a Tino, resalta también el uso de términos vulgares:

A vos qué te importa, ***mocoso de mierda*** *(p.16).*

Se subraya la repetición de la exclamación, como caso de reiteración de las mismas palabras o expresiones para aumentar la carga emotiva de la sentencia:

¡Cómo que no lo conoce nadie! ¡Cómo que no lo conoce nadie! *Yo lo conozco. Lo escucho todos los días. Alfredo Dilena, el varón del tango (p.16).*

Otra vez, la oración de Alcira presenta una falta gramatical, o sea el uso del nombre de persona con artículo -*la Miriam*-; cierto desorden en la distribución de las informaciones; y un uso de una forma emotiva de la lengua en la definición de la enfermera como *"pobre"*.

La Miriam*, la enfermera de la noche, esa sí que tiene. Como si estuviera podrida por dentro, la pobre (p.36).*

Comentando el hecho de que a la anciana se le caen los dientes por comer tantos caramelos, resalta la indeterminación numérica y el empleo de términos generales *"como tres":*

Ese no sabe nada, contestó Alcira. Además ya se me han salido ***como tres*** *(p.36).*

Reflexionando sobre la situación de Alfredo Dilena, el locutor de Radio Río Cuarto, se evidencia la falta gramatical y la repetición del adjetivo *"muerto",* un uso de adjetivos restringido que enfatiza el discurso:

No, ***para mí que*** *está enfermo.* ***Muerto*** *no se debe haber* ***muerto****, porque si no algo habrían dicho en la radio (p.37).*

En otros casos, la estructura gramatical sencilla supone una elipsis de una oración subordinada:

Qué va a decir la gente, ***en pantuflas*** *(p.62).*

Contestando a la observación de Tino de que las pantuflas de Alcira ya casi no tienen suela, se subraya la presencia de un enunciado categórico y la focalización del adverbio *"bien"*:

Mentira, ***bien que sirven*** *(p.62).*

Se vuelve a evidenciar el empleo de términos muy generales y con varios matices de

significado, como “nomás”:

> *Al final se van, **nomás**, dijo Alcira (p. 91)*.

En contraposición a la forma de expresarse de estos personajes, la voz del narrador que cuenta la historia refleja todas las características del código elaborado: una voz en tercera persona que analiza y describe, un poco alejada, los hechos y las situaciones en las que se encuentran los personajes.

Por último, se pueden apreciar también ejemplos de variedades de los grupos profesionales, que se configuran en la formación de jergas caracterizadas por el uso de tecnicismos, términos propios de un vocabulario técnico especializado relacionado con determinadas áreas de conocimiento. En el caso de *Cielos de Córdoba*, predomina por un lado el léxico vinculado a la ovninología. El padre de Tino, dueño de un Museo Ovni, se documenta sobre el tema leyendo manuales de cursos autodidácticos, complementados por ejercicios:

> *¿Cuáles son los antecedentes más antiguos de contactos de tercer tipo?*
> *¿Cuántos tipos de humanices pueden definirse y cómo se caracteriza cada uno de ellos?*
> *En toda la superficie del planeta existen construcciones tipificadas que sirven de puente entre el cielo y la tierra ¿Cuáles son sus aspectos predominantes? Enumere las tres construcciones más importantes (p.39)*.

De la misma forma, comenta a su hijo una foto utilizando términos típicos del lenguaje sectorial de la ovninología:

> *¿Ves cómo la nave luminosa, al cambiársele la frecuencia vibratoria, se vuelve metálica? (...) Recién entonces la nave empieza a irradiar hacia tierra un tubo energético. ¿Lo ves? (p.24).*

Los diálogos

Por último, es interesante observar cómo en determinados momentos del texto Federico Falco presenta la información que quiere comunicar bajo la forma de diálogo entre los personajes. El diálogo constituye un texto producido por medio de la imitación, más o menos fiel, de una comunicación oral entre varios personajes convirtiéndose en una técnica narrativa; la organización de los diálogos en *Cielos de Córdoba* desempeña diversas funciones: confiere a la prosecución del hilo narrativo un ritmo más rápido -ya que las intervenciones de los participantes son generalmente breves y cargadas de

intensidad-, crea, caracteriza y humaniza a los personajes y orienta la acción narrativa.
Hay que especificar que, por lo general, los diálogos se insertan en el discurso del narrador mediante distintos procedimientos de cita que sirven para reproducir los discursos ajenos, como los estilos directo, indirecto e indirecto libre. En el texto objeto de este trabajo, sin embargo, se destaca un empleo original del procedimiento de citas en el marco del estilo directo. Pese a la presencia de fórmulas de introducción al discurso del personaje -como por ejemplo los verbos *dicendi*- resalta la falta de signos como los dos puntos consecutivos al verbo, las comillas o las rayas que contienen la cita. Lo único que aparece en el texto con el fin de yuxtaponer las palabras de los personajes a las fórmulas introductorias son las comas.

Interpretación del texto

En este apartado, se pretende ofrecer un comentario interpretativo de *Cielos de Córdoba* a partir de la consideración de que la riqueza de elementos contextuales -propiamente argentinos- que caracteriza la obra brinda una posibilidad de lectura universal de los eventos de la existencia humana.

La soledad y lo autodidacta

Cielos de Córdoba es el pequeño relato de un espacio empobrecido, provinciano, casi olvidado, que sólo los ojos de un niño pueden desdibujar con una conciencia inaugural, curiosa, interesada en las cosas. Eje central de la novela, el rito de iniciación: todo el conjunto de actividades, e intentos, que simbolizan y marcan la transición del protagonista del estado de niño al de adulto. En el universo de la infancia, en su camino hacia la adultez, Tino vive constantemente bombardeado desde afuera, en una especie de aprendizaje "autodidacta", en un espacio en el que la lengua y las representaciones sociales claudican ante el principio de la incertidumbre. En la desolación del pueblo, extraño entre los comunes, criticado por sus compañeros, en una silenciosa soledad, Tino empieza a experimentar el fin de la infancia y la entrada en el mundo de los adultos, sin saber muy bien lo que le está pasando. Transcurre su tiempo abriendo puertas, superando obstáculos y rompiendo jerarquías. Por la excentricidad de sus padres, y por el hecho de que es el recién llegado al pueblo, Tino está bajo la mirada desconfiada y discriminadora de "la gente del lugar". Inevitablemente, carente de la necesitada ayuda de los padres o de otro tipo de soporte, el peso de la exclusión y del

juicio de la sociedad retumba con mayor fuerza entre lo dicho y lo no dicho. De alguna manera, parece que la historia escrita por Falco tiene como centro narrativo la soledad.

Disiento con la reflexión de Lorena Amaro: "todo lo que hacen sus protagonistas para combatirla es infructuoso" (Amaro, 2013) para sustituir la imagen de "lucha contra" con la de "camino hacia". De cierta forma, al intentar constantemente satisfacer las necesidades y los deseos ajenos, "la historia de Tino se asemeja a la de un satélite" (Gigena, 2012) que se mueve y se acerca a las otras soledades: la de la madre moribunda, la de la niña enferma, la de la ciega Alcira en el hospital, la del padre en la casa; y la del amigo Omar en la escuela. De esa forma, intenta seguir el precepto de la madre cuidando a su padre -preparándole comida y ayudándolo en el Museo de Ovnis- y mientras tanto, acompaña a la ciega en su búsqueda de Alfredo Dilena, locutor que ya no presenta su programa de tangos preferidos en la radio -voz que le hablaba y le daba consuelo- y de la estatua de un busto de Perón que se encontraba en el hall del hospital. Al mismo tiempo, intenta acostarse con Mónica -una niña internada en el Hospital en estado vegetativo- y se relaciona con su compañero de colegio Omar, experimentando su sexualidad.

La atención del lector podría detenerse muy fácilmente en las escenas de masturbación, homoerotismo e iniciación sexual presentes en el texto. Sin embargo, cabe subrayar que dichas escenas forman parte de una problemática más amplia, que tiene que ver con lo "autodidacta" -como se ha dicho anteriormente.

Como un "satélite", o como un "eslabón" entre las necesidades y los deseos ajenos, el niño Tino deambula por diferentes espacios físicos. Primero, el Hospital público que se encuentra en las sierras cordobesas, dónde está internada la madre de Tino y la ciega Alcira. Recorriendo los pasillos atravesados por las cañerías, personal de limpieza, médicos, enfermeras y pacientes, Tino establece una relación especial con la ciega Alcira: le regala caramelos, cigarrillos y alfajores, la ayuda a que llame a la radio de Río Cuarto para averiguar algo sobre la situación de su locutor favorito, y la lleva a visitar el busto de Perón. El lugar del Museo, en que habitan el niño y su padre, que se revela algo extemporáneo: una playa de estacionamiento casi siempre vacía, apta para sentarse a contemplar las estrellas de los cielos de Córdoba. Solitaria y silenciosa como Tino y su padre. Y el escenario de la iniciación sexual entre Tino y Omar, un taller mecánico de un tío que ha muerto, un entorno angosto y espectral, repleto de herramientas en desuso y de revistas pornográficas dejadas en un escondrijo secreto por una persona que ya ha muerto.

Los *Cielos de Córdoba,* contemplados a través de la mirada del niño protagonista, se

reflejan así en un espacio intersticial entre la expectación -Tino quiere saber la causa de la ceguera de Alcira, o quiere acostarse con Omar en la cama de sus padres- y la indiferencia -escolástica, económica o hacia las mujeres, como la que encuentra en topless a la orilla del río. Al mismo tiempo, lo acompañan algunos personajes coetáneos: en el ambiente cerrado del hospital, una amante dormida en una chica catatónica y en el espacio abierto de la sierra cordobesa, un amante activo en un compañero de clase violento y curioso. En la escena encantadora del río, Tino descubre la eyaculación. Y bajo los cielos cordobeses, Tino se enfrenta a un cambio problemático con el peso de la responsabilidad. En un diálogo alterado entre generaciones aparece la transposición de los roles: la madurez del hijo, padre de sus padres, y el infantilismo de los adultos, que siguen sus sueños.

Fase de la vida, la adolescencia, que reluce por su conexión con la memoria y que, en la imposibilidad del olvido, se suele relatar como una especie de segundo nacimiento: "el tránsito de la infancia a la adolescencia, esa zona liberada del desarrollo hormonal, donde se mixtura en un presente cruel el pasado y el futuro de cada individuo" (Huergo, 2012).

Sonidos y silencios

La historia de Tino se configura como una banda sonora *sui generis* que inaugura el comienzo de su adultez: una historia de soledad y silencios. Silencios que -gracias a una prosa minimalista y simple- retumban como latidos y que marcan los momentos más difíciles e incómodos de la novela. En esos instantes el "yo" del protagonista, en diálogo consigo mismo, empieza a constituir su personalidad sin saber qué dirección tomar entre un abanico de posibilidades. La atmósfera se suspende en la contemplación de la chica que vegeta en su cama, o cuando mira el cielo oscuro, en la espera del avistaje de una luz no identificada- silbando; se estremece en el lugar mágico y callado del río, cuando se masturba, rodeado por las sierras y acompañado por los animales más fieles al hombre; respira en un patio pueblerino tras develar el iceberg de su deseo sexual aún oculto y reprimido.

Como recuerda el autor: "a mí me interesan los personajes que no tienen la posibilidad de entender en qué tipo de relatos están metidos" (Falco, 2011). En esta geografía diversificada, cruzada de manera singular por Tino, surgen los interrogantes más profundos de la existencia humana.

De la misma forma en Pavese, la elección de una "zona" delimitada tiene que ver con la

interacción de personajes, situaciones y escenarios de naturaleza autorreferencial. Como también subraya Saer: (…) Yo escribía la historia de una ciudad. No de un país, ni de una provincia: de una región a lo sumo ("Algo se aproxima").

La "zona" de Falco -como el núcleo que estructura los textos- es el lugar desde donde el autor intenta reconstruir "el mundo adentrado de la infancia" y del cambio generacional. En la imposibilidad de narrar el presente, la narración se da a través del recuerdo y permite, de esa manera, la única existencia de un "pasado actual" de los recuerdos.

En este sentido, resulta conveniente el empleo de la categoría de "mito" desarrollada por Pavese: una norma, o el esquema de un hecho ocurrido de una vez para siempre, y lleno de significado. En el caso de *Cielos de Córdoba*, el mito se refleja en una forma de conocimiento relacionado con la infancia, el momento de producción de los primeros encuentros con las realidades. Junto al conocimiento y desarrollo de la conciencia propia, en esta fase de la vida se activa naturalmente el diálogo con el "otro", y por lo tanto la conformación del lenguaje personal. A partir de este descubrimiento -así como afirma Saer- es necesario "escribir en lengua coloquial" puesto que las palabras "tienen que tener la misma naturalidad que tienen en el habla". Falco no intenta impactar en el lector con giros intencionalmente enrarecidos o con rebusques inusuales, sino que busca -o mejor, presenta naturalmente- una forma fácil y espontánea de escribir. Evitando, por ejemplo, la elaboración de un lenguaje con arcaísmos, erudición o golpes de efectos artificiales, Falco reproduce una lengua natural donde la sabiduría reside en cierta espontaneidad oral. En la elección de una sobriedad de estilo, influye la presencia abundante de diálogos y el empleo de términos locales. Típico de cierta narrativa argentina, *Cielos de Córdoba* se suma así a cierto clasicismo de impronta regional sin presentar características de tipo costumbrista.

"Hermosa novela, breve pero densa, en la que logra hacer poesía con lo que tiene a mano: lo cotidiano, lo común y las experiencias próximas a todos", como fue definida por Fernando Barrientos (Barrientos, 2013). Un libro "incómodo", peligroso y tierno a la vez, advierte Luciano Lamberti (2011) en el prólogo, en el que destaca también el uso preciso de las palabras. Minucioso en las descripciones y en los silencios de los lugares y objetos, *Cielos de Córdoba* pretende mostrar, hacer vivir lo que probó Tino, el niño protagonista: sentimientos universales -de dolor, soledad y desasosiego- que todos vivimos durante el pasaje de la infancia a la adolescencia.

> (…) un libro sobre la infancia, el lugar donde conviven la belleza y el espanto. Un libro sobre cómo crecemos, o sobre cómo empezamos a sospechar que algo anda irremediablemente mal con el mundo. Es decir:

> cómo pasamos de la inocencia a la experiencia, o del bien al mal (Falco, 2011: 7).

Una novela que se lee en poco tiempo, quizás en una tarde -como afirma Emanuel Rodríguez en una entrevista al autor (2010)- que puede convertirse en "algo extraño". "Al terminar, cada uno tendrá su escena preferida", avisa Lamberti en el prólogo. Una de las escenas más sugestivas es la del río, escena de purificación y de bautismo que espía el protagonista, solo, en el interior de un pequeño universo. Frente a una perra que protege a su cría, el niño, en un momento de masturbación, se estremece en la sierra callada: en uno de los pequeños relatos del texto, quizás el más velado y carente de acción, se condensa con mayor intensidad la fuerza del cambio existencial. Puesto que crecer es la marca del otro en el cuerpo, la adolescencia adquiere un carácter de despedida abrupta de la infancia:

> Cada pequeño relato dentro del libro nos lleva por remolinos que parecen calmos, pero son los remolinos donde es mejor no sumergirse: nadie sale peinado, prolijo, ileso. Las páginas nos guían casi amables, dentro de un paisaje anodino y cruel. Es que crecer es la marca del otro en el cuerpo. La despedida abrupta. Y, en el calor gigante, la memoria. Nuestro ser está lleno de rosetas y hay una razón para esto: el impulso nos recorre sin tregua. La vida a los once años es incómoda. Es imposible ser turista bajo este cielo y, aún así, algo deja de pertenecernos. Después de leerlo, todo lo seguro sufre una pequeña, sutil alternancia. Se evidencia la falla terrestre por la que caminamos y en la que estamos parados. Narrado con lo justo, alcanza para dar en un centro, que ya fue arrasado (Madhur, 2012).

Todo se fundamenta bajo golpes de impacto a la sensibilidad del lector y por medio de una prosa objetivista y casi monótona que sin embargo esconde, esfumado, un humor asordinado. De eso surge la profunda inquietud de leer algo extraordinario contado como si fuera corriente. Y a la vez, la contemplación de un momento en el que confluyen desordenadamente todas las energías vitales humanas, en lucha entre el deseo de aferrarse a la seguridad del pasado y la poderosa necesidad de seguir adelante con el futuro: construyendo cada uno su ser, en soledad.

Presentando escenas densas y descarnadas, al lado de otras íntimas e intensamente líricas, los *Cielos de Córdoba* se caracterizan así por una consonancia armoniosa de humor y ternura. La partida final del pueblo se presenta a través de un relato a la vez "despojado, distanciado y, por momentos, detallado y emotivo". De hecho, la solución-desenlace es la desaparición de los raros del pueblo y, a la vez, la aparición de lo extraordinario. En la espera de algo indefinido, en la contemplación del cielo, los personajes de la novela siguen creyendo mientras que sus vidas se estrellan. Como un puente entre el mundo de uno y de los otros, los *Cielos de Córdoba* originan un espacio

literario reconocido universalmente.

I

Tino, vieni, lo chiamò sua mamma dal letto.

Tino, che usciva dalla stanza, si trattenne. L'infermiera cercava qualcosa tra i flaconi del comodino e anche lei alzò la testa.

Prenditi cura di tuo papà, disse la mamma di Tino.

Sì, rispose lui e la salutò con un bacio.

L'infermiera rimase a guardarlo.

Così piccino e così responsabile, disse. Quanti anni ha?

Undici, rispose la madre e sorrise. A marzo compie dodici.

Tino camminò fino alla fine del portico, svoltò e si addentrò in una delle corsie dell'Ospedale. Una rete di tubi e condutture

ossidate percorreva l’intero soffitto. Alcune spuntavano fuori dalle pareti e si univano al flusso principale, mentre altre deviavano per dirigersi verso meandri più angusti o alle sale di terapia intensiva, o alle sale raggi. Dentro l'Ospedale, Tino si orientava grazie alle condutture. Poteva passarle tutte quante al setaccio e sapere esattamente da dove provenivano e in che luogo terminavano. Ora seguiva una conduttura dell’acqua che portava all'uscita dei fornitori e al corridoio di servizio, ad un lato del parco, lontano dall'entrata grande. Tino non voleva attraversare il paese lungo la strada principale proprio nell'ora di punta della sera.

La conduttura formava una elle e Tino passò di fronte alla sala parti. Dall'altro lato della porta a doppio battente si sentivano le grida di un bebè. Nella sala d'attesa, una delle nonne del neonato spiegava i particolari, l’ora esatta, quando iniziarono e quanto durarono le contrazioni, il peso e il sesso del suo nuovo nipotino, come lo avrebbero chiamato, a chi si assomigliava. Tre bimbe la ascoltavano con attenzione, si mangiavano le unghie e saltellavano.

Un po' più in là si trovava l'entrata della Sala Generale delle Donne. Era una stanza lunga, con due fila di letti e un corridoio nel mezzo. Di fianco a ogni letto c’era un armadio di metallo dipinto di giallo limone e, ogni tre letti, una finestra alta un po’ sgangherata. Un'infermiera indicò a Tino il suo orologio da polso: era già terminata l'ora delle visite.

Alcira ascoltava la radio seduta sul suo letto, con le gambe unite e le ginocchia che si toccavano tra loro. Le avevano messo la vestaglia azzurra ed aveva i capelli umidi e pettinati da poco con una riga; un paio di forcine le sostenevano la frangetta. Alcira era cieca ed erano anni che viveva nell'Ospedale.

Che fai?, la salutò Tino, allungando la mano.

Alfredo Dilena, il signore del tango, disse Alcira, e indicò la radio. Seguiva il suono con la testa inclinata e l'orecchio destro vicinissimo all'altoparlante.

Quello che canta?, chiese Tino.

No, è il programma di Alfredo Dilena[3]. Quello che canta è Huguito del Carril.

E questo chi è?

Quello che ha scritto la marcia peronista. È già morto.

Perón?

Huguito, stupidino, disse Alcira e s'abbracciò ancora di più alla radio.

Raccontami come sei diventata cieca, chiese Tino.

No, oggi non ne ho voglia. È molto tempo che non vieni.

Sì che sono venuto, ma solo un momentino, a portare delle cose a mia mamma.

Ti sei dimenticato dell'Alcira.

Non me ne sono dimenticato, ma non ho avuto tempo di

3

ALFREDO DILENA: Dilena, 73 años, es miembro de la Academia Nacional del Tango. En el 2013 cumple 54 años en la conducción del programa de más larga trayectoria en la historia de la radiofonía argentina: *2x4 Tango*, que se emite diariamente por LV 16 Radio Río Cuarto, de manera interrumpida desde el 7 de junio de 1959. Recibió varios y distintos premios en Córdoba y el país. Sin embargo, como él mismo admite, el reconocimiento que más lo enorgullece es que grandes cantores lo hayan tratado "como a un amigo". Gracias a sus amistades, Dilena guarda grabaciones que ni las radios de Buenos Aires conservan, puesto que durante los gobiernos militares se ordenó su destrucción en radios porteñas. De esta forma, se presenta como uno de los mayores difusores del tango en el país: "una enciclopedia del tango", como algunos lo definen. Mientras que él se describe utilizando un verso de Jorge Sobral: "Llevo en el alma metida una humilde pretensión: que cuando deje mi vida este escenario terreno, si dicen que he sido bueno, lo digan con razón".La anéctoda presente en la novela, relativa a sus problemas de salud, es verídica.

passare a farti visita.

Alcira non rispose. Durante un buon momento non si sentì altro che la voce di Hugo del Carril che cantava *Percal* a volume minimo e il mormorio di una vecchietta mezza matta che parlava sempre da sola, su uno degli ultimi letti.

Ti hanno tagliato i capelli, disse Tino.

All'Emilia, l'infermiera grandicella, le sembra che corti rimangono più tempo puliti. Così mi deve fare il bagno solo una volta alla settimana. Se era per me, io volevo che me li lasciassero crescere per farmi lo chignon, ma la Emilia non mi da il permesso. Tua mamma come sta?

Bene, come sempre.

E la scuola?

Manca poco, ormai finiscono le lezioni.

Come ti è andata?

Così così, che ne so. Dai, raccontami come sei diventata cieca.

No, un'altra volta. Io non so che cosa sta succedendo a Alfredo Dilena, è già da qualche giorno che non va al programma. Hanno messo ad un altro annunciatore, ma non mi piace. Non ha una bella voce, è più stridula e pronuncia male. Non si fa capire per niente.

Sarà ammalato. Tornerà presto.

Ammalato? Perché non ti informi? Chiedilo al dottor Rodriguez, tu che bazzichi sempre con lui.

Che ne saprà Rodríguez.

Chiedi in giro per il paese allora, qualcuno magari lo conosce.

In paese nessuno ascolta Radio Rio Cuarto. Non hanno idea di chi sia Alfredo Dilena.

Nel giornale non sarà uscito? Sicuro che tuo papà legge il

giornale, magari l'ha visto.

A Alfredo Dilena non lo conosce nessuno.

Come non lo conosce nessuno! Come non lo conosce nessuno! Io lo conosco. Lo ascolto tutti i giorni. Alfredo Dilena, l'uomo del tango.

Ah sì, e com'è allora?, dato che lo conosci tanto.

Non so com'è, magari è alto e sicuro che è moro.

E peronista?

Sì, e magari è anche peronista. A te che te ne frega, moccioso di merda.

Alcira spense la radio e la lasciò sopra l'armadio. Si stese sul

letto, lisciò con le sue mani scarne la vestaglia azzurra e si aggiustò la frangetta.

Non ti arrabbiare, disse Tino a bassa voce.

Ormai è troppo tardi, sono già arrabbiata, rispose Alcira, senza muoversi. Il corpo diritto sul letto, le mani lungo i fianchi.

Me ne devo andare, disse Tino e si alzò. Si avvicinò ad Alcira e le diede un bacio sulla guancia. Alcira non si mosse.

Ti voglio tanto bene, Alcira, un altro giorno ti porto un regalo.

Un regalo?, Alcira alzò la testa. Gli occhi bianchi si mossero veloci, come alla ricerca di qualcosa. Portami dei cioccolatini, disse.

Ti porto dei cioccolatini.

Di quelli con l'uva passa.

Affare fatto, rispose Tino.

E mai disfatto, disse Alcira.

I portici dell'Ospedale erano alti e dai pavimenti rossi molto puliti. Le porte delle stanze erano socchiuse, conservavano l'oscurità e rispettavano il silenzio per gli ammalati. Di tanto in tanto, da alcune di quelle usciva un medico con uno stetoscopio al collo o parenti degli internati che

portavano sacchetti con acqua minerale, caramelle, il lavoro a maglia e una rivista. Il porticato sbirciava su un parco pieno di alberi vecchi e trascurati, dietro comparivano subito le montagne[4] ocre, che salivano rapidamente e coprivano il sole.

Tino camminava lungo il fresco porticato quando da una delle porte uscì un'infermiera e gli lasciò intravedere l'interno della stanza. Sul letto c'era una ragazza bionda. L'infermiera si allontanò e la porta rimase mezza chiusa. La luce era tenue e la ragazza aveva gli occhi troppo grandi per il suo viso: non aveva quasi spazio tra le sopracciglia. Nonostante l'avessero pettinata con delle mollette, dei tirabaci fatti di un solo capello sfuggivano e risplendevano alla luce, arruffati e crespi. Non c'era nessuno nella stanza, solamente il letto, il guardaroba di ferro giallo e una sedia. A fianco della finestra, su un'altra sedia, una pila di vestiti piegati. Tino fece un passo e spinse la porta che fece rumore, ma la bambina non si mosse. Aveva il viso gonfio e una mano appoggiata sulla guancia destra. Le dita erano lunghe e strane, si contraevano all'interno come le zampette di un ragno morto. Tino fece un altro passo. Dal portico, gli arrivarono delle voci. Si avvicinavano due medici che discutevano a bassa voce. Tino uscì dalla stanza e si allontanò camminando molto deciso. Nel corridoio, s'incrociò con l'infermiera che tornava con una bacinella piena di acqua saponosa. Tino arrivò in fondo al portico, girò su se stesso e ritornò sui suoi passi. L'infermiera si muoveva attorno al letto della ragazza dagli occhi grandi, nella fresca penombra della stanza. Nel portico vuoto si sentiva il ronzare dei mosconi e, un po' più in là, tra gli alberi del parco, una cicala. Tino spiò attraverso la porta socchiusa. L'infermiera lavava con la spugna il corpo della ragazza dagli occhi grandi, quieta e nuda sopra il letto. L'infermiera lavorava in silenzio, ma con energia. Tino si

[4] SIERRAS: Sierras de Córdoba, es el nombre que recibe una zona geográfica, y turística, ubicada en el quinto nor-occidental de la provincia de Córdoba. Se caracterizan por las formaciones montañosas de mediana altura.

allontanò dalla porta e si sedette sul pavimento. Sentiva l'infermiera muoversi all'interno della stanza e le sue pantofole di gomma scricchiolare sul suolo. Accanto a lui, su una delle mattonelle rosse e pulite del portico, vide una

formica nera. Si guardò attorno, ma non ce n'erano altre, era una formica solitaria. Caricava su di sé un pelo a forma di mezza luna. Tino avvicinò lentamente la punta delle dita e lo prese. Si rese subito conto che era un ciglio. La formica si alzò per aria, senza la minima intenzione di mollare il suo carico, ma Tino scosse la mano e la formica cadde sulle mattonelle con le tre paia di zampe in alto. Tino la schiacciò con il piede. E poi mantenne il ciglio tra la punta delle sue dita. Era un ciglio biondo. Una delle sue estremità si assottigliava alla fine. L'altra estremità terminava con un punto bulboso e più chiaro. Tino lasciò il ciglio appoggiato sulla punta del suo dito indice e lo coprì con la punta del dito indice dell'altra mano. Strinse le due punte molto forte, chiuse gli occhi ed espresse due desideri, uno per la mano sinistra e l'altro per la destra. Separò le dita unite e aprì gli occhi. Il ciglio era rimasto attaccato alla punta del dito della mano sinistra. Tino sorrise.

L'infermiera si sorprese quando lo vide seduto accanto alla porta.

Sei amico di Monica?, gli chiese.

No, disse Tino. L'infermiera scrollò le spalle, chiuse la porta e se ne andò. Tino aspettò che sparisse dentro la camera successiva.

Il corpo di Monica riposava coperto da un lenzuolo bianco e duro. Il materasso non sprofondava né sembrava cedere sotto il suo peso. Il lenzuolo le arrivava fino alle spalle e si piegava in

giù. Le sue braccia rimanevano nascoste. Nella stanza c'era aria di chiesa e Tino cercò di non fare rumore. Si tolse lo zaino dalle spalle e lo lasciò sul pavimento.

Ciao Monica, disse a bassa voce.

Monica non si mosse. Tino camminò fino alla sedia e la separò un po' dal letto. La sedia scricchiolò. Tino si sedette e rimase in silenzio. Fuori si sentiva la cicala e la respirazione di Monica, un poco agitata. Un laniccio, chissà un rimasuglio di spugna adeso al bordo di una delle sue fosse nasali, registrava, con uno scomposto ondeggiare verso dentro e verso fuori, la sua respirazione lieve. Sulla fronte bianca erano comparse alcune gocce di sudore. Tino cercò il suo fazzoletto nella tasca e le asciugò. Mentre passava il fazzoletto sugli occhi aperti, le pupille di Monica rimasero ferme. L'iride celeste non si mosse.

Tino rimase lì un momento, a guardarla. Poi si alzò e se ne andò. Mentre usciva, Monica si portò la mano alla bocca, infilò tutte le sue dita tra le labbra e pronunciò delle "o" lunghe, intermittenti, che formarono qualcosa di simile a delle parole, ma senza alcun significato.

Tino lo prese per un saluto.

Attraversò il parco per il passaggio dei fornitori. Man mano che si allontanava, il silenzio dell'Ospedale che si preparava a dormire si perdeva e sorgevano i rumori della montagna silenziosa: alcuni pipistrelli che già volavano in aria, lo scricchiolio dei tronchi con il vento soave, i suoi passi sul resto delle foglie secche di una recente potatura. Quando arrivò al

portone e alla guardiola abbandonata, Tino deviò dal passaggio e cercò, qualche metro a sinistra, il buco nella reticolata che solo lui conosceva. Passò strisciando per terra, con il filo di ferro che gli sfregava sulla schiena. Si pulì la maglietta[5] e seguì fino al fiume. Nella spiaggia rimanevano due vecchi turisti, seduti sui loro lettini[6]. Il signore leggeva il giornale all'ultima luce della sera, la moglie non faceva nulla, guardava la corrente con lo sguardo fisso. In un tavolino pieghevole c'erano delle briciole, un coltello e una scatoletta di patè di carne[7] vuota.

Quando Tino tornò a casa non era ancora notte. La maggior parte delle macchine che passavano per la strada viaggiavano a luci spente, e qualcuna, poche, avevano acceso quelle di stazionamento. Il cartello al neon dell'entrata era già illuminato. Diceva UFO[8] e in basso, a caratteri più piccoli, e scintillanti: *Museo Visite Guidate*. Fino a qualche mese prima il cartello, con la stessa scritta, era stato una latta bianca dipinta con lettere arancioni. Tuttavia, con il passare degli anni, iniziò a riempirsi d'ossido e nelle ultime due stagioni i visitatori del Museo diminuirono. Per questo, durante l'inverno il papà di Tino avevo deciso di cambiare il vecchio cartello con uno nuovo, al neon. Intorno alle luci svolazzavano coleotteri e farfalle e c'era un odore di cimice verde.

Tino salì su per il pendio, fece un giro attorno alla pietra e saltò la staccionata[9].

Nel Museo, i lampioni erano già accesi. Il capannone[10] era

---

[5] REMERA: pop. Camiseta de manga corta sin botonadura, de escote redondo, para uso común o deportivo / Prenda de punto, de cuello redondo o en forma de “V”, que cubre el torso.

[6] REPOSERA: pop. Silla tijera con asiento y respaldo de lona, o reclinable (tumbona).

[7] PICADILLO: Guisado que se hace friendo carne picada, tocino y otros ingredientes y especias. En el uso de la novela, el compuesto aparece ya preparado, en lata.

[8] OVNI: Objeto volador de origen desconocido. El nombre proviene de las siglas de Objeto Volador No Identificado.

[9] TRANQUERA: Portón rústico de los alambrados formado por troncos o tablas de madera. Entrada o paso típico en los campos de la región.

[10] GALPÓN: Construcción relativamente grande que suele

la prima cosa con cui i visitatori s'imbattevano quando entravano nel cortile della casa. Dalla finestra, Tino vide suo papà, che leggeva e si lisciava la barba. Lo salutò con la mano e attraversò il parcheggio dove i turisti lasciavano le loro macchine. Fece un

giro attorno alla statua di fibre di vetro e a grandezza naturale di Xicflon Bethas[11], il Comandante Supremo della Confederazione Intergalattica sul Pianeta Terra, ed entrò nella casa buia. La prima cosa che fece fu accendere la tv, e poi guardò cosa c'era nel frigorifero. Trovò due pomodori, un sacchetto con dell'insalata quasi andata a male e, in fondo, cinque o sei latte di pesche[12] al naturale.

Tino riempì una brocca d'acqua e la mise a raffreddare. Controllò se nel congelatore le vaschette per il ghiaccio erano piene e tirò fuori un paio di cubetti. Scese nella cantina e tornò con una Coca Cola. Alla tele, un paio di attori più o meno famosi e due o tre modelli giovani giocavano a *Dillo con la mimica*. Tino guardò un attimo e cercò di cambiare canale, ma per vedere bene Canale 12 era necessario salire al tetto e girare l'antenna, cosicché lasciò il televisore sul Canale 8. Suonò il telefono e prima che Tino riuscisse a rispondere, il suono cessò. Questo voleva dire che suo papà aveva risposto dall'estensione del Museo. Tino aveva fame. Si mise a cercare cosa c'era nelle credenze. Trovò riso, mezzo pacchetto di pasta, un barattolo di sottaceti[13] e una giardiniera in latta. Camminò fino alla biblioteca e prese il libro *Cucina veloce per la donna moderna*

destinarse al depósito de mercaderías o maquinarias. Suelen ser construcciones rurales de una sola puerta. El término, así como "tranquera", denota un ámbito marcadamente campestre.

[11] XICFLON BETHAS: nombre de un personaje inventado, más o menos basado en dioses, uniendo a varios diferentes en uno solo.

[12] DURAZNO: Fruto de árboles parecidos al melocotonero.

[13] PICKLES: Verduras - generalmente pepinos, alcaparras, tomates, cebolla, etc. - que se cocinan en vinagre y se conservan en un liquido compuesto de sal, agua y vinagre, y yerbas buenas.

di Choly Berreteaga[14]. Guardò nell'indice il capitolo corrispondente ai risotti: riso alla cubana, riso alla finanziera, riso con i fegatelli, risotto alla milanese, risotto alla puttanesca. Lesse tutte le ricette. Con il riso, i due pomodori e i sottaceti poteva improvvisare una versione libera di risotto. Si portò il libro in cucina e lo lasciò aperto sul tavolo. Il neon si era riempito di insetti, tanto che Tino dovette uscire nel cortile, spezzò alcuni rami del *paraíso*[15] e li unì alla base del tubo, in modo tale che sfumassero la luce e le farfalle e i coleotteri smettessero di svolazzare e si posassero

tranquilli tra le foglie. Dato che non arrivava all'altezza delle lampade per unirle, dovette salire su una seggiola. Dopo tagliuzzò i pomodori e i sottaceti a pezzetti ben piccolini e li saltò sulla padella con olio caldo. Mise due pugni di riso e mescolò fino a che, come diceva il libro, i chicchi divennero

[14] *Cocina rápida para la mujer moderna* de Choly Berreteaga: libro emblemático de Choly Berreteaga, con el que comenzaron a cocinar varias generaciones de mujeres en la Argentina y América Latina. Publicado por primera vez en 1976, se convirtió pronto en best-seller y con más de 15 reediciones, se consagró como un long-seller del género.

[15]PARAÍSO: *Melia azedarach*, llamado popularmente “cinamomo”, “agrias”, “paraíso sombrilla” o “árbol del paraíso”, es un árbol mediano, de hoja caduca, de la familia celas meliáceas. Nativo del sudeste asiático, se difundió a mediados del siglo XIX como ornamental en Sudáfrica y América, donde se naturalizó con rapidez, convirtiéndose en una especie invasora que desplazó otras autóctonas. En la Pampa gringa se popularizó su siembre formando hileras que por un lado marcaban los límites de las propiedades: concesiones o leguas, pero además porque era el único árbol que no atacaban las mangas de langostas. Todavía persisten en gran parte de los campos de la llanura y en barrios de las ciudades donde se radicaron inmigrantes italianos. Se cultiva aún para decoración y sombra, sobre todo por su ancha y frondosa copa, a la que debe su nombre común.

bianchi e si fossero gonfiati. Tirò fuori dalla credenza la bottiglia di vino. La ricetta indicava vino bianco, ma nella casa c'era solo del vino rosso e Tino usò un po' di quello. Il vino sbuffò appena toccò la padella, fece delle bollicine e saltò attorno al fornello. I sottaceti, i pomodori e il riso si tinsero di scuro. Quando finì il vino, Tino riempì una tazza d'acqua e la versò poco a poco sul risotto. Doveva mescolare per sedici minuti e lasciare per due minuti in più la padella chiusa, con un po' di burro e di formaggio grattugiato sul riso già pronto. Non c'erano né il burro né il formaggio grattugiato cosicché Tino dorò il tutto con un po' d'olio, chiuse la pentola e scese fino al Museo, per avvisare suo padre che la cena era pronta.

Arrivo, disse il papà di Tino, senza distogliere lo sguardo dal libro che teneva tra le mani.

Tino tornò a casa e apparecchiò la tavola. A suo padre non piaceva guardare la tv quando si cenava, di modo tale che la spense appena entrò. Si sedette di fronte al suo piatto e continuò a leggere il libro che aveva portato con sé dal Museo.

Guarda, disse a Tino poco dopo. Guarda, disse e gli mostrò una foto in bianco e nero. Del gruppo di Pietro Bontempolli[16], in Italia.

Tino osservò la seria di fotografie. Nel cielo, sopra un boschetto compariva una macchia bianca. Nella foto successiva

la macchia si disintegrava, allargandosi, e il suo dorso si copriva con un'altra macchia, un po' più scura. Subito dopo la macchia diventava nera e solamente un bagliore di luce bianca attirava l'attenzione, sulla sua base. Nelle ultime foto della serie il bagliore si prolungava più in basso, fino ad arrivare per terra.

Vedi come la nave luminosa, quando cambia la frequenza vibratoria, diventa metallica?, disse il papà di Tino. Solo allora la nave inizia ad irradiare per terra un tubo energetico. Lo vedi?

[16] PIETRO BONTEMPOLLI: nombre inventado, inspirado a la persona de Pietro Bontempo, actor y doblador italiano.

Tino assentì mentre masticava.

Meraviglioso, no?, disse il papà di Tino e ritornò ad immergersi nel libro.

Tino si alzò ed accese il televisore, ma abbassò il volume al minimo. Passavano un film di karate .

E la senape[17]?, chiese il padre.

Non l'abbiamo, rispose Tino.

Finirono di mangiare in silenzio. Tino guardava la televisione, suo papà leggeva e prendeva appunti sui margini del libro. Tino sparecchiò la tavola e andò a dormire. I piatti, di solito, rimanevano nel lavello[18] un paio di giorni, fino a che, una mattina qualsiasi, mentre Tino era a scuola, suo papà li lavava e li sistemava di nuovo nelle credenze. Tino spense la lampada subito dopo. Attraverso la finestra aperta si vedeva il limite delle montagne. Nel Museo, lo scrittoio era ancora illuminato. Suo papà era sceso di nuovo. Era solito andare a dormire molto tardi, alle prime ore dell'alba. Passava notti e notti a fumare su una vecchia poltrona che sistemava nel mezzo del parcheggio. Su uno degli appoggiabraccia aveva appiccicato, con nastro per

imballaggi, una radio a pile che ascoltava a volume bassissimo.
Di tanto in tanto guardava con un binocolo in direzione delle montagne. Sosteneva, in grembo, una macchina fotografica. Aspettava un qualche avvistamento non programmato.

[17] SAVORA: nombre de una marca argentina de mostaza.

[18] PILETA: amer. Pila de cocina o de lavar; muy común el uso del término en el sentido de "pileta de natación" en vez de piscina.

II

Tino si sedeva nel primo banco, vicino alla lavagna. Sulla sedia al suo fianco, una bambina grassa e taciturna, e dietro, le ragazzine più carine del corso. La signorina Judith spiegava alla lavagna come risolvere gli esercizi combinati quando Tino sentì, in fondo all'aula, un brusio che cresceva e si spegneva. Girò la testa, senza alzarsi dalla sedia. Due dei suoi compagni ridevano; altri due, più in là, chiedevano che cosa stesse succedendo. La signorina Judith si voltò ed affrontò la classe. Il brusio cessò e tutti fecero faccia seria.

Suonò la campanella.

Durante la ricreazione i maschi organizzavano delle partite di calcetto. Quarta elementare contro quinta. Non importava il numero di giocatori né la differenza tra le squadre. Il cortile si riempiva di zolle di terra. L'importante era evitare che la palla saltasse al di là delle mura e cadesse nel giardino di qualche vicino, perché non la potevano recuperare fino all'ora d'uscita. Tino non giocava e si sedette per terra, vicino alla porta, a guardare la partita.

I commenti comparvero di nuovo nella classe d'arte plastica. Mentre le ragazzine del corso imparavano a lavorare a maglia e i ragazzini segavano la legna e costruivano pupazzi di legno, Tino vide cinque o sei dei suoi compagni riunirsi in fondo. Uno di quelli, che si chiamava Andrés, si alzò con un foglio e passò per ognuno dei banchi dei ragazzi. Lasciò Tino per ultimo. Quando arrivò il suo turno, Andrés gli mise davanti un foglio di una cartella con i tre buchi strappati. Sul foglio c'era una lista con i nomi di tutti i ragazzi del corso, senza i cognomi. Sul lato, tre righe storte tracciate a matita formavano due colonne. Tino era l'ultimo della lista. Tutte le caselle erano piene, tranne le sue. Tino scorse la vista sulle colonne: nella prima, la maggioranza aveva scritto SI. Nella seconda c'erano qualche SI e qualche NO, in parti quasi uguali.

E tu?, chiese Andrés.

E io che?

Lascia stare, non capisci niente, rispose Andrés, gli strappò di mano il foglio e ritornò in fondo al corso.

Tino rimase tranquillo nel suo banco, di fronte ai cubetti di legno scheggiato. Da lì sentì come gli altri se la ridevano. Cercò di ordinare i suoi pezzetti di legno in modo tale che prendessero una forma umana. Quando si girò di nuovo, i suoi compagni sembravano essersi dimenticati che esisteva.

Poco dopo, Omar si fermò davanti al suo banco e gli tese il foglio con le colonne dei SI e dei NO. Omar era il più alto del corso, il più forte, e il più grande. Omar sapeva tutto e vinceva tutte le competizioni ed ora stava in piedi davanti a Tino, con le braccia sui fianchi.

Manchi tu, disse. Andrés non ti ha chiesto nulla?

I suoi compagni lo guardavano dal fondo del corso.

Diversi se la ridevano.

Sì, ma non so che cos'è. Non so che mi chiedono, disse Tino.

Non gliel'hai spiegato, idiota, gridò Omar.

Andrés scoppiò a ridere.

Omar cercò una sedia e si sedette accanto a Tino.

Stiamo facendo un sondaggio, disse. La prima colonna è per vedere se ti fai una sega o no. La seconda, per sapere se vieni.

Tino lo guardò.

Sai cos'è farsi una sega?, gli chiese Omar.

Tino assentì.

E te la fai?, chiese Omar.

Sì, rispose Tino.

E vieni?

Sì.

Molto?

Sì.

Forte?

Sì, rispose Tino.

Omar segnò a matita due SI nelle colonne che corrispondevano al nome di Tino. Si alzò dalla sedia ed avvisò, verso il fondo, mentre si allontanava:

Sì, tutti e due sì.

Ogni mattina, quando usciva dalla scuola, Tino visitava sua madre nell'Ospedale e pranzava con lei. Le infermiere già lo conoscevano e dalla cucina mandavano una porzione molto più grande di quelle destinate agli altri ammalati. Quel giorno, mentre camminava verso il ponte, Tino sentì che lo chiamava qualcuno. Omar gli si avvicinò correndo. Si era tolto il grembiule e non aveva neanche lo zaino.

Vai al fiume?, chiese.

Tino negò con la testa e non si fermò. Omar si mise a camminare a suo fianco con le mani nelle tasche.

Pensavo che andassi al fiume, fa caldo, disse.

Vado all'Ospedale, rispose Tino.

Stai male?

Tino non rispose.

Rimasero in silenzio fino ad arrivare quasi al ponte. Omar aveva indosso il costume da bagno. Aveva spezzato da uno degli alberi della riva un rametto verde con il quale faceva suonare le sbarre della ringhiera.

Se vuoi ti accompagno un pezzo, i ragazzi non sono ancora arrivati, disse.

Tino alzò le spalle.

Guarda, disse Omar e tirò fuori dalla tasca del suo costume un foglio piegato in quattro. Tino lo prese e lo spiegò. Era un foglio di una rivista. Da un lato c'era una foto di una donna nuda. Dall'altro lato, la pagina era divisa in tre e la stessa donna compariva tre volte, in diverse posizioni.

Gliel'ho rubata a mio zio, disse Omar. Ne ha un sacco. Se vuoi un altro giorno ti faccio vedere.

Tino piegò di nuovo il foglio e glielo restituì.

Ti è piaciuta?, chiese Omar.

Sì, disse Tino.

Hai visto che belle tette, disse Omar.

Sì, disse Tino.

Per non far conoscere ad Omar la sua scorciatoia segreta, evitò l'entrata dei fornitori e seguì per la strada principale. Quando passarono accanto alla guardiola dell'entrata grande, il guardiano li salutò alzando il braccio. Omar aveva messo via il foglio della rivista e camminava di nuovo con le mani nelle tasche. Sull'asfalto c'era una pigna di pino e la scalciò lontano.

Vuoi che ti porti lo zaino?, chiese. Vuoi che ti aiuti?

Tino disse di no, che non c'era bisogno.

Vieni a visitare qualcuno all'Ospedale?

Sì, disse Tino.

Gli edifici dell'Ospedale, bianchi, corrosi dalla pioggia e con i tetti pieni di erbacce, già comparivano tra gli alberi.

Lungo la strada asfaltata passò un camioncino e poi, ritornando dall'Ospedale, un'ambulanza a marcia lenta e con la sirena spenta.

È molto tempo che ti fai le seghe?, gli chiese Omar.

Per qualche istante Tino non seppe cosa rispondere.

Sì, disse.

Molto quanto?

Tre o quattro anni.

Omar contava mentalmente e allo stesso tempo con le dita della mano.

Da quando avevi otto anni?

Tino lo guardò.

No, allora è da meno tempo, da quando facevo la quarta, rispose.

E vieni lo stesso da tanto tempo?, chiese Omar.

Sì, lo stesso, disse Tino.

Camminarono un po' di più. Si vedeva già l'entrata della Guardia. Omar si fermò.

Devo tornarmene a casa, disse.

Va bene, disse Tino.

Omar non se ne andava. Teneva le mani nelle tasche e gli occhi bassi.

Che si prova?, chiese.

Come che si prova?

Venire.

Che ne so. Tu sai, disse Tino. Nel foglio hai messo SI nelle due colonne.

Sì, però non lo so.

Omar giocava con una pigna, la pestava, la faceva scricchiolare contro l'asfalto.

Che si prova?, chiese di nuovo.

Allora vuol dire che non vieni. Se non lo sai è perché non sei mai venuto, disse Tino.

Omar non rispose.

Io me ne devo andare adesso, disse e fece un mezzo giro.

Niente, disse Tino. Omar si fermò.

Non si sente niente, disse Tino, di nuovo.

Ma se tutti dicono che è bello! Omar lo guardava fisso negli occhi.

Sì, è bello, rispose Tino.

È come pisciare?, chiese Omar.

Perché come pisciare?

Dato che esce dallo stesso lato…

Sì, è simile ma diverso, rispose Tino.

Più bello?, chiese Omar.

Diverso, disse Tino.

Lungo la strada passò una Renault 12 verde caricata con una famiglia. Nei posti di dietro c'erano cinque o sei ragazzi e uno piangeva. Sentirono i pianti e le grida della madre, che, seduta affianco al conduttore, si era girata indietro e prendeva uno dei bambini per il braccio.

Me ne devo andare, disse Tino e fece qualche passo in direzione dell'Ospedale.

E' vero che è come il muco, ma bianco?, chiese Omar.

Che cosa?

Il latte.

Sì, a volte è bianco, ma può essere anche verde, o rosso, dipende dal giorno, rispose Tino.

Sì?, chiese Omar.

Sì, anche azzurro, rispose Tino.

E bisogna toccarsi molto?

Toccarsi che?, chiese Tino.

Il pisello, disse Omar indicando la parte davanti del suo costume. Io una volta mi sono toccato tipo mezz'ora, ma non è successo niente.

Sì, molto. A volte, fino a quasi due o tre ore, rispose Tino. Me ne devo andare, disse e indicò l'Ospedale.

Sì, anche io, rispose Omar e corse giù, verso il fiume.

Ciao, ci vediamo domani, gridò, quando era quasi arrivato all'entrata.

Tino si fermò a guardare come Omar si perdeva tra gli alberi che nascondevano la strada, più in là della curva.

Avevano staccato la luce dei corridoi dell'Ospedale e, in un meandro, un uomo, dall'alto di una scala a libretto, sistemava un neon. Sotto, un altro uomo, piccoletto e tracagnotto, sosteneva la scala e commentava una partita di calcio. Portava degli occhiali dalle lenti spessissime e indossava l'uniforme della manutenzione. La camicia e i pantaloni Ombù, azzurro scolorito, gli stavano un po' piccoli. Seduta su un banco, un poco più in là e di fronte ad una porta che diceva dott.ssa Chacón, una donna portava con sé un bambino avvolto in uno scialle. Tino passò accanto a loro.

Ciao Tino, si sentì dall'alto e Tino vide come l'uomo della scala gli faceva un gesto con la mano.

Tino lo salutò e continuò a camminare. Quando girò per il corridoio sentì la voce dell'uomo più basso chiedere chi era quel tale e all'altro rispondere. Ma non riuscì ad ascoltare la risposta perché stava attraversando una delle sale d'attesa, piena di gente.

La segretaria, dietro il banco, mangiava uno yogurt. Ogni tanto gridava un numero ed indicava un ambulatorio. Un'altra segretaria spiegava ad un vecchio perché non poteva firmargli lei una ricetta.

La deve vedere un dottore e lui gliela firma, diceva.

Ma il vecchio era insistente. Aveva addosso delle pantofole di fustagna e dei pantaloni con le bretelle. Sul banco, vicino a dei fogli e a un vasetto di fiori di ceramica bianca c'era un sacchetto di plastica. Tino lo smosse e si mise a correre.

Tino! Tino!, gli gridò la segretaria.

Tino non le fece caso, corse un tratto più in là, se la svignò in un lato e seguì le condutture fino alla sala d'attesa di Ginecologia. Lì si sedette ed aprì il sacchetto. Dentro c'era una mezza dozzina di caramelle gommose, un *alfajor Tatín* e un pacchetto di sigarette *Particulares*. Si mangiò una caramella, gettò la carta fuori dalla finestra aperta e se ne andò diretto alla Sala Generale delle Donne.

Alcira era stesa sul letto, con le mani giunte sulla pancia. Aveva addosso un' ampia vestaglia color pesca con dei fiorellini gialli. Tino si avvicinò piano piano ma Alcira riconobbe uguale i suoi passi.

Finalmente ti sei ricordato dell'Alcira, disse.

Lui si sedette nel bordo del letto e mise il sacchetto tra le sue mani. Prima, nel corridoio, si era messo le sigarette dentro lo zaino. Le dita di Alcira erano bianche e si muovevano rapidamente. Trovò le caramelle e si mangiò l'*alfajor*. Poi prese ognuna delle caramelle, le tirò fuori dal sacchetto e chiese qual era il loro colore.

Questa?, chiese.

Rossa, rispose Tino.

Questa?

Gialla.

Questa?

Non c'è nessuna verde, interruppe Tino. Stai tranquilla, ce n'era una verde, ma me la sono già mangiata io.

Non mi piacciono quelle verdi, disse Alcira, sanno di cimice.

Sì sì, lo so, disse Tino, per questo me la sono mangiata io.

Alcira scartò le caramelle, e quando tutte e cinque rimasero senza carta, se le mise tutte quante nella bocca. Masticava con le labbra serrate. Il grande bolo di caramelle e saliva le marcava segni sulla guancia.

Dice il dottor Rodriguez che se continui così ti cadranno tutti i denti, disse Tino.

Quel tipo non capisce niente, rispose Alcira. Oltretutto me ne sono già saltati tipo tre.

È perché non ti lavi i denti.

Non c'entra niente, ti saltano quando sono troppo vecchi. Non mi lavo i denti perché il dentifricio ha un gusto orribile e anche perché non ne ho bisogno, non mi puzza mai l'alito.

Bugiarda, disse Tino.

Quando mai hai sentito l'odore della mia bocca, moccioso?, disse Alcira.

Che ne saprai tu che cos'è l'alito cattivo. La Miriam, l'infermiera che lavora di notte, lei sì che ce l'ha. Come se all'interno fosse putrefatta, la povera.

Che fine ha fatto Alfredo Dilena? È tornato?, chiese Tino.

No, per me sta male. Morto non deve essere morto, perché se no avrebbero detto qualcosa alla radio. Tu non hai chiesto in paese? Alla tv non hanno detto niente?

Niente, e ti ho anche già detto che non lo diranno. A Alfredo Dilena nessuno lo conosce.

Se potessi chiamerei a Radio Rio Cuarto, solo per sapere. L'annunciatore di adesso non mi piace, disse Alcira.

E perché non lo chiami?

E come lo chiamo, non vedi che sono cieca.

E che vuol dire, io ti aiuto.

Ma se non ho mai usato un telefono in vita mia.

Io ti faccio il numero, qual'è il problema. Poi parli tu, che

parlar bene sì che lo sai.

Risponderà lui?, disse Alcira.

Ti risponderà un'operatrice e glielo chiederai a lei. Tu questa notte pensa ad ascoltare bene il numero di telefono, sicuro che nel programma lo dicono. Domani ti aiuto io, disse Tino e si alzò.

Alcira non rispose. Tra le mani aveva il sacchetto di plastica vuota.

Dopo aver fatto visita a sua mamma, Tino passò di nuovo per la sala d'attesa al lato della hall, lasciò sopra il banco il pacchetto di *Particulares* intatto e uscì correndo.

Fai anche il furbo! gli gridò la segretaria. Adesso adesso ti becco io a te. Se rubi le caramelle un'altra volta ti denuncio.

Tino no la ascoltò, correva già per il parco, cercando il passaggio dei fornitori.

Si sedette su una pietra alta, all'ombra e rimase lì un buon momento a osservare il fiume. Quando si stancò, invece di seguire lungo la riva, camminò lungo il margine della strada. Le macchine passavano a suo fianco a tutta velocità. Si stava facendo tardi e i lampioni illuminavano la banchina. Quando arrivò alla curva vide che il cartello al neon era spento ed affrettò il passo. Nel Museo non c'era luce e solamente nella sala da pranzo si vedeva una lampadina accesa. Seduto sul tavolo, suo papà frugava tra una pila di biglietti e fatture mentre parlava a telefono. Gesticolava e alzava le braccia. Tino se ne andò diretto alla cucina. Tirò fuori dal frigorifero una bottiglia d'acqua fredda e si servì un bicchiere. Ascoltò la conversazione: no, ti giuro che non è così, si tratta di qualche mese, diceva suo papà. Tino sapeva che stava parlando con suo nonno e che le stava chiedendo denaro.

Questa stagione sarà decisamente migliore e a marzo ti restituisco tutto, disse suo papà con la cornetta del telefono vicinissima alla bocca. Grazie, molte grazie. Sì, Maria Elena sta come sempre, non ci sono novità.

Tino accese la tv senza volume e sprofondò nella poltrona. Davano il notiziario e suo papà continuava a parlare a telefono,

ora con qualcuno dell'Istituto o del Gruppo di Studi Extraterrestri. Tino, di tanto in tanto, ascoltava la conversazione mentre sfogliava un libro che stava sopra il tavolino, di fronte alla poltrona. Era il manuale di un corso per posta. La copertina diceva: *Ovninologia, corso autodidattico della S.I.F.S. (Scuola di Investigatori in Fenomeni Speciali), dettato dal Prof. Roberto Messina e Dott.ssa Amalia Cecilia Moyano.* Tino lesse qualche frammento del libro, che in realtà era un insieme di fogli stampati male e grappettati ai bordi. Alla fine di ogni capitolo

c'era un questionario. Suo papà aveva cercato di rispondere al questionario numero otto. Aveva ricopiato le domande in un foglio bianco e appuntato le risposte che sapeva. Rimanevano senza risposta le domande numero uno - *Quali sono gli antecedenti più antichi di contatto di terzo tipo?*- la numero cinque -*Quanti tipi di umanoidi possiamo definire e come si caratterizza ognuno di loro?*- e la numero nove- *In tutta la superficie del pianeta esistono costruzioni già classificate che servono come ponte tra il cielo e la terra. Quali sono i loro aspetti predominanti? Enumeri le tre costruzioni più importanti.* Su un'estremità del tavolo, suo papà aveva lasciato pronta la busta nella quale avrebbe mandato le risposte a Buenos Aires, assieme ad un vaglia postale.

Ti manda saluti il nonno, disse il papà di Tino mentre metteva giù il telefono.

Tino si alzò e aumentò il volume del televisore. Passavano un annuncio riguardo una valanga in qualche parte del mondo. La gente correva e una donna con la testa avvolta in una tela nera faceva gesti alla telecamera e gridava in un linguaggio incomprensibile. Di sopra, un annunciatore con accento spagnolo commentava le immagini.

Il papà di Tino riunì i fogli che stavano sul tavolo e li mise, disordinati, in una cartellina. Lasciò la cartellina sulla poltrona e se ne andò in cucina. Tino lo sentì aprire e chiudere il

frigorifero, e poi, far rumore con le pentole. Tirò fuori le teglie dal forno, e pure gli stampi e il tostapane che stava là dentro. Il tostapane o qualcuno degli stampi cadde a terra e il papà di Tino lanciò un insulto. Nel notiziario stavano mostrando una zucca gigante e

intervistavano la vecchietta che l'aveva coltivata. La donna era molto povera.

È cresciuto così, da solo, diceva, ed io non so che farmene di una cosa tanto grande, se neanche a muoverlo riesco.

Alla fine della notizia il cameraman aveva obbligato alla vecchietta a posare affianco all'enorme zucca arancione e a salutare alla camera. La zucca le arrivava quasi all'altezza della spalla.

Porca puttana, gridò il papà di Tino.

Stava nel mezzo della cucina con il forno aperto ed acceso. Dentro c'era uno stampo per torte con qualche avanzo di pasta. Sul fornello, una padella con due uova. Le uova galleggiavano in un olio troppo freddo.

Che è successo?, chiese Tino.

Non è successo niente, mormorò suo papà. Mi sono scottato, questo succede. Si stringeva le dita in uno strofinaccio. Aprì la cannella e mise la mano sotto il getto d'acqua.

Lascia, lo faccio io, disse Tino e spostò suo padre ad un lato. E perché accendi il forno per riscaldare la pasta? Non si fa così, la mamma non lo faceva così, disse.

Non mi dare ordini, rispose il papà di Tino. Era furioso e continuava a stare con la mano sotto l'acqua.

Tino tolse la padella dal fuoco e buttò l'olio e le due uova crude nel bidone della spazzatura.

Che fai? Che fai?, gridò suo papà e lo spinse. Le uova stavano già scivolando sulla spazzatura del giorno.

Perché le butti via?, disse il padre di Tino.

Non servono, per friggerle l'olio deve essere bollente.

Chi cavolo ti ha insegnato a te a essere un rompipalle così presuntuoso?, gridò suo papà. Che ti credi, che ho una macchina per fare biglietti? Che i soldi li cagano i cani?

Tino indietreggiò finché la sua schiena urtò contro la parete piastrellata. Suo papà si alzò e cercò di prenderlo per le spalle, ma Tino se la svignò sotto di lui ed uscì correndo.

Fece un giro attorno alla tavola della sala da pranzo. Suo papà lo raggiunse e lo prese per la nuca. Tino gli diede una gomitata. Suo papà lo lasciò. Una lampada che stava dietro la poltrona cadde per terra e fece rumore. La lampadina scoppiò. Tino saltò per la finestra aperta e fuggì verso il cortile, a nascondersi in uno dei suoi luoghi segreti, dietro una pietra che rimaneva nella zona delle ombre, vicino alla duplica di Xicflon Bethas.

Si grattò la nuca e si guardò il braccio. Aveva un graffio, ma non gli usciva sangue. Rimase lì un attimo. Poteva ascoltare suo papà in casa ed il rumore delle macchine che passavano per la strada.

Il cartello al neon, che lui stesso aveva acceso quando era arrivato, faceva un ronzio lieve ma costante. Sui pini vicini, le colombe si erano già accoccolate sui rami più alti.

Tubavano, timorose. Tino rimase fermo immobile e le colombe tornarono a tubare, questa volta per accomodarsi. Una cambiò ramo e ritornò subito in silenzio.

Poco dopo, Tino si alzò sulla pietra. Suo papà ordinava la cucina, lo vedeva attraverso la finestra illuminata. Alzò la lampada della sala e camminò fino alla porta d'uscita. Accese le due luci del cortile e la luce che stava sopra la porta del Museo, sotto, vicino all'entrata di casa. La pietra di Tino rimaneva nell'oscurità. Suo papà teneva la cartellina sotto il

braccio. Con la camicia sbottonata e scalzo, scese per il sentiero di sabbia verso il Museo. La pietra stava a cinque o sei metri dal cammino, ma Tino tese ugualmente le ginocchia, pronto per scappare. Quando suo papà arrivò all'altezza della pietra si fermò.

Vieni via da lì, disse, che ti riempi tutto di rosette. (nota)

La voce sembrava più tranquilla.

Tino si alzò e si scrollò di dosso le spine che aveva ficcate nelle ginocchia.

Cosa mangiamo?, chiese a suo papà, che entrava nel Museo.

Fatti qualcosa per te, io non ho fame, rispose il padre di Tino ed aprì la porta. Tino vide come si accendevano le luci del Museo ed iniziò a salire verso casa. Subito dopo, dietro di sé, sentì che suo papà lo chiamava.

E' venuto a trovarti un tuo compagno questa sera. Omar, mi sembra che si chiami, disse.

Tino si fermò.

Dev'essere perché dovevano fare dei compiti, rispose.

Il padre di Tino assentì e si perse di nuovo nel Museo.

Non andare a dormire tardi, gli disse.

Tino tirò fuori dal frigorifero una lattina di pesche al naturale, la aprì e si servì quattro metà in un piatto fondo. Conservò gli avanzi e si sedette sulla poltrona a mangiare e guardare la tele. Quando finì, bevve il succo dal bordo del piatto. Alzò il volume del televisore, lo lasciò acceso e si rinchiuse nel

bagno. Chiuse la porta a chiave, abbassò la tappa del water e si

sedette lì sopra. Si sbottonò i pantaloni e se li tolse. Si guardò il pisello, afferrò la pelle della punta, la stirò un po' verso fuori e poi indietro. Apparve la testa rosata e il pisello si indurì un po'. Alla base della testa si formava una grinza appena profonda e proprio lì, tra la pelle rugosa e la testa, trovò dei grumi di una sostanza bianchiccia. La toccò un pochino con le dita e vide che si disfaceva tra i suoi polpastrelli. Avvicinò le dita al naso. Aveva un odore cattivo.

Tino si accarezzò il pisello, che era un po' più duro di prima. La pelle della testa, scoperta, era diventata tesa ed era cambiata di colore, da rosa era passata a viola. Tino scoprì che poteva alzare ed abbassare la pelle che copriva la testa. In un qualche momento si fermò: gli sembrò di sentire dei rumori nella cucina. Prestò attenzione e si rese conto che era solo il televisore. Nel dubbio, aprì il tubo della doccia e lasciò scorrere l'acqua. Il pisello gli si era afflosciato ed era tornato di nuovo piccolino. Tino riprovò a tirare indietro la pelle varie volte. Il pisello tornò ad indurirsi. Rimase così parecchio tempo, ma non succedeva niente. Si stancò, si mise le mutande, i pantaloni e chiuse la doccia.

Uscì dal bagno e si sdraiò sulla poltrona a guardare la tele. Il pisello era ancora un po' duro, anche se meno di prima. La testa gli faceva male sulla punta. Arrivata la pubblicità, Tino spinse in basso l'elastico dei pantaloni e si guardò il cavallo. La pelle che di solito copriva le testa era rimasta tutta raccolta indietro e la stoffa bianca delle mutande gli faceva male. Si accomodò il pisello in modo tale che non sfregasse la tela. La pubblicità terminò ed il film che stava guardando, uno di robot assassini, cominciò di nuovo. Tino si addormentò sulla poltrona. All'alba suo papà lo svegliò e lo mandò a letto.

NOTAS:

-GRADO: Educación General Básica en el Nivel Primario o Elemental. Constituida por 7 grados; en el sistema educativo de Argentina, forma parte de la educación gratuita en instituciones del Estado y Privadas.

-GUADAL: Terreno lodoso formado por la lluvia.

-TAPIAL: Antigua técnica española consistente en construir muros con tierra arcillosa, compactada a golpes mediante un "pisón", empleando un encofrado, de madera o de metal, para formarla. En el proceso, se van colocando dos maderas paralelas, entre las que vierte tierra en tongadas de 10 ó 15 cm, y se compacta mediante apisonado. Posteriormente se corre el encofrado a otra posición para seguir con el muro. La tierra compactada se deseca al sol, y una vez que el tapial queda levantado, las puertas y ventanas se abren a cincel.

-PARADO: Amer. derecho o en pie.

-BOLUDO: *Boludeces: "Establecida la sinonimia argentina entre el término científico testículos y las voces vulgares pelotas y bolas —en el texto publicado en Rinconete con el título de «De la inconveniencia de presentarse en pelota o en pelotas»—, cabe añadir que, con justicia o sin ella, suele identificarse el tamaño superior a lo normal de tan útiles adminículos con cierto grado de estupidez en su infortunado portador"* (Sorrentino, 20o2) Centro Virtual Cervantes, Rinconete, Fernando Sorrentino (2002), "De la inconveniencia de presentarse en pelota o en pelotas", Instituto Cervantes: cvc@cervantes.es

Derivados de estas metonimias esféricas son los sustantivos y adjetivos desvalorizadores *pelotudo* y *boludo*, cuyas significaciones, según el contexto, abarcan toda la gama que recorren 'bobo', 'tonto', 'estúpido', 'idiota', etcétera, etcétera. Desde luego, y con toda lógica, una pelotudez o una boludez son las típicas acciones imbéciles que comete un pelotudo o un boludo.

Actualmente El vocablo *boludo* suele emplearse profusamente por los adolescentes argentinos sin la menor carga insultante, como un mero vocativo: *Conseguí un trabajo, boludo*, que puede significar: *Conseguí un trabajo, Juan*. O como una suerte de interjección polisémica: *¡Conseguí un trabajo, boludo!* Que puede significar: *Conseguí un trabajo, ¡qué buena suerte!*

A pesar de la imposibilidad anatómica de lucir tales atributos físicos de boludez y pelotudez, el uso se ha extendido, también como metáfora de intelecto limitado, al habla de niñas, señoritas y señoras argentinas. En el asiento posterior al mío, en el colectivo (autobús), viajaban dos elegantes damas de alrededor de cuarenta años, con la encantadora —para mí— dicción culta femenina de la clase media. Parando la oreja, no me fue difícil saber que —¡oh habitual perfidia mujeril!— se dedicaban a despellejar a una tercera dama, de nombre Marcela y a la sazón ausente.

Por eso, la dama A, indignada, le confiaba a la dama B:

¡Marcela cree que yo soy boluda, pero en realidad la boluda y reboluda y requeteboluda es ella! ¡Y a mí no va a tomarme por boluda ni por pelotuda, porque yo puedo parecer boluda, pero no tengo nada ni de boluda ni de pelotuda!

Para dar conclusión a esta nota, admito que, aunque todas las informaciones aportadas son rigurosamente ciertas, no por

eso estoy exento de haber escrito alguna boludez o alguna pelotudez.

Al fin y al cabo, como dijo nuestro amigo Terencio, *homo sum: humani nihil a me alienum puto.*

-MALLA (Glosario de jergas y modismos de Argentina): Traje de baño de mujer u hombre.

-NENE: Niño pequeño.

-OMBÚ: Marca de indumentaria profesional, de industria argentina. El término hace referencia a una especie de planta arborescente - "ombú" o "bellasombra" que pertenece a la familia Phytolaccaceae. Fue introducido por primera vez en Europa por Hernando Colón, hijo de Cristóbal Colón, que plantó varios ejemplares en Sevilla. Es la planta característica de la Pampa. Pese a su tronco grueso y su gran porte (alcanza una altura de 10 a 15 m, con una amplia copa y grandes raíces visibles) es discutido si es un árbol, un arbusto o una hierba gigante. Se caracteriza por el tallo bastante húmedo y verde, sin notorios anillos de corteza, y por la madera esponjosa y blanda, que contiene grandes cantidades de agua, permitiendo sobrevivir en el entorno de escasas lluvias de la pampa seca. Popularmente llamado el "árbol gaucho", su nombre es una voz "guaraní" que significa sombra o bulto oscuro.

-TIRADOR: Cinturón de cuero curtido provisto de bolsillos y adornado con una rastra, propio de la vestimenta del gaucho. Luego, y por extensión, se daba este nombre a las dos tiras que pasando por los hombres, se abotonaban a ambas caras del pantalón para mantenerlo sujeto.

-ALFAJORES TATÍN: Confitura popular en Argentina de poco costo y de mucho consumo en los niños constituida por dos capas de masa unidas por dulce de leche y cubiertas por chocolate o azúcar impalpable.

En un blog, se presentan en el "infierno de los alfajores" un tipo de alfajor "seco". Dos capas de galletita sin gusto y, entre ellas, una línea que simula ser el relleno de un supuesto dulce de leche. Para completar el combo, un baño de algo que ronda entre el alquitrán y el petróleo crudo en la variante negra y un poco de cal recién sacada de una construcción como baño blanco. No me parece que sea pertinente.

-CIGARILLOS PARTICULARES: Cigarillos de industria

argentina, el más popular y consumido durante los años 50-60.

-FOQUITO: Diminutivo de “foco”, bombita eléctrica.

-PLATA (Glosario de jergas y modismos de Argentina): dinero.

-ASADERAS: Bandeja sobre la que se ponen los alimentos que han de ser cocinados en el horno. Se emplea frecuentemente como soporte en la elaboración de ciertos platos al horno dulces y otros alimentos como la pizza. Se suelen encontrar generalmente en materiales de metal o vidrio.

-LA REPUTÍSIMA MADRE: expresión típicamente argentina, vulgar, utilizada para putear.

-REPASADOR: Amer. Paño de cocina para limpiar o para secar.

-CULO CRESPO: expresión típicamente argentina, vulgar, para insultar.

-POR LAS DUDAS (Glosario de jergas y modismos de Argentina): pop. En previsión de algo.

III

Omar gli si avvicinò durante una ricreazione. Il resto dei ragazzi usciva alla rinfusa dall'aula e Tino era rimasto un po' indietro.

Vai all'Ospedale oggi?, gli chiese.

Sì, ci vado, disse Tino.

Se vuoi ti invito a mangiare a casa mia, propose Omar.

Tua mamma lo sa? Non c'è problema?, chiese Tino.

Nessun problema, mia mamma non c'è, disse Omar e se ne andò.

Ma non lo aspettò all'uscita. La direttrice si fermò nel mezzo del cortile di cemento. Era molto alta e snella ed aveva i capelli neri, corti.

Alunni, mettetevi in linea!, gridò la direttrice.

I corsi si allinearono nei loro posti attorno all'albero centrale.

Prendere distanza!, gridò la direttrice ed ognuno degli alunni della scuola stese il braccio destro fino a posarlo sopra la

spalla destra del compagno che aveva davanti. Quando si

stabilirono tutti quanti alla stessa distanza, abbassarono le braccia. Tino girò un po' la testa, Omar era più alto di lui e ed era allineato quasi alla fine della fila vicina. Omar guardava davanti e non lo vide.

Tino, dritta la vista, lo richiamò la maestra.

Tino raddrizzò la testa.

A domani, alunni, gridò la signorina direttrice.

A domani signorina direttrice, rispose in coro l'intera scuola. In seguito, fila per fila, gli studenti uscirono per strada. I più piccoli, prima.

Il sole batteva a picco sull'asfalto e sulla spianata davanti alla scuola. I ragazzi gridavano e correvano. Omar era scomparso. Tino lo aspettò un momento nell'angolo. Poi si stancò e se ne andò camminando solo in direzione dell'Ospedale. Stava arrivando al ponte quando Omar lo raggiunse in bici. Si era già tolto il grembiule.

Vieni o non vieni?, gli disse. Stava tranquillo, un piede appoggiato sull'asfalto, l'altro su uno dei pedali.

Vengo, rispose Tino.

La casa di Omar rimaneva a un paio d'isolati. Entrarono per il garage vuoto, Omar lasciò la sua bicicletta appoggiata da una parte. Nella cucina, sopra a una tovaglia a fiori, c'era un piatto e un bicchiere e un tovagliolo bordeaux piegato a triangolo. Accanto, una piccola postilla scritta a mano.

Mia mamma mi ha lasciato il pranzo pronto, disse Omar.

È in viaggio?, chiese Tino.

No, tutti i venerdì esce dal lavoro più tardi.

Accanto al tavolino c'era una porta finestra di vetro che dava ad un portico e, più in là, ad un cortile con un prato e qualche fiore. Ad un costato si vedeva l'*asador.* Omar aprì la porta finestra. Un pastore tedesco trotterellò dal fondo del

cortile e si fermò affianco alla porta. Si sedette su due zampe e rimase a guardarli con le orecchie molto alzate e la lingua fuori.

È Payo, disse Omar. Non può entrare in casa, mia mamma non lo lascia.

Omar gli accarezzò la testa e ritornò in cucina. Da una credenza tirò fuori un altro piatto, un bicchiere ed un paio di coperti e li mise sopra il tavolo. Lesse la postilla, l'accartocciò e la buttò nel bidone dell'immondizia.

C'è carne in casseruola, disse. La riscaldo un po' ed è pronto.

Tino acconsentì.

Sulla cucina c'era una pentola verde. Omar accese il fornello ed aggiunse, con la teiera e, un po' d'acqua. Poi aprì il frigorifero, tirò fuori una Coca Cola e la bevve a canna.

Vuoi?, gliela offrì a Tino, mentre gli avvicinava la bottiglia.

Anche Tino bevve a canna.

Quando terminarono di mangiare Omar sparecchiò e lasciò i piatti sul banco della cucina.

Vieni, disse e uscì verso il cortile. Tino lo seguì.

Sul fondo, il cortile faceva una elle. Nell'angolo c'era un grande noce e in un lato, nascosta, iniziava un'altra zona, più trascurata. Non c'erano né prato né piante. Contro il muro a secco c'era la cuccia di Payo, una casetta di legno un po' storta. Più in là c'era una pila di batterie vecchie, coperte da erbacce e da un'edera secca. Il fondo del cortile lo occupava un capannone. L'entrata era una porta accanto ad una cisterna piena d'acqua piovana.

Omar dette un calcio alla porta di latta. L'aria ardeva dentro il capannone angusto. Attraverso qualche fessura della lamiera penetravano fasci di luce brillante che punteggiavano il pavimento. Nel centro c'era un fossato e, contro le pareti, numerosi scaffali pieni di catene e oggetti arrugginiti. Dal tetto pendevano ricambi d'auto, tubi di scappamento inutilizzati ed un

ventilatore pieno di ragnatele. Ad un lato del fossato, contro la parete, s'appoggiava un banco da lavoro con una morsa. Il banco era molto pulito. Sopra il banco, attaccati alle pareti di lamiera del capannone e pieni di terra, c'erano vari almanacchi vecchi. In alcuni degli almanacchi c'erano foto di donne nude.

Era il laboratorio di mio padre, disse Omar. La porta grande si trova dall'altra parte della casa, noi siamo entrati da dietro.

Tino acconsentì.

E tuo zio?, chiese in seguito.

Si è ucciso con l'auto. Molto tempo fa, rispose Omar.

Tino si avvicinò alla fossa. Sul fondo c'erano delle latte con olio bruciato. Il pavimento era nero. Omar cercò una scala e si arrampicò su uno degli scaffali. Da lassù iniziò a lanciare riviste verso terra, nove o dieci e scese con un'altra pila, abbastanza alta.

Guarda, disse e gliene diede alcune a Tino.

Tino afferrò una rivista e la sfogliò. C'erano molte donne nude e anche uomini nudi. Gli uomini avevano il pisello molto grande ed eretto e lo mettevano tra le gambe delle donne. Alcune donne baciavano il pisello degli uomini. Dalla loro bocca cadeva una bava bianca e spessa. In un'altra pagina, degli uomini sputavano bava dal loro pisello sopra il petto e la faccia di una donna, molto grassa e molto bionda.

Tino avvertì che le mutande iniziavano a sfregarlo e gli facevano male.

Guarda, disse Omar e sfogliò la pagina. Guarda, diceva ed indicava le teste dei piselli, o le bocche delle donne o i petti delle donne.

Guarda, diceva e prendeva un'altra rivista, sfogliava le pagine ed indicava un uomo che si stringeva il pisello e sputava la bava su una donna che la aspettava con la bocca aperta e gli occhi grandi.

Viene fuori sempre bianca. Non esiste latte azzurro, né verde, né rosso. E' sempre bianca, disse Omar.

Tino non capiva.

Mi avevi detto che tu a volte venivi verde, disse Omar. O azzurro, o rosso.

Sì, rispose Tino.

Mi hai mentito. Qui nessuno vieni così. Il latte è sempre bianco.

Non so, disse Tino.

Fammi vedere, allora, disse Omar.

Che?

Che voglio vederti. Voglio imparare, disse Omar.

No, disse Tino e si fece un mezzo giro.

Aspetta, Omar lo afferrò per la spalla. E' solo perché voglio imparare. A me non mi riesce.

Tino lo guardò negli occhi.

No, disse.

Se lo facciamo tutti e due ci stai?, chiese Omar. Aveva una rivista nella mano. Si piegò e la lasciò per terra. Qui non viene nessuno e mia mamma torna tardi, disse. Non ci daranno fastidio.

Tino dubitò. Aveva il pisello duro.

Davvero vuoi vedermi?, chiese.

Sì, disse Omar.

Non so se mi riuscirà. Può essere che, dato che ci sei tu, non mi riesce.

Non importa, disse Omar. È per imparare.

Anche tu ti vuoi toccare?, chiese Tino.

Sì, disse Omar.

Omar si tolse le scarpe e la maglietta.

E ora tu, disse.

Tino cercò una sedia, si sedette e si slacciò i lacci. Si tolse la maglietta e la lasciò sulla sedia. Stavano uno di fronte all'altro. Il pavimento fresco e pieno di polvere.

Omar si tolse i pantaloncini. Tino vide lo slip giallo e il

pisello di Omar che spingeva sulla tela.

Tino si tolse i pantaloni. Prima una gamba, poi l'altra. Lasciò i pantaloni sulla sedia.

Fatti una sega, disse Omar.

Te la fai anche tu?, chiese Tino.

Sì, disse Omar.

Tino abbassò un pochino le sue mutande e tirò fuori il pisello. La pelle era scorsa da sola e la testa appariva mora e brillava.

Anche Omar s'abbassò un poco le mutande e lasciò uscire fuori il pisello. Era più grande di quello di Tino e storto verso un lato. In cima al pisello, Omar aveva dei peli neri, anche se non tanti come gli uomini delle foto. Giusto giusto un'ombra.

Ce l'hai a un lato, disse Tino.

Sì, rispose Omar.

È normale?, chiese Tino.

Non so, anche qualcuno della rivista ce l'ha a un lato, disse Omar. Tu come ti fai le seghe?, chiese. Con la pellicina sopra la testa o con tutto indietro?

Così, come sta adesso, disse Tino.

A me, se la tiro molto mi fa male, disse Omar mentre lo faceva. La pelle copriva ancora la base.

Tino stese una mano. Dubitò.

Vuoi che ti aiuti?, chiese.

Il pisello di Omar batteva quando Tino lo impugnò circondandolo con la mano.

Tirò indietro la pelle e la testa spuntò fuori immediatamente, liberandosi.

Omar si lamentò. Tino tolse via la mano.

No, continua, disse Omar.

Tino, in piedi di fronte a lui, accarezzò il pisello di Omar. Alzava ed abbassava la pelle.

Omar tirò l'elastico delle mutande e le mutande gli caddero a terra. Tino continuò ad accarezzarlo. Omar teneva le gambe leggermente aperte e la testa tesa, verso l'indietro. Aveva chiuso gli occhi.

Un po' di più, disse Omar e Tino aumentò la velocità.

Omar strinse le mandibole.

Così?, chiese Tino.

In quel mentre, Omar si lasciò scappare un gemito e s'inarcò, mentre con la testa diceva di sì. Si mise in equilibrio con forza, stringendo chiappe e spingendo in avanti.

La bava uscì fuori sparata improvvisamente e Tino sentì il getto tiepido contro il petto. Omar emise un sospiro.

Tino lasciò il pisello di Omar. Anche sulla sua mano c'era un po' del seme. Omar fece per indietreggiare e si gettò a terra.

L'aria s'era caricata di un odore dolce e allo stesso tempo acre, simile a quello della lavandina (nota).

Omar era tutto sudato. Oscillò con un paio di contrazioni e sospirò.

È fantastico, disse.

Tino si guardò la pancia. La bava bianca scivolava verso il basso. Si guardò attorno. Su uno degli scaffali c'era uno strofinaccio e si pulì. Si mise le mutande.

Tu non te la vuoi fare?, chiese Omar da per terra. Teneva le mani sotto la nuca.

Tino disse di no con la testa.

Ora non ne ho voglia, disse e cominciò a vestirsi.

Omar si alzò. Sul suolo rimase marcato sulla polvere il contorno del suo corpo. Nudo, Omar raccolse le riviste e le ordinò. Poi salì

sulla scala per nasconderle di nuovo. Quando scese, Tino si era già vestito.

Me ne vado, disse.

Non vuoi un succo o un po' di Coca?, chiese Omar, mentre si rimetteva i vestiti.

Tino disse di no e aprì la porta dello sgabuzzino. Fuori il Payo, che dormiva all'ombra, alzò la testa e quando vide che erano Tino ed Omar che uscivano, tornò a distendersi.

Era il cane di mio zio ed è una vita che lo sta aspettando, spiegò Omar.

Tino attraversò il cortile del laboratorio, raggiunse il noce, girò e camminò verso casa. Omar lo seguiva. Non si era messo la maglietta e la portava a ciondoli sopra una delle spalle.

Fischiava. Nel cortile, Omar aprì una cannella collegata ad una pompa aspirante e si bagnò la testa con l'acqua fredda. I colori dei pantaloni cominciarono a brillare da bagnati.

Vuoi?, disse.

Tino stese le mani e Omar gli avvicinò la pompa. Tino si lavò le mani e le scrollò per asciugarle.

Ora me ne devo andare, disse ed entrò in casa.

Sì, va bene, rispose Omar.

Il sole batteva a picco sulla terra e le foglie degli alberi si rinsecchivano nell'ora di punta. La luce era splendente e bianca. Tino socchiuse gli occhi. Salì a casa sua e si gettò sulla poltrona a guardare la televisione, ma non riusciva a stare tranquillo, cosicchè si cambiò, si mise i sandali e il costume e camminò un paio di isolati fino ad arrivare al lungofiume. Poi saltò la protezione di filo spinato e costeggiò la sponda del fiume. Vicino agli *asadores* c'erano dei gruppetti di gente e più in là, sul prato, delle donne prendevano il sole sulle loro tele. Nell'area di balneazione, un signore grasso si era seduto sotto la cascata in modo tale che l'acqua gli battesse sulla nuca. Ogni

tanto l'uomo gettava indietro la testa e la sua faccia scompariva sotto il getto. Quando emergeva, si scrollava il corpo e si passava le mani sugli occhi e i capelli, respirando profondamente.

Tino risalì il fiume fino a dove terminava l'area di balneazione e cominciavano di nuovo le pietre. Le sponde verdeggianti seguivano un po' più in là. Molti degli olmi e dei pioppi avevano offerto i primi germogli, e in alcune zone si formavano dei boschetti quasi impenetrabili. Di tanto in tanto appariva un qualche *asador* semi-abbandonato. Le rocce giganti e pallide costringevano il fiume a dividersi in vari bracci. Tra l'acqua, le pietre spuntavano come cupole e Tino saltò da una all'altra fino ad arrivare alla sponda contraria.

Passò sotto il vecchio ponte. Su una delle colonne, una scritta diceva *Cecilia e Alessandro* e un'altra, con una bomboletta azzurra, *Los chichis, Venado Tuerto, gennaio '86.* La colonna centrale tagliava la corrente in due. Sulla sua base s'incastravano rami e tronchi e spazzatura. Sul sentiero c'erano resti di carbone, bucce d'arancia, sacchetti del supermercato. Per strada, in cima, passò un auto. Più in là il fiume s'incassava e formava turbinelli d'acqua. Tino abbandonò la sponda e s'inerpicò sulle pietre. Attraversò il filo spinato e camminò per il sentiero attraverso una piccola montagnetta piena di spine. Sentiva, lontano, grida di ragazzi nell'acqua dell'insenatura.

I suoi compagni andavano sempre lì a fare il bagno, perché era una delle zone più profonde e la maggior parte dei turisti non la conosceva. Tino sentì le grida d'incitazione, l'esplosione e subito dopo le risa di qualcuno che si era tuffato a chiodo dalla pietra alta. Riprese il corso più in alto, dove si formavano spiagge poco profonde.

In quella zona il cammino costeggiava solo una delle sponde. Si tolse le ciabatte e camminò con l'acqua fresca sulle caviglie. Sulla sabbia del fondale, luminosa per i riflessi, si vedevano i dorsi dei pesciolini nuotare controcorrente, scodinzolare, e girarsi, salire di nuovo, scomparire dietro una pietra. Il fiume faceva una curva circondando un monticello di rocce e pagliacce. Dietro, Tino scose una donna che prendeva il

sole senza reggipetto, distesa sul suo lettino. Quando sentì il rumore dei suoi passi, la donna si alzò, si coprì con una mano e con l'altra si fece ombra sugli occhi e guardò fisso a Tino. Tino passò a suo fianco senza dir nulla e la donna tornò a stendersi.

Il villaggio era rimasto alle sue spalle e si potevano solo intravedere, distanziate e tra gli alberi, delle case di villeggiatura. Il fiume si faceva più ampio e tranquillo, anche se sulla superficie comparivano mulinelli d'acqua che dimostravano come, sotto, le acque scorrevano rapide. Tino si sedette su una pietra sotto l'ombra d'un *paraíso* e lasciò la maglietta e la ciabatte in un angolo. La pietra scottava. Nel silenzio, due uccellini cinguettavano rispondendosi da un albero all'altro, il vento non muoveva le foglie ed il fiume scorreva silenzioso. Lo sorvolò uno stormo di pappagalli che si allontanò in seguito. Tino si sdraiò sulla pietra e sistemò la maglietta a mo' di cuscino.

S'addormentò.

Quando si svegliò, il sole non batteva già tanto forte. Sotto il fiume, riunì un po' d'acqua con il palmo delle mani, a coppa, e la bevve.

I suoi piedi sprofondarono un po' nella sabbia asciutta e dal fondo della spiaggetta spuntò fuori dell'acqua sporca di fango. Tino sollevò alcune palline del *paraíso* e le gettò al fiume, ma erano troppo leggere e formavano appena circoli sulla superficie piatta. Sprofondavano giù e subito risalivano a galla per essere lentamente trasportate dalla corrente. Qualcosa si mosse sull'altra sponda. Apparve un cane nero, che beveva con la testa curva. Tino ascoltò le sue leccate. Il cane si rigirò e si gettò all'ombra, proprio dove una parete di tartaro saliva ripida e si copriva di erbacce.

Tino s'immerse nel fiume. Nuotò veloce e lo attraversò. Sull'altra sponda, il cane alzò la testa. Tino si avvicinò lentamente. Il cane stava sdraiato e lo guardava. Nel tartaro, con lo sbattere delle piene, la corrente aveva formato una piccola grotta piena di spazzatura e rami secchi. La terra era stata rimossa e rilasciata. Tino si avvicinò d'un passo. Il cane grugnì.

Quattro cuccioli pendevano dalle sue mammelle.

Sei una femmina, disse Tino. Sei una mamma.

Si avvicinò d'un altro passo. La cagna si erse e gli mostrò i denti serrati e gialli.

Buona, buona, non ti faccio niente, disse Tino e le tese una mano.

I quattro cuccioli succhiavano frenetici, ad occhi chiusi. La cagna, veloce, abbassò la testa e, senza distogliere lo sguardo da Tino, sistemò con il muso uno che si era spostato un po' e non ritrovava il capezzolo. Subito dopo si mise di nuovo in guardia e tornò a mostrare i denti.

Shh, buona, sussurrò Tino e fece un altro passo.

Tre dei cuccioli erano scuri come la madre, ma il quarto aveva il pelo di colore bianco. Questo richiamò l'attenzione di Tino, che lo volle prendere. Attorno alla cagna c'erano parecchie mosche. La cagna mosse la coda e scacciò alcune. Se Tino s'abbassava poteva toccare il cucciolo albino, ma la cagna era ancora furiosa. Tino piegò le ginocchia e la cagna fece per dargli un morso secco. Tino riuscì a spostare la mano ed indietreggiò un paio di passi.

La cagna si alzò e gli abbaiò, cercando di raggiungere le sue caviglie.

Tino corse fino al fiume e si buttò di testa in acqua. La cagna si fermò affianco alla corrente. Abbaiò dalla sponda. Dietro, i quattro cuccioli si lamentavano e strisciavano alla cieca. L'albino, un po' separato rispetto gli altri tre. Tino tirò la testa fuori dall'acqua e vide la cagna ritornare assieme ai suoi cuccioli. Con il muso spinse tutti e quattro verso il tartaro e li sistemò. Poi si stese di nuovo; i cagnolini si attaccarono alle sue mammelle e continuarono a poppare. La cagna teneva la testa alta e controllava Tino, che nuotava di ritorno.

Terminarono i latrati e tornò il silenzio.

Una garza si trattenne un attimo tra le pietre. Con le ali appena appena spiegate dette tre o quattro lunghe falcate, immerse un paio di volte il becco nell'acqua del fiume, tornò a

riprendere il volo e si allontanò.

Tino muoveva le braccia, formando circoli nella corrente, e anche le gambe, come se pedalasse. Si manteneva a galla. Se respirava a fondo e tratteneva l'aria, poteva lasciarsi sprofondare

e toccare il fondo della sabbia pulita. Non era molto profondo, l'acqua copriva appena la sua testa. Quando emerse, si soffiò il naso. Nuotò e si spinse con i piedi per essere un siluro nell'acqua chiara. S'immerse con gli occhi aperti ed era tutto, sotto la superficie, tranquillo e lontano. Il suo naso sfiorava quasi i piccoli chicchi di sabbia, le pietre bordeaux, rossicce, bianche e grigie, e le scintillanti laminelle di mica. L'acqua gli accarezzava il corpo.

Con le mani, Tino fece scivolare in basso il suo costume e lo fece svolazzare verso la sponda. Toccò il fondo del fiume con il piede, per mantenere la testa fuori dall'acqua, e rimase fermo. Apparse un banco di pesciolini che se la svignarono tra le sue gambe, diffidarono, tornarono a circondarlo e poco a poco si avvicinarono per mordergli piano piano la pelle delle dita dei piedi. Tino, dall'alto, osservava i loro movimenti, appena deformati dal liquido, e rideva. Dall'altro lato, la cagna seguiva con gli occhi i suoi movimenti. I tre cuccioletti neri e il cucciolo bianco avevano smesso di piangere. Tino abbassò la mano, fino ad arrivare all'inguine. Iniziò ad accarezzarsi. Chiuse gli occhi solamente alla fine, quando gli uscì fuori il seme bianco, che scoppiò nell'acqua.

Omar, disse allora.

Quando aprì gli occhi, la cagna, dall'altra parte del fiume, lo guardava fisso.

Il seme di Tino si distingueva / muoveva nella corrente.

Subito dopo quello che era trasparente diventò bianco. Nella mano di Tino, una parte del seme si era adesa al pollice e all'indice e al contatto con l'acqua fredda si era trasformata in un cumulo di grumi appiccicosi. Tino se li tolse con l'altra mano, strofinandola bene fino a pulirla. I suoi sussulti avevano spaventato il banco di pesciolini, che ritornarono comunque in

seguito e, quando il getto che si allontanava con la corrente smise infine di galleggiare e sprofondò, altri cento pesciolini si scagliarono sopra lo stesso fino a spezzettarlo.

Subito dopo scapparono veloci, ognuno con il suo pezzettino, per nascondersi di nuovo tra le pietre ed inghiottirlo di nascosto.

Tino lasciò che la corrente lo portasse via. Verso la passerella. Si era rimesso il costume, portava le ciabatte incastrate tra le mani e la maglietta stretta attorno al collo, che, bagnata, ondeggiava come un mantello dietro di lui. Nelle rapide del fiume, Tino si alzava, s'indossava le ciabatte e camminava sopra le pietre fino a quando il fiume diventava di nuovo più ampio e profondo. Passò galleggiando, faccia al sole, affianco alla donna del lettino. A volte il fiume era così poco profondo che la sabbia raschiava gli omoplati. Con le braccia aperte, ben distese e gli occhi chiusi, Tino ascoltava il suono sottomarino della corrente.

Il sole gli dorava il viso ed il fiume lo cullava. Attraversò le insenature. Sulle sponde c'erano molto ragazzi che facevano rumore ed un chiosco di latta dove vendevano bibite e mettevano musica a tutto volume. Sicuramente Omar era lì presente con loro e lo guardava passare.

Dall'alto della pietra, a più di sei metri sopra il letto del fiume, un ragazzo che aspettava di gettarsi a chiodo indicò a Tino sul fiume. Disse che non poteva tuffarsi finché non finisse di passare. In realtà aveva paura di saltare. Tutti, dalla spiaggia, lo guardarono. Tino sorrideva. Appena si allontanò un po' di più, le voci dalla sponda ritornarono a gridare in coro "salta, salta!".

Tino scorse l'ombra del ragazzo rimpicciolirsi tra le pietre al cadere e sentì lo scoppio in acqua. Le onde concentriche che formò il tuffo arrivarono fino a lui e gli fecero ondulare il corpo e

la maglietta che galleggiava al suo fianco. Il ragazzo riemerse e nuotò a bracciata energiche fino ad arrivare vicino a Tino. Allora si mantenne a galla, con mezzo corpo fuori dall'acqua, e fece un gesto fino alla sponda: con il dito indice fece dei circoli attorno alla tempia, come a indicare che Tino era un pazzo. Nella spiaggia tutti si misero a ridere, ma Tino non fece loro caso. Lasciò che il fiume lo trasportasse lentamente, senza che nulla gli desse fastidio.

Passò sotto il ponte e accanto all'area di balneazione e saltò la piccola diga. Nella falda della montagna vide le tettoia dell'Ospedale illuminata dal sole ancora alto e continuò a discendere finché non riconobbe l'albero grande e le pietre vicine a casa sua. Allora uscì fuori dall'acqua, attraversò il filo spinato e raggiunse la strada. L'asfalto ardeva, sentì il suo calore attraverso la gomma della ciabatte. Nella parcheggio c'erano due auto ed il Museo aveva tutte le finestre chiuse. Sentì la voce di suo papà che faceva una conferenza e il rumore del proiettore che passava le diapositive. Entrò nella casa fresca ed accese la tele. Riempì un bicchiere di Coca Cola e si sedette a guardare i cartoni animati. Si guardò le mani: aveva la punta delle dita raggrinzite dall'acqua, come se fosse un vecchietto.

NOTAS:

- CUADRA: Amer. manzana de casa. Espacio lineal que abarca desde las dos esquinas formadas por la intersección de una calle con otra hasta las dos esquinas formadas por el próximo cruce. Suele tener entre 100 y 150 metros de longitud. La cuadra incluye las dos aceras enfrentadas; tanto la de

numeración par como la de numeración impar, que se encuentran en manzanas diferentes.

- ASADOR: Lugar de cocción del asado, en donde los alimentos (generalmente cortes de carne de vacuna) son expuestos al calor de fuego o brasas con el objetivo de cocinarlos lentamente. Con frecuencia se prefiere como fuente de calor a las brasas de una hoguera de madera (el carbón) y el calor se transmite gradualmente al alimento, que generalmente está suspendido sobre el fuego ó cerca de las brasas ardientes extendido en una parrilla.

- MESADA: Mueble donde generalmente se instalan la cocina y la pileta, y sobre cuya cobertura libre se realizan diversas tareas.

- ZAPATILLA: Tipo de calzado común.

- REMERA: vedi Arg. Modo de denominar las camisetas …

- CACHETES DE LA COLA: coloq. Nalga.

-TRANSPIRADO: Sudado.

- COSTANERA: Avenida o paseo que se extiende a lo largo de la costa del mar. En Argentina, paseo a lo largo de un río.

- LONETA: Tejido grueso y resistente, más fino que la lona, empleado en tapicerías y en ropa de trabajo. Por extensión, trozo de lona que se usa como playeras para ir a la playa o al río, para extenderse a tomar el sol. El uso del término es extendido en la zona de Córdoba y en gran parte de la Argentina.

- OLLA: Profundidad de agua de río que se genera en la montaña.

- PANDO: poco profundo.

- OJOTAS (Glosario de jergas y modismos de Argentina): Sandalia. Der. de sandalia indígena de Noroeste sujeta al pie mediante correas o tientos de cuero sin curtir.

- MOJARRITAS: Pez osteítis perciforme de cuerpo ovalado y comprimido, boca de dientes afilados, ojos grandes,

de color oscuro con tres manchas negras.

- LORAS CHILLONAS: tipo de pájaro local, famoso por sus agudos chillidos, sus hábitos de sacarse las plumas y por sus “habilidades” causando desorden.

- MICA: Mineral compuesto de hojuelas brillantes, elásticas sumamente delgadas, que se rayan con la uña. Es un silicato múltiple con colores muy diversos y que forma parte integrante de varias rocas. Típico de la sierra de Córdoba.

IV

Era sabato e l'Ospedale stava in silenzio quando Tino salì su per il passaggio dei fornitori. Seguì le tubature fino a raggiungere la sala parti. Due infermiere passarono correndo di fronte a lui e, subito dopo, un medico e altre due infermiere. Camminavano in silenzio. Tino entrò nella Sala delle Donne. Alcira dormiva. A suo fianco, una signora molto vecchia lavorava all'uncinetto. Salutò Tino con un sorriso, aveva un piede pieno di lividi appoggiato in alto sopra un cuscino. Tino si sedette sul letto e con la punta del dito toccò la spalla di Alcira.

Tino?, disse Alcira.

Hai scoperto il numero di Alfredo Dilena?

Zero cinque otto, sei quattro, sei tre, cinque otto, recitò Alcira a memoria.

Bene. Allora, andiamo?

Dove?

A chiamare, disse Tino.

Meglio che chiami tu.

Non essere fifona.

Più rispetto, signorino.

Dove hai messo le tue pantofole?

Nel guardaroba, in basso. Ma guarda bene che ci deve essere un paio di scarpe nere, giù, in fondo. Sono anni che non le uso.

Non ce n'è bisogno, Alcira, che andiamo qua vicino.

Che dirà la gente, in ciabatte.

La gente dirà quello che le pare.

Nel guardaroba c'erano moltissime cose. Due dozzine di sacchetti di nylon tutti spiegazzati, tre scatole di cioccolatini vuote, una boccia di profumo vecchio, un elastico avvolto su se stesso, una latta piena di bottoni di tutti i colori, forcine per i capelli ordinate in un pezzo di cartone, diversi fiaschi di talco, un pacchetto di fiammiferi senza fiammiferi, una spugnetta per incipriarsi il viso, delle pinze appese a un gancio, un pezzo di cotognata mezzo mangiucchiato, sei o sette forchette di stagno, santini di un'infinità di santi, un pacchetto di candele, le scarpe nere. Le pantofole una volta dovevano essere state rosa, ma ora erano una grande macchia grigia.

Avresti bisogno di un paio nuovo, disse Tino.

Cos'hanno queste che non va?, s'irritò Alcira.

Sono messe male, questo hanno. Dove le hai tirate fuori?

Me le hanno date quelle della Caritas quando sono venute, un po' di tempo fa. Sono comodissime.

Non hanno quasi più la suola.

Bugiardo, sono buone ancora.

Alcira si fermò. Le sue gambe erano molto sottili e sondavano alla cieca alla ricerca delle pantofole sul pavimento. Tino le mosse con il piede in modo tale che le potesse trovare.

Alcira si lisciò la vestaglia. Si tolse la forcina che aveva su un lato della fronte e la trattenne tra le labbra. Con tutte e due le mani si tirò indietro i capelli. Si pettinò e tornò ad aggiustarsi la forcina.

Come sto?, chiese.

Sei fantastica, disse Tino e la prese per il braccio, come se fosse una sposa. I passi di Alcira erano molto corti, strascinava i piedi.

La portano a fare una passeggiata signora Alcira?, la salutò dal letto una signora che leggeva la rivista *Per Te*.

Sì, proprio così, proprio così, ma non vado lontano, disse Alcira. Torno subito.

Non si preoccupi, che io le bado il letto, rispose la donna e si mise a ridere.

Uscirono dalla stanza grande e girarono per il corridoio. Poi girarono di nuovo.

Dove siamo?, chiese Alcira.

Vicino a Neonatologia, rispose Tino. Non ti preoccupare, che siamo quasi arrivati.

Passò un'infermiera.

Arrivederci piccioncini, le disse.

Arrivederci, le risposero Alcira e Tino in coro.

Sboccarono in un ampio corridoio ed attraversarono la sala d'attesa quasi vuota. La ragazza della reception fece loro l'occhiolino.

Il telefono di ENTEL era murato su una delle pareti della hall centrale. Sul pavimento di marmo, le pantofole di Alcira facevano rumore ed i suoi passi si sentivano echeggiando. Sopra,

vicino al tetto, la finestrella aveva un vetro rotto. Un passero entrava e usciva. Volteggiava attorno ai tubi fluorescenti spenti.

La hall era vuota. Nel mezzo, sopra un piedistallo di cemento, c'era un busto di Perón.

Qual era il numero?, chiese Tino.

Zero cinque otto, sei quattro, sei tre, cinque otto, replicò Alcira.

Tino alzò la cornetta, cercò nelle sue tasche un paio di gettoni del telefono e li inserì nella fessura. Con il dito indice fece girare il disco. Zero cinque otto, diceva mentre marcava, sei quattro, cinque…otto. Passò la cornetta ad Alcira. Gliela mise tra le mani e le disse, quasi in segreto, che la portasse all'orecchio.

No, no, parla tu, squittì Alcira.

Ma Tino guidò le mani di Alcira finché la cornetta non arrivò vicino alla sua bocca. Alcira tremava.

Si sente un rumore, disse.

Ora ti rispondono, non ti preoccupare.

Tino aveva avvicinato la sua testa a quella di Alcira ed aveva l'orecchio quasi appiccicato all'auricolare. Qualcuno salutò dall'altro lato del telefono.

Pronto, pronto, gridò Alcira.

Non c'è bisogno di gridare, le sussurrò Tino nell'orecchio libero.

Pronto, pronto. Parlo con la radio?, disse Alcira alla cornetta. Io volevo sapere che gli è successo ad Alfredo Dilena. Va bene, sì, sì, aspetto.

Devo aspettare, le disse, poi, a Tino.

Al telefono qualcuno tornò a parlare ed Alcira sistemò un po' la cornetta sopra l'orecchio.

Sì? Pronto? Dicevo, che gli è successo ad Alfredo Dilena, questo voglio sapere. Aha. E quando torna? Ok, va bene. E dica al nuovo annunciatore che non mi piace come parla. Che deve parlare di meno. Va bene. Sì. Ciao. Come? Come? No, ma lui non mi conosce a me. Va bene, allora Alcira, le dica che l'ha chiamato Alcira.

Dall'altro lato dissero qualcosa, Alcira affermò e passò la cornetta a Tino. Tino se la mise all'orecchio, ma avevano già messo giù.

E?, chiese Tino.

È senza voce. Pensano che tornerà la settimana prossima, rispose Alcira. Si sentiva chiaro chiaro.

Sì, si sentiva bene, no?

Molto bene.

Girarono per ritornare alla stanza. Alcira si accarezzava il lobulo dell'orecchio.

C'è ancora il Generale in mezzo (pregunta)?, chiese all'improvviso.

Perón? Sì, c'è ancora.

Non mi porti a salutarlo?, chiese Alcira.

Questo ti costerà carissimo, disse Tino mentre s'indirizzava verso il busto, giusto al centro della hall. Ora sì che mi dovrai raccontare come sei rimasta cieca.

Se mi accompagni te lo racconto, disse Alcira.

Promesso?

Promesso, acconsentì Alcira.

Tino girò e s'incamminò verso il busto di Perón. Quando arrivarono a suo fianco, prese la mano di Alcira e l'appoggiò sopra la base di marmo. C'era una placca di bronzo ed Alcira la scorse con il tatto. Le dita di Alcira erano molto bianche e magre. Dita delicate che contrastavano con le unghie ampie, quasi deformi, come dei ghiaccioli.

Che dice?, chiese.

Dice: *Inaugurato il primo febbraio del millenovecentocinquantaquattro alla presenza dell'Eccellentissimo Signor Presidente della Nazione, Tenente Colonnello Juan Domingo Peron.*

Sotto, a lettere più grandi, dice *Salute per tutti.*

E com'è il Generale?, chiese Alcira.

Non l'hai mai visto?

No, disse Alcira.

Tino la osservò in silenzio.

Aspetta qui, disse ed uscì correndo.

Alcira rimase sola, accanto alla base di marmo. Sopra, sul tetto, ora erano due i passeri che pigolavano. Uno aveva un piccolo filo d'erba nel becco. Andavano avanti e indietro dalla finestrella al capitello di una delle colonne. Lì facevano il loro nido.

Tino tornò con una sedia di legno. Fece spostare un po'

Alcira e mise la sedia di fronte al piedistallo, con lo schienale contro il marmo.

Che fai? Che fai, chiedeva Alcira tutto il tempo.

Ti ho portato una sedia, così puoi salire e toccarlo, spiegò Tino.

Io?, chiese Alcira.

Chiaro. Vieni che ti aiuto.

Ma si può? Se ci vede qualcuno che succede?

Non succede nulla. Gli diciamo una bugia, gli diciamo che siamo della pulizia e che gli stiamo dando una lavata alla faccia.

Ci rimprovereranno, disse Alcira.

Tu sali, se ci dicono qualcosa io dico che è stata una mia idea.

Tino seguì le mani di Alcira fino allo schienale della sedia.

Alcira alzò un piede. La pantofola stava in equilibrio per aria ed il suolo si allontanava pericolosamente dal tallone.

Meglio se ti togli le pantofole, disse Tino. Sali scalza, così non scivoli.

Alcira lasciò le pantofole in un angolo e tornò ad alzare il piede. Tino la aiutò ad arrampicarsi sulla sedia. In cima, gli occhi ciechi di Alcira si ritrovarono alla stessa altezza degli occhi di bronzo di Perón.

Ce l'hai di fronte, disse Tino.

Alcira alzò le braccia molto lentamente, molto lentamente. Alzò la mano destra con le cinque dita distese. Quando mancava meno di un centimetro a che la punta delle sue dita sfiorasse la punta del naso di Perón, si trattenne.

Vado bene?, chiese.

Ormai sei arrivata, rispose Tino.

Il dito indice di Alcira sfiorò il suo naso. Il dito medio sondò lentamente le fosse nasali fino alla linea delle guance. Erano gonfie e leggermente caduche. Il dito mignolo sfiorò il bordo della mascella. L'indice rasentò il naso ed il lacrimale dell'occhio sinistro ed Alcira accarezzò le palpebre del Generale con l'intera mano.

Con attenzione, Alcira s'afferrò alle orecchie di Perón ed in punta di piedi, scalza sopra la sedia, avvicinò il viso al mento di bronzo. Sembrò annusarlo. Le sue labbra sfiorarono appena una delle guance fredde e si spostarono fino a trovare la bocca. Alcira lo baciò. Sulle labbra chiuse di Peron rimase un piccolo segno di saliva, che brillava alla luce.

Aiutami a scendere, disse Alcira.

I suoi occhi annebbiati si erano riempiti di lacrime. Il pianto sembrava sprizzare dalle stesse pupille, come se si stesse dissolvendo.

Ritornarono nella stanza a passo molto lento. Tino si dimenticò di restituire la sedia, che rimase lì, vuota, accanto a Perón e ai due passeri.

NOTAS:

- CISNE: bola de algodón u otro material suave que servía para aplicar el polvo de maquillaje.

- MEMBRILLO: Dulce preparado a partir de la fruta del membrillo. Es originario de España y de Portugal. Sin embargo, se emplea también en la gastronomía latinoamericana, principalmente argentina, uruguaya, chilena y mexicana.

En la zona de mayor inmigración italiana, la pampa interior denominada "Pampa gringa" era el dulce más popular, y el que acompañado de pan y chorizos en grasa, conformaban la "merenda" que llevaban las mujeres a los hombres mientras trabajaban en el campo.

- BÁRBARO: extraordinario. El uso que se da en Argentina, es en el sentido de "descomunal" pero con intencionalidad positiva, exclamativa. Posiblemente hace alusión a las invasiones bárbaras en el Imperio Romano durante las cuales los invasores saqueaban de "manera descomunal".

- *Para Ti*: revista que trata de diferentes sectores de interés para las mujeres -como los de la moda, de la belleza, de la cocina, de la decoración, de las madres, de las novias y de los tejidos.

- ENTEL: Empresa Nacional de Telecomunicaciones, fue una empresa pública argentina creada originalmente en 1946 por el gobierno de Juan Domingo Perón.

- VENTILUX: Abertura, por lo común pequeña y de figura apaisada, que se abre por rotación del eje superior y se halla destinada a airear y ventilar cocinas, sótanos, galpones o ambientes semejantes.

Una delle infermiere passò ronzando sulla sua Fiat 1500 rossa e frenò un po' più in là. Mise la testa fuori dal finestrino.

Vado verso il centro. Vuoi uno strappo?, gridò.

Tino disse di no con un gesto e la Fiat accelerò, allontanandosi. Tino continuò a scendere lentamente per il cammino principale.

Accanto alla guardiola dell'entrata grande, la guardia di sicurezza beveva *mate* ed ascoltava la radio. Salutò Tino con la mano. Il calore del pomeriggio diminuiva, nel fiume rimaneva poca gente. Lontano, vicino all'area di balneazione poteva scorgersi un gruppo di ragazzi che giocava una partita di calcio e più vicino, accanto al chiosco di lamiera, un piccolo fumo che contagiava l'aria con un odore di *asado*. Il dottor Rodriguez attraversò il ponte sulla sua *coupé* Fuego. Tino lo volle salutare, ma il medico non lo riconobbe. Guidava assorto e ad alta velocità, con entrambe le mani sul volante ed i vetri chiusi.

Tino salì su per la via principale e costeggiò la strada. Nonostante fosse quasi notte, suo papà non aveva ancora acceso il cartello al neon. Un lucchetto chiudeva la staccionata. Tino saltò sopra ed attraversò il parcheggio. Anche il Museo era chiuso. Cercò la chiave sotto un vaso di terracotta. Sul tavolo della cucina trovò una postilla: *Avvistamenti imprevisti nella zona di Capilla del Monte, tutto si predispone per un incontro, sono dovuto uscire con urgenza, me ne vado con la gente dell'Istituto, torno domani, ci sono dei soldi nel secondo cassetto della scrivania.* Tino tornò nella sala da pranzo ed accese la tele. Aprì la porta e le finestre e lasciò rinfrescare la casa. Poi andò fino al telefono, cercò nell'elenco il numero di casa di Omar e lo fece. Rispose la madre.

C’è Omar?, chiese.

Sentì dalla cornetta come la madre lo chiamava gridando.

Pronto, chi parla, chiese Omar.

Sono io, Tino. Hai fatto i compiti?

No, non ho fatto niente. E tu?

Mi metto giù adesso. Mio papà non c’è, se vuoi vieni a casa mia e li facciamo insieme.

È un po’ tardi adesso, disse Omar.

Se non vuoi, non fa niente.

No, va be’, adesso vengo, rispose Omar e mise giù.

Tino accese la luce del cortile e si sedette sulla soglia ad aspettare.

Omar parcheggiò la bici accanto alla staccionata e suonò il campanello. Tino attraversò il cortile con il portachiavi in mano;

faceva rumore e tintinnava. Salirono la collina. Omar si portò dietro la bicicletta afferrandola per il manubrio.

Lasciala qui, disse Tino quando arrivarono al parcheggio. Omar appoggiò la bicicletta sul palo di un cartello che diceva “Museo” e indicava in direzione del capannone.

Tuo papà non c’é?, chiese.

No, é in viaggio.

E tua mamma, é ancora all’ospedale?, chiese Omar.

Sì.

Che cos’ha?

Non lo so, non vogliono dirmelo.

É molto che è ricoverata?

Sì, molto.

É grave?

Credo di sì.

Morirà?

Non so, disse Tino.

Arrivarono a casa. Omar si tolse lo zaino dalle spalle e lo

lasciò sul tavolo. Alla tele passavano un programma di domande e risposte e Tino lo spense.

Omar percorse la stanza con lo sguardo. Gli scaffali pieni di libri, la poltrona sgangherata rivestita con una coperta, le foto appese con puntine da disegno all'incastro a linguetta delle pareti, la lampada di tela.

Tuo papà e tua mamma credono negli ufo, disse.

Sì, rispose Tino.

Ne hanno mai visto uno?

Mia mamma è quella che li ha visti. Uno si è impossessato di lei una volta, ma a lei non piace parlare di questo.

L'hanno portata via in alto?

Sì.

Molto tempo?

Sono differenti modi di concepire il tempo, è difficile da spiegare.

E tu?, chiese Omar. Ne hai mai visto uno?

No, io no.

In paese dicono che voi siete tutti matti.

Sì, disse Tino.

Omar camminò fino alla cucina. Erano entrati molti insetti che gironzolavano attorno alla catina e alla pila di piatti sporchi. Una grande farfalla notturna riposava appoggiata alla tendina a quadretti; le sue ali formavano un triangolo nero.

Viene molta gente al Museo? È vero che ci sono dei resti di un ufo?

No, però ci sono delle foto. Molte. Le vuoi vedere?

Omar disse di sì. Scesero per il cortile. Tino aprì la porta ed una ventata di calore pomeridiano, trattenuto tra la pareti del capannone, smozzò loro il respiro. I neon tremolarono un paio di volte e ronzarono quando si accesero. Una dozzina di sedie in fila erano dirette verso uno schermo in bianco appeso alla parete del fondo. In mezzo alle sedie, su una pedana, c'era un

proiettore di diapositive. Tutte le pareti, tranne quella dello schermo, erano incorniciate con scaffali di vetro con lamine, disegni, fotocopie di

fotografie e libri aperti all'altezza delle pagine illustrate. C'erano delle riproduzioni di incisioni egiziane dove si evidenziavano con rosso i geroglifici che avevano la forma di piccolo disco volante. Su un'altra lamina si vedeva una navicella spaziale tondeggiante che sollevava una grande pietra triangolare e la depositava sulla punta di una delle due piramidi. Sotto, sulla base, migliaia di ometti con dei caschi bianchi acclamavano e festeggiavano la fine della costruzione. Su una delle pareti, il papà di Tino aveva appeso un poster bianco con il disegno di un quadro comparativo tra diverse civilizzazioni antiche: egiziani, maya, sumeri e inca. Sulle colonne era presente una lista di testimoni di aiuti extraterrestri. Le parole chiave erano sottolineate con evidenziatore rosso.

Dall'altro estremo del capannone era accatastata una collezione di riproduzioni in resina e fibra di vetro. Copie di corpi alieni, marziani, venerei, parti di navi spaziali non riconosciute, repliche esatte riprese dall'originale che in un certo periodo, anni prima, erano arrivate imballate e per posta direttamente da Buenos Aires. C'era un busto di Xicflon Bethas, con il viso un po' più dettagliato rispetto a quello della statua dell'intero corpo del cortile. Ce n'era anche uno di Biscayo Tupo, con un cartello che indicava: Biscayo Tupo, Comandante Cosmico, proviene dalla Quinta Dimensione della Stella Alfa Centauro.

Omar si fermò di fronte al busto e gli dette un'occhiata.

Ha la faccia da pechinese, disse.

Dopo si misero a guardare la collezione di fotografie personali.

In una comparivano il papà e la mamma di Tino vicino ad una grande roccia con una macchia bianca. In fondo alla fotografia, una didascalia scritta a mano spiegava che quella era

la famosa impronta di Pajarillos. *Fu rilasciata da una grande nave e come regalo della Befana il 06-01-84*, diceva. In altre foto, il papà e la mamma di Tino salutavano sorridenti dal centro di macchie circolari in campo aperto, in mezzo a pascoli verdi e, in un'altra, una foto più grande delle altre, sulla cime di una montagna. Il cartello di quest'ultima foto indicava che si trattava del Colle Uritorco nel 1985.

I tuoi genitori sono pazzi, disse Omar.

Sì, disse Tino.

Ma stanno male davvero, dovrebbero essere rinchiusi.

Loro lo credono, disse Tino.

E si fanno pagare per tutto questo. Una buona maniera di fare soldi senza lavorare.

Omar uscì dal Museo e si sedette su una pietra, vicino all'entrata. Tino mise la chiave nella porta e si sedette a suo fianco.

È molto tempo che ti sono cresciuti i peli?, chiese.

No, dove?, disse Omar.

Nel pisello, sopra.

No.

Sono morbidi, disse Tino.

Sì, rispose Omar.

Hai mai dato un bacio sulla bocca a una ragazza?, chiese Tino.

No. Tu?

Sì, io sì, disse Tino.

E che si prova?

È bello.

Sì?

Sì, disse Tino.

Sotto uno dei lampioni si era formato uno sciame di corazzieri neri che andavano su e giù sopra la pietra. Due rospi custodivano da fuori il cono di luce. Senza avviso previo, uno fece un salto, inghiottì un corazziere e ritornò all'ombra.

Se vuoi, puoi darmene uno a me, disse Tino. Io ti insegno. Si deve sentire la stessa cosa con una ragazza.

No, disse Omar.

Solo per provare, così quando ne dovrai dare uno a una ragazza non farai figuracce. Le ragazze si baciano sempre tra di loro. Per questo, si rendono subito conto se uno bacia male o bene, disse Tino.

Bugiardo, disse Omar. Chi te l'ha detto?

La ragazza che mi ha dato un bacio. Una cugina, di Buenos Aires.

Un bacio con la lingua ti ha dato?

Sì, con la lingua.

E ti si è eretto quando te l'ha dato?

L'avevo già eretto da prima, disse Tino. Tu ce l'hai eretto ora?

Omar abbassò la testa.

Un po', disse.

Lei mi aveva toccato prima di baciarmi, disse Tino. Eravamo stesi sul letto di suo papà e su mamma.

Di suo papà e sua mamma?, chiese Omar.

Sì, perché erano in vacanza e ci avevano lasciato soli, a me e a mia cugina, nella casa di Buenos Aires.

Eravate nudi?, chiese Omar.

Sì. Io avevo il pisello duro, ma molto duro. Gliel'ho messo tra le gambe e ci siamo addormentati così. Io l'abbracciavo.

Avete dormito?, chiese Omar.

Abbiamo dormito insieme e il giorno dopo ero tutto pieno di latte.

Di che colore?

Bianca, tutta bianca. Era una bugia che esisteva il latte

azzurro.

E chi mi dice ora che non mi stai dicendo un'altra bugia?, chiese Omar.

Perché è la verità, disse Tino. Se vuoi saliamo in casa e andiamo nella camera di mia mamma e mio papà.

No, disse Omar.

Non succede nulla, è solo perché così puoi provare, è bello.

No, disse Omar.

Io ho già il pisello eretto, tu?, chiese Tino ed allungò la mano, fino ad avvicinarla ai pantaloni di Omar.

Vai via, disse Omar e scacciò via la mano.

Vuoi che te lo baci?, chiese Tino.

Non sta bene toccarsi tra uomini, disse Omar.

Puoi rimanere a dormire qui, disse Tino ed avvicinò un po' di più la mano. Chiamiamo a tua mamma e le diciamo che non siamo riusciti a finire i compiti e che rimani qui a dormire.

No, disse Omar.

Dai, dormi con me, disse Tino. Hai il pisello eretto.

Vai via, disse Omar e gli dette una spinta.

Vai via, disse Omar.

Tino scivolò sulla roccia, cadde indietro e si raschiò il braccio.

Frocio, gli gridò Omar.

Non è vero, disse Tino. Ma non fece in tempo a finire la frase che Omar alzò un piede e gli dette un calcio nella bocca.

Sì è vero, sì è vero, gridava.

Tino s'alzò. Aveva del sangue sulle labbra. All'improvviso s'infuriò tremendamente, voleva che Omar smettesse di parlare. Saltò e gli andò addosso. Rotolarono tutti e due sul prato. Omar gli diede un paio di pugni. Tino si difese con le braccia alzate e i pugni chiusi. Caddero sulla sabbia del parcheggio. Vicino, il Xicflon Bethas di fibra di vetro li osservava senza fare niente. Omar salì sopra Tino e gli diede un colpo sulla faccia con il pugno chiuso. Poi s'alzò e gli diede un calcio sulla schiena. Cercò la sua bicicletta e cominciò a scendere il cammino verso

la staccionata.

Non ti avvicinare a me mai più, gli gridò prima di andarsene.

Tino, per terra, s'afferrò lo stomaco. S'alzò un poco e lo vide partire. Stette un buon momento lì disteso, supino, in silenzio. Poi salì in casa zoppicando. Nell'armadietto dei medicinali del bagno c'era dell'acqua ossigenata e alcune garze. Se ne mise un po' sulla raschiatura del gomito e sull'avambraccio. Lasciò cadere vaschetta di ghiaccio sopra una strofinaccio e lo pigiò sulla sua guancia destra e sul labbro gonfio. Si prese due aspirine e si gettò sulla poltrona. Gli faceva male tutto il corpo.

Alla tele passavano un programma di domande e risposte. Tino alzò il volume.

Per cento milioni di australi, qual è il nome scientifico del *lapacho rosa*, chiese il conduttore. Un rullare di tamburi aspettava la risposta del partecipante. Dietro al conduttore un grande orologio a lancette segnava il tempo. Il suo tic tac si sentiva, ampliato, al di sopra dei tamburi della fanfara.

Tabebuia avellanedae, rispose il partecipante, un uomo grigio, quasi senza capelli.

Tino spense il televisore, cercò nella sua stanza le scarpe, se le infilò e scese verso l'Ospedale. Le case del paese avevano aperto le loro finestre nella notte fresca. Dentro, nei soggiorni, nelle sale da pranzo, si vedeva la luce azzurra dei televisori, assieme all'uomo grigio che saltava in mezzo ad una pioggia di coriandoli colorati. Ai piedi dello schermo si accendeva e spegneva un cartello intermittente che indicava che aveva vinto cento milioni di australes. In una delle case, una signora in accappatoio e bigodini si alzò e se ne andò in cucina a preparare la cena.

All'entrata dei fornitori non c'era nemmeno un faro

acceso. Tino strisciò sotto il filo spinato. Si sentivano gracidare delle civette e alcuni rospi. Vicino all'Ospedale, un palo con una lampadina accesa illuminava il prato alto. Attorno, svolazzavano scarabei. Tino, camminando, ne pestò alcuni di quelli che riposavano sulla terra.

Per evitare la guardia, fece il giro dell'Ospedale. Un paio di abat-jour scintillavano al di là delle finestre del secondo piano. Una delle infermiere del turno di notte camminava a passo lento lungo il portico con un a flebo nelle mani. Di fronte all'entrata di

terapia intensiva, tre persone dormivano sedute, a braccia conserte e con la testa curva. Un po' più in là, in una delle stanze comuni, una donna in camice si faceva aria con una rivista mentre attraversava la stanza a passi lunghi, da una parte all'altra.

Tino si orientava con le condutture bianche dell'acqua calda. In un corridoio silenzioso sentì come il liquido rigurgitava e si ribaltava dentro il tubo. Dalle pareti spoglie s'alzò l'eco lontano dei passi di Tino e del movimento all'interno della rete delle tubature.

La porta era chiusa, ma senza chiave. Monica dormiva con gli occhi semichiusi. Tino entrò nella stanza molto lentamente, in silenzio, e richiuse la porta alle sue spalle. Mise la chiave, abbassò la persiana ed accese il tubo fluorescente attaccato alla parete, sulla testiera del letto. In seguito, Tino si tolse le scarpe e le lasciò vicino alla porta. Appoggiò una mano sulla spalla di Monica. La ragazza aprì gli occhi e lo guardò senza riconoscerlo. Tino avanzò in modo tale che il suo volto risultasse sopra il viso di Monica. Allora la ragazza si fece scappare un suono gutturale. Tino sorrise e le dette un bacio sulla bocca. Un bacio con la lingua.

Tino si tolse la maglietta e i pantaloni corti. Il vento appena appena fresco entrava attraverso la finestra ed

accarezzava le sue ferite e la guancia gonfia. In mutande, si fermò accanto al letto. Le mutande erano uno slip azzurro che sua madre gli aveva comprato tantissimo tempo prima, prima che la ricoverassero all'Ospedale. Ora avevano tutto l'elastico che usciva fuori e un paio di buchi sulle cuciture. Tino tirò indietro le lenzuola che

coprivano Monica. Apparse il suo corpo pallido. Aveva le braccia lunghe. Su quello sinistro si vedevano, nella fossetta chiara dell'interno del gomito, un'infinità punture e lividi.

Le infermiere avevano messo a Monica un pannolino usa e getta molto più grande di quello dei bebè e troppo alto. Aggiustato, il pannolino saliva e si stringeva al di sopra dell'ombelico. Dal fondo del pannolino spuntavano fuori le gambe sottili che si curvavano appena a partire dalle ginocchia. Sul petto crescevano due piccole tettine; una un po' più grande dell'altra. Dalle ascelle spuntavano peletti chiari tanto quanto i capelli di Monica, anche se non così tanto ricci.

Tino staccò gli adesivi di plastica, tirò in fuori la parte del pannolino che copriva l'ombelico e apparse una montagnetta biondiccia e sfolta. I peli uscivano dalle labbra bianche, che formavano una voluta verso l'interno e si riducevano contro il fondo del pannolino. Per toglierlo, Tino aprì un poco le gambe di Monica. Le ossa dei fianchi scricchiolarono con un rumore sordo. Tino lasciò il pannolino per terra, affianco al letto. Monica, nuda e calma, guardava il tetto. Tino si tolse le mutande. Accarezzò il suo pisello finché s'indurì , anche se solamente un po'. Allora salì sul letto.

Il materasso fece rumore perché, sotto il lenzuolo, lo copriva un pezzo di plastica dura che scricchiolò sotto il peso del suo ginocchio. Tino rimase un attimo molto tranquillo e solo quando fu sicuro che nessuno poteva sentire i rumori del materasso, si stese accanto a Monica, con il viso molto vicino a quello della ragazza. Monica aveva gli occhi aperti. Il pisello di Tino si era ammosciato un po', cosicché tornò a toccarsi, ma non

riuscì a farlo indurire del tutto. Nella stanza si sentivano solo, molto piano, i due cuori che battevano a tutta velocità, e lo scricchiolio del materasso che copiava i movimenti della mano di Tino.

Lo svegliò la luce dell'alba. Fuori, nei corridoi, si potevano già sentire i primi suoni del giorno. Monica si era portata una mano alla bocca e si succhiava il suo pollice. Tino s'alzò. La plastica che copriva il materasso scricchiolò di nuovo. Dalle lenzuola, si sprigionava un odore di pipì. Tino si guardò l'interno coscia. Il suo pisello era floscio, ma sulla gamba di Monica c'era una macchia di muco bianco, come una nebulosa dai bordi secchi che scivolava verso il basso. Tino toccò la macchia con il dito e la annusò. Aveva il suo odore.

NOTAS:

- MATE: infusión preparada con hojas de la "hierba mate", planta originaria de las cuencas de los ríos Paraná,

Paraguay y el curso superior del Uruguay. Las hojas de estas plantas previamente secadas, cortadas y molidas forman la yerba mate, la cual tiene sabor amargo debido a los taninos de sus hojas. Su ingesta tiene un efecto estimulante, digestivo y depurador, debido a la mateína que contiene. El consumo del mate está extendido en toda la cuenca del Paraná, y en Argentina es diario y en todas las clase sociales.

- ASADO: comida típica argentina caracterizada por una técnica de cocción en donde la carne, generalmente de vacuno, es expuesta al calor del fuego o brasas sobre una parrilla, con el objetivo de cocinarla lentamente. Además y por constituir una práctica que caracterizó las gestas del gaucho en la pampa, por extensión se entiende por "comer un asado" al acto social de comer carnes a la parilla y como encuentro social. Requiere la construcción de un "asador" en un espacio abierto de la casa, el patio o bajo un cobertizo o quincho. Y es una práctica de autodidacta profesional. Se acompaña la carne con vino y ensaladas de todo tipo. Se considera una costumbre "campestre" nativa que sirve para socializar en casa los fines de semana en familia, entre amigos o para hacer buenas relaciones.

- MACHIMBRE: Sistema para ensamblar tablas de madera cepillada por medio de rebajes y cortes en sus cantos, para lograr por medio de la sucesión de piezas encajadas entre sí una sola superficie lisa, uniforme y solidaria que sirve para cubrir las paredes con intención estética o para la construcción de muebles pequeños.

- ESTAR CHAPA: Lunf. loco, alocado, excéntrico.

- LABURAR: Lunf. / Italiano dialectal *lavurare*; trabajar.

- PAPELONES: pop. col. Papel ridículo, desairado o desafortunado de una persona, desacierto / vergüenza.

- AUSTRALES: moneda que reemplazó el peso argentino en julio de 1985.

- LAPACHO. m. Argent., Bol., Parag. y Urug. Arbol bignoniáceo notable por su utilidad y belleza; su madera es fuerte e incorruptible; hay cuatro variedades: gris, negro, rojo y amarillo, según el color de sus flores. (Thesaurus: lexicón de fauna y flora)

Arbol del Paraguay, de madera fuerte, de color verdoso, my estimada en la construcción de buques y preferidas a muchas

otras para ruedas de carruajes. (Ref. extraida de un olvidado vocabulario americanista de 1853)

VI

La stanza di sua mamma era vuota. Tino bussò alla porta e non gli rispose nessuno. Un'infermiera si avvicinò a passo rapido e gli chiese di non entrare.

Sono venuto a vederla un attimo, spiegò Tino.

L'infermiera era agitata. Respirò profondamente prima di parlare.

L'abbiamo spostata ieri notte, è peggiorata. È in terapia intensiva.

Di nuovo in terapia?, chiese Tino.

L'infermiera disse di sì con la testa. La cuffia azzurra le nascondeva i capelli, anche se un ciuffo nero riusciva comunque a scapparle sulla nuca.

Mi dispiace tanto, disse. A mezzogiorno il dottor Rodriguez darà il referto. Sai già com'è il resto. Visite dalle dodici e mezza all'una e dalle sette e mezza alle otto. Un familiare alla volta.

Sì sì, lo so già. Non potrei parlare con il dottore adesso?, chiese Tino.

Prova, ma credo che questa mattina aveva diversi interventi.

La segretaria del dottor Rodriguez gli disse che fino a mezzogiorno il medico non lo avrebbe potuto ricevere.

La notte scorsa hanno messo di nuovo mia madre in terapia intensiva, non sai che le è successo?, chiese Tino.

La segretaria sorrise dolcemente.

Non so nulla. Quando il dottore uscirà dalla sala operatoria ti spiegherà per bene. Non vuoi chiamare a tua papà? Ti presto il telefono.

Non c'è, se n'è andato in viaggio. Sarà grave? Il primario mi dirà qualcosa?

La cosa migliore è aspettare il dottore.

Posso rimanere qui?

Sì, chiaro, disse la segretaria.

Tino si sedette su una delle panchine di legno, davanti all'ufficio. La panchina stava affianco alla finestra. Fuori, i passeri bisticciavano sui rami di un olmo vicino ed il loro pigolare riempiva la sala vuota. Un'infermiera spingeva una barella sulla quale viaggiava un tubo d'ossigeno. Un uomo chiese se era lì dove si donava il sangue e la segretaria gli rispose di no, che doveva scendere le scale e girare a destra fino allo studio di biochimica. Lungo il corridoio passò una donna con una gamba ingessata e si fermò a riposare sulla panchina accanto a Tino. Lasciò le stampelle appoggiate sul posto a sedere, ma una scivolò e cadde a terra. Tino gliela prese. Un attimo dopo la donna seguì il suo cammino. Il telefono della segretaria suonò due volte e tutte

e due le volte la segretaria disse che il dottor Rodriguez quella mattina non riceveva. Il venditore ambulante dell'Ospedale portò il giornale. La segretaria abbandonò le schede che stava riempiendo e aprì la sessione spettacoli.

Allora hanno messo di nuovo tua mamma in terapia intensiva?, lo salutò il venditore.

Tino disse di sì con la testa.

Che cagata.

Il venditore era un uomo rizzato, con grandi occhiali di vetro ampi e deformi. Sopra i vestiti portava un grembiule di color arancione. Si sedette sull'altro estremo della panchina.

Che ti è successo sulla faccia? Ti hanno picchiato?

Ho litigato con un compagno.

Con quale?, chiese il venditore.

Con uno, non importa quale, disse Tino.

Deve essere il figlio degli Arriaga, quello là va sempre a cercare beghe con la gente. Appena lo vedo, gliele do di santa ragione.

Non è stato con lui, disse Tino.

Bè, se hai qualche problema mi chiami, io ti difendo, disse il venditore.

Tino lo ringraziò e gli disse che non ce n'era bisogno.

Il venditore cercò e ricercò tra il pacco di giornali e riviste che portava sotto il braccio.

Prendi, è arrivato oggi, disse mentre gli porgeva l'ultimo numero della rivista *Muy interesante*. Te la presto, leggila senza sporcarla e me la restituisci più tardi.

Sulla copertina, la rivista presentava una foto esclusiva dell'Abominevole Uomo delle Nevi. Tino la aprì alla metà.

L'odore dell'inchiostro impregnato sulla carta occultò per un attimo l'aria di ammoniaca dell'Ospedale. Tino sfogliò le pagine una a una. Guardò le fotografie senza leggere neanche un articolo.

Chiuse la rivista e la lasciò sulla panchina. A mezzogiorno parlò con il dottor Rodriguez, ma non lo lasciarono entrare in terapia intensiva.

In ogni caso sta dormendo, non ti può riconoscere, gli spiegò il medico.

E questa sera? La potrò vedere?

Non so che dirti, vieni comunque, ma non credo.

Il papà di Tino tornò all'ora del tramonto. Trovò suo figlio steso sulla poltrona, scalzo, con la coperta sulle gambe. Con una forchetta cercava di tagliare nel mezzo una pesca al naturale un po' troppo gialla. La pesca scivolava nella compostiera. Alla televisione iniziava il notiziario.

Il papà di Tino lasciò la borsa nella sua stanza e se ne andò in cucina a prepararsi un caffè.

Come ti è andata?, gli chiese Tino, mentre abbassava il volume.

Non abbiamo visto niente, rispose suo papà.

Si appoggiò sulla porta della cucina con la sua tazza in mano. Aveva la faccia stanca. Tino abbassò il volume del televisore. Suo papà gli mostrò la tazza del caffè.

Vuoi?, chiese.

No, grazie, rispose Tino.

Su, fammi un po' di spazio.

Tino si strinse e suo papà si sedette accanto a lui. I loro corpi erano quasi identici. Il corpo del padre appena più gonfio e caduco.

Hai acceso il cartello?, chiese Tino.

Suo papà disse di no con la testa.

Oggi non ho voglia. Non vale la pena, disse. Sei andato a trovare tua madre? Come sta?

Sono stato questa mattina. L'hanno messa di nuovo in terapia intensiva.

Il papà di Tino assentì.

Rodriguez mi aveva già anticipato qualcosa, disse. A te che ti è successo? Perché hai quella faccia?

Tino si toccò la guancia gonfia.

Ho litigato con un compagno.

Il papà lo guardò.

Hai vinto?

Credo di sì.

Bene, così mi piace, disse e gli dette una pacca sulle spalle. C'è qualcosa da mangiare?

Non ho fatto nulla, però se vuoi preparo qualcosa.

No, lascia stare, non c'è bisogno.

Starà di nuovo bene? Tornerà?, chiese Tino.

Suo papà si fermò. Entrava nella cucina.

La verità è che non ci sono molte speranze, disse.

Tino assentì con la testa.

Se le succede qualcosa, lei vuole che chiudiamo il Museo e torniamo a Buenos Aires.

Tino lasciò la compostiera sul tavolino del caffè.

E tu che cosa vuoi?, chiese.

In verità non lo so, disse. Per ora, vado a farmi una doccia e vado a dormire.

Si stava facendo notte. Tino si alzò e chiuse le finestre. Faceva fresco. Si avvolse con la coperta e uscì al giardino. Sentì il rumore della doccia all'interno della casa e, dal parcheggio, vide che la luce della camera da letto del papà e della mamma si spegneva. Entrò nel Museo. La poltrona che il papà di Tino utilizzava per osservare i cieli si trovava nella hall, in un angolo. Sull'appoggiabraccia, appiccicata con lo scotch, la vecchia radio a pile mostrava il parlante pieno di bruciature di sigaretta. Tino strascinò la poltrona fino al centro del parcheggio e si sedette. Reclinò un po' lo schienale. Accese la radio. Suonava un tango, a volume basso. Quando terminò il tema musicale, parlò il presentatore.

Sono Alfredo Dilena, disse, e questo è *Due per quattro, tango*. Vi diamo il benvenuto al nostro programma e, io in particolare, saluto a lei, mio caro radioascoltatore. Dopo alcuni problemi di salute, oggi ritorno all'etere.

Il cielo era limpido. Comparivano le prime stelle.

Alfredo Dilena lesse la nomina degli sponsor del programma e dette passo ad un altro tango, lento, quasi di solo *bandoneon*. La montagna contrastava nera contro il cielo oscuro.

Nei versanti più bassi si accendevano le luci delle ultime case. Tino accarezzò la tappezzeria rasa della poltrona, il nastro d'imballaggio che assicurava la radio. Dalla tappezzeria emanava l'odore di tabacco e il sudore di suo papà. In cielo, alta, brillò una

sfera di luce verde, descrisse un circuito, tornò a brillare. Il cuore di Tino fece un sussulto. Aprì gli occhi. S'alzò. La luce si fece un po' più grande e s'avvicinò lentamente. Sopra il limite della montagna, chiaramente, Tino poté vedere il contorno di un disco volante. Aveva la stessa forma dei dischi volanti che comparivano sui libri di suo papà e di sua mamma. Era circolare, folgorava di luce tra il bianco e il verdastro e sembrava girare su se stesso.

Il disco volante rimase fermo per un instante e poi scomparse. Tino aspettò un buon momento, ma non lo rivide più. All'ora dell'alba, lo svegliò dal torpore e dalla sonnolenza il telefono, che risuonava dentro casa e all'interno del Museo. Sentì suo padre rispondere. Era dall'Ospedale. Avvisavano che la mamma di Tino era appena morta.

NOTAS:

- CANILLITA: Apelativo otorgado al vendedor de periódicos. A comienzos del S. XX eran niños casi esqueléticos y según la usanza, vestidos con pantaloncitos cortos a las rodillas, lo que resaltaba la flacura de las piernas (canillas). El nombre lo popularizó el dramaturgo Florencio Sánchez con su obra homónima cuyo personaje era un niño que voceaba y vendía diarios en una esquina de la ciudad de Rosario.

- PATOTEAR (lunf.): Término que emerge de la experiencia de los grupos callejeros que presionan con amenazas o con violencia física, desde la soberbia y el amparo que brinda el conjunto: la "patota" callejera.

- MOLER A PALOS: Golpear a alguien con fuerza e insistencia.

- *Muy interesante:* revista mensual de divulgación y ciencia popular. Sus contenidos abarcan desde las ciencias biomédicas, la tecnología, la astrofísica, la psicología y la historia. La publicación se caracteriza por la riqueza visual, fotográfica e infográfica, así como por un estilo periodístico y divulgativo muy accesible a cualquier lector.

- BANDONEÓN: Instrumento musical de viento, libre a fuelle, pariente de la concertina (en alemán Konzertina), de forma rectangular y sección cuadrada y timbre particular. Su nombre original en alemán es *bandonion,* pero su castellanización en el Río de la Plata estableció la palabra "bandoneón" para denominar al instrumento en español. Fue diseñado inicialmente en Alemania como evolución de instrumentos de lengüetas sueltas anteriores. Al llegar al Río de la Plata de la mano de marineros e inmigrantes, fue adoptado por músicos de la época y fue así que colaboró en la formación del sonido particular del tango rioplatense, constituyéndose en un verdadero símbolo del mismo.

VII

L’ultima mattina in paese, Tino s’alzò ben presto e salì all’Ospedale prima che arrivasse il camion del trasloco.

Alcira aveva già finito di fare colazione e aspettava che le portassero via il vassoio.

Che cos’è successo alla tua vicina, la vecchietta simpatica?, chiese Tino mentre si sedeva sul letto vuoto.

Ciao!, sussultò Alcira. Se la sono portata via per farle delle placche. Ha tossito tutta la notte. Che cosa fai così presto?

Vengo a salutarti, abbiamo riservato i biglietti per il pullman di questa sera.

Alla fine se ne vanno pure, disse Alcira.

Tino rimase un momento in silenzio. Spianò il copriletto giallo.

Si, disse. Alla fine ce ne andiamo.

Mi mancherai, disse Alcira.

Tino non rispose.

Allora mi racconti come sei rimasta cieca?, chiese in seguito.

No, disse Alcira.

Sei cattiva, me l'avevi promesso. Ho fatto in modo che chiamassi alla radio e ti ho anche fatto vedere com'era Perón e dopo tutto questo, non apri bocca. Perché non me lo vuoi raccontare?

Sono affari miei, disse Alcira. Non c'è motivo perché tu lo sappia.

Non me lo dirai mai?

Quando verrai a farmi visita forse te lo racconterò. Verrai?

Non so. Però se vengo me lo racconti. Promesso?

Ti ho detto che forse, disse Alcira.

Con la questione di Perón, uguale, me l'avevi promesso e alla fine non me l'hai raccontato. Come so io che adesso non farai la stessa cosa?

Non c'è modo di saperlo e non dare più fastidio, non vedi che la gente ha bisogno di riposare, disse Alcira e si girò.

Ciao, disse Tino, ma Alcira fece come se non lo sentisse. Non lo volle salutare.

Di fronte al cartello spento del Museo, il camion del trasloco accumulava le prime cose. Il papà di Tino svitava le viti che assicuravano la copia a misura naturale di Xicflon Bethas alla sua base di cemento. Due uomini s'incaricavano di trasportare e caricare sul camion le sedie, gli scatoloni con piatti e bicchieri avvolti nella carta di giornale, il proiettore di diapositive del Museo, le valigie con i vestiti, i letti e il comò. Un altro uomo proteggeva le cianfrusaglie con delle coperte vecchie e le legava con funi. Poco a poco i mobili, gli scatoloni e le lampade furono imballate e si obbligarono a incassarsi l'una con l'altra, come in un immenso puzzle tridimensionale, contenuto sotto pressione all'interno del camion. Quando terminarono, il papà di Tino firmò un modulo e strinse la mano all'autista. Prima di prendere la strada e partire, il camion aspettò che

passassero due auto. Poi s'incamminò lentamente, salì il pendio, fece la prima curva, prese velocità e apparse sulla cima del secondo pendio. Scese subito dopo. Sul terzo, sembrava appena una scatola di scarpe rossa nella lontananza. Fece il giro della montagna e scomparve, come se scomparisse per sempre.

Speriamo che non si rompa nulla, disse Tino.

Un attimo più tardi, la gente dell'Istituto passò a cercare la statua di fibre di vetro di Xicflon Bethas, il busto di Biscayo Tupo e tutto il materiale del Museo. Il papà di Tino l'aveva regalato. A Buenos Aires voleva dedicarsi a qualcos'altro, trovarsi un lavoro normale, essere un impiegato, o un commerciante o qualsiasi cosa trovasse. Tino caricò gli scatoloni nella parte di dietro del camioncino, mentre l'uomo dell'Istituto e suo papà parlavano. Non riuscì a sentire cosa si dicevano. Si salutarono con una stretta di mano.

Il papà di Tino si occupò di chiudere la casa. Mise la chiave e si sedette sulla scala che scendeva verso il Museo. Nel parcheggio, la base di cemento vuota faceva notare ancora di più

l'assenza del Comandante Supremo della Confederazione Intergalattica sul Pianeta Terra. Il papà di Tino tirò fuori un pacchetto di sigarette dalla tasca della sua camicia. Ne accese uno e guardò l'orologio.

L'autobus parte alle tre, è ora che andiamo alla stazione, disse. Hai già salutato a tutti quanti?

Sì, rispose Tino.

Quindi non c'è più niente da fare, disse il papà di Tino.

Sì, non c'è più niente da fare, disse Tino e si alzarono entrambi e camminarono lungo il bordo della strada, uno accanto all'altro.

NOTAS:

- SOLTAR PRENDA: loc. verb. coloq. Decir algo como confesión o que le deje comprometido a una cosa.

COMENTARIOS SOBRE LA TRADUCCIÓN

En este capítulo se ha querido recoger y comentar una serie de elementos lingüísticos con los cuales se ha tropezado durante la traducción y que han impuesto una toma de decisiones en la elección de la versión más adecuada para ayudar al lector italiano a comprender el texto original español. Para ordenar los comentarios se ha elegido un criterio por niveles o planos de la lengua y se han seleccionado así el nivel morfosintáctico o gramatical, organizado por clase de palabras, recogiendo aquellas más representativas en el discurso narrativo literario: sustantivos, pronombres, adjetivos, verbos y, por fin, algunos adverbios; el otro plano seleccionado es el del léxico, donde se han afrontado principalmente los *argentinismos*, que aparecen reunidos en tres grupos: argentinismos en general, italianismos y realias. A continuación, se ha añadido el comentario traductológico a una serie de siglas y abreviaturas que aparecen en el texto de Falco. Por último, en el nivel del discurso se ha recogido una serie de expresiones características del habla argentina que han obligado a tomar decisiones interesantes de encontrar la versión italiana más eficaz.

1. Nivel morfosintáctico

Se decide adoptar el término *Morfosintaxis* considerando la necesidad de analizar fenómenos tanto morfológicos como sintácticos estrechamente vinculados entre sí. Configurándose como el estudio de la forma y la función de los elementos constitutivos de una lengua, la *Morfosintaxis* viene justamente a coincidir con la misma gramática. A partir de esta premisa, durante el trabajo de traducción de *Cielos de Córdoba* se han considerado la estructura de la oración en la lengua de partida y analizado las unidades que presentaban de forma interesante un contraste con la lengua de llegada.

El sustantivo[19]

[19] El nombre o sustantivo es una categoría gramatical que desde el punto de vista morfológico se presenta variable en género y número y se caracteriza su participación en diferentes procedimientos de formación de palabras, como los de derivación y composición. Desde una perspectiva sintáctica, el sustantivo forma parte de agrupaciones nominales a las que corresponden diversas funciones sintácticas. En otros términos, puede constituir el núcleo de un sintagma nominal que, en contacto con otras palabras, desempeña varias funciones (sujeto, complemento directo, término de preposición, etc.). Los referentes de los

El nombre común o apelativo designa todas las entidades relacionadas con una clase. Se caracteriza, en efecto, por clasificar o categorizar las personas, los animales o las cosas según ciertos rasgos comunes que los distinguen. Estos nombres pueden participar en relaciones léxicas de hiperonimia, hiponimia, sinonimia y antinomia, y se dividen tradicionalmente de acuerdo con las siguientes agrupaciones: contables – no contables; individuales – colectivos; abstractos – concretos. A las distinciones tradicionales suelen también añadirse hoy otras: sustantivos argumentales; eventivos; cuantificativos o cuantitativos; clasificativos o nombres de clase.

Se subraya cómo, durante el análisis de la *nouvelle* de Federico Falco, ha sido destacada una presencia considerable de nombres comunes típicos del habla argentina. Sin embargo, se ha decidido examinar este aspecto con mayor precisión en el apartado relativo al nivel léxico-semántico (argentinismos), dado que tiene que ver con el estudio del origen y de la forma de las palabra en el idioma argentino, así como con el análisis de su significado y sus relaciones de sentido.

En oposición al nombre común, el nombre propio identifica un individuo entre los otros sin informar de sus rasgos o sus propiedades constitutivas. Más detalladamente, en lugar de manifestar qué son las personas o las cosas, revelan cómo se llaman individualmente esas entidades. Por ende, poseen por sí mismos una capacidad referidora y no admiten una traducción propia a otros idiomas.

Por esta razón, en la traducción de *Cielos de Córdoba* se ha resuelto mantener los nombres propios de persona -también definidos como antropónimos- en el idioma español, pese a la posibilidad de encontrar en algunos casos una correspondencia con nombres similares en la lengua italiana. Así, se han mantenido sin variaciones los nombres de *Tino*, *Alcira*, *Alfredo Dilena*, *Emilia, Pietro Bontempolli*, *Omar, Miriam, Roberto Messina.* En el caso particular de *Huguito del Carril* se ha decidido no alterar el sufijo del diminutivo *-ito* proprio del español, mientras que para

---

sustantivos son entidades fijas, materiales o inmateriales, de toda naturaleza y condición. Por lo tanto, pueden designar personas, animales, cosas reales o imaginarias, grupos, materias, acciones, cualidades, sucesos. A partir de ese abanico de posibilidades se genera la distinción de los sustantivos en varias clases gramaticales: comunes y propios.

los antropónimos *Mónica* y *María Elena* se ha decidido, por coherencia, mantener el signo gráfico del acento tónico, inexistente en italiano. En los casos de *Rodríguez* y *Chacón,* tratándose de apellidos, la aplicación del criterio de no traducir los nombres propios de persona es inevitable. De la misma manera, no se ha encontrado una posible traducción para *Xicflon Bethas,* nombre de un ser legendario o fantástico. Por coherencia, el nombre de *Andrés* no se resuelve con un posible *Andrea*, y los de *Amalia Cecilia Moyano* y *Biscayo Tupo* conservan la letra *y*, si bien en la lengua italiana no se utilice. De esa forma, se justifica este criterio de traducción sobre la consideración de que los nombres mencionados en su forma original española refuerzan la imagen de la comunidad donde se inserta la historia de la novela. Asimismo, en *Cecilia y Alejandro* se mantiene la letra *j* y no se traduce con un posible *Alessandro.* Se aplica el mismo criterio con los nombres propios de animales -llamados también zoónimos- como en el caso del perro de Omar *Payo,* y para los de personajes conocidos, como el nombre del político, militar y presidente argentino *Juan Domingo Perón,* puesto que ya está incorporado en el idioma italiano. Frente a los topónimos -nombres propios de lugar- se aplica el mismo principio: así quedan como tales *Córdoba* y *Buenos Aires*.

Constituyen también nombres propios, que sin embargo pasan a usarse como comunes, los que designan las marcas: el texto de Falco ofrece como ejemplo una marca de mostaza muy típica en Argentina, la *Savora.* Sólo en esta ocasión, para facilitar la comprensión del lector, se ha preferido traducir el nombre de la marca argentina con el término que designa el producto más o menos equivalente en italiano, la *senape*. Con esta operación, se decide no reproducir la sinécdoque incorporada en la lengua argentina (que consiste en expresar la parte de un objeto -la marca de mostaza *Savora*- por el todo -el producto genérico "mostaza"), porque en italiano no se manifiesta una equivalencia de uso de esta figura retórica en relación con el producto *senape*.

Cabe especificar que el nombre proprio –a pesar de que carece de significado- goza de un poder denominativo: nombra a los individuos particulares y los diferencia de otros de su misma especie, incorporando así la noción de "unicidad". En relación con esta propiedad semántica se destacan distintos rasgos sintácticos, como la construcción prototípica de los

nombres propios sin artículo, debida al concepto de "unicidad" antes mencionado. Puesto que es único y personal, se supone que el nombre proprio no requiere especificaciones ulteriores. Bajo esta perspectiva, resulta interesante señalar cómo en *Cielos de Córdoba* el personaje de la anciana Alcira, contrariamente al uso normativo de la lengua española, en los diálogos con el niño se refiere a otros personajes de la novela llamándolos con nombres propios introducidos por artículos determinativos. Se presentan a continuación unos ejemplos con nombres propios de mujer:

*A **la Emilia**, la enfermera **grandota**, le parece que corto aguanta más. Así me tiene que bañar una sola vez a la semana. Si era por mí, yo quería que me lo dejaran crecer para hacerme el rodete, pero **la Emilia** no me deja. ¿Tu mamá cómo está? (p.15).*

***La Miriam**, la enfermera de noche, esa sí que tiene (p.36).*

Lo mismo, con nombres propios de hombre:

*Yo no sé que le anda pasando **al Alfredo Dilena** (p.16).*

Esta peculiaridad, tanto en español como en italiano, constituye una muestra de la pertenencia del personaje a un nivel social medianamente bajo, así que se ha decido mantener el mismo uso también en la traducción y no alterar la específica connotación sociocultural presente en el texto original.

En definitiva, la traducción del texto de Falco presenta las formas originarias españolas tanto de los antropónimos como de los zoónimos y topónimos, puesto que en determinados casos resulta inadecuado -o incluso imposible- convertirlas en equivalentes italianas. De todas maneras, se considera que esta elección no afecta la comprensión general de la obra traducida y que el resultado obtenido es accesible para todo lector italiano.

El adjetivo[20]

[20] El adjetivo es una clase de palabras que complementa al sustantivo, calificándolo a través del aporte de muy variados significados. Muy frecuentemente, el adjetivo expresa propiedades, características o cualidades -tanto concretas como abstractas-,

El análisis de los varios tipos de adjetivos presentes en *Cielos de Córdoba* resulta interesante en la determinación del tono literario del texto y del estilo del autor. Con esta orientación, se quiere señalar una notable presencia de adjetivos de varia naturaleza y clasificarlos según las características ya comentadas. En los diálogos entre los personajes, así como en la narración, resalta la riqueza de adjetivos calificativos restrictivos que presentan graduaciones, principalmente diminutivos -modificados a través del sufijo -*ito*, y elevativos -a través del prefijo *re*-. Sin embargo, en la traducción al italiano no ha sido empleado un criterio unívoco, sino que se ha buscado la solución más adecuada para cada caso.

Se ha mantenido el equivalente sufijo del diminuivo -*ino* en el caso que

---

hace referencia al modo específico en que son nombradas las entidades, al número que forma el conjunto de estas, así como a la posición que el hablante asume hacia ellas, entre otras nociones. En sentido laxo, más frecuentemente empleado en los estudios tradicionales, el *adjetivo* cumple la función de modificador del sustantivo y se caracteriza por la concordancia con este. Tal acepción abarcadora del término da cabida a la tradicional distinción entre la clase de los adjetivos calificativos, que designan cualidades atribuidas a los sustantivos y la de los adjetivos determinativos, que introducen el grupo nominal y delimitan su denotación. En sentido restrictivo, en cambio, el término *adjetivo* no comprende los determinativos, que pasan a formar las clases de los determinantes y de los cuantificadores.

Mientras que los adjetivos calificativos son componentes léxicos que constituyen una clase abierta, los adjetivos determinativos equivalen a elementos gramaticales que pertenecen a clases cerradas. También son unidades léxicas -si bien no forman parte ni de la clase de los calificativos ni de los determinativos- otros adjetivos definidos relacionales, ya que ponen en relación el objeto designado por el sustantivo con otro objeto o entidad, y que por eso no admiten graduación. La clase tradicional de los adjetivos determinativos abarca los demostrativos, los posesivos, los indefinidos y los numerales, así como algunas palabras exclamativas, interrogativas y relativas.

Asimismo, es posible operar una distinción entre adjetivos restrictivos y no restrictivos, distinción que se fundamenta en la posición que ocupa el adjetivo en el grupo nominal: salvo algunas excepciones, el adjetivo restrictivo suele aparecer en posición posnominal, mientras que el no restrictivo en la prenominal. La mayoría de los modificadores restrictivos son adjetivos calificativos (que denotan cualidades) o relacionales. Igualmente, son restrictivos los adjetivos llamados descriptivos, que no indican exactamente cualidades de los sustantivos , sino que asignan sus referentes a clases más o menos objetivas en función de ciertas propiedades que los distinguen de otros. La información calificativa que aportan es semejante a la de los adjetivos *relacionales*, pero se distinguen de ellos en que no suelen derivar de sustantivos. En cambio, entre los adjetivos calificativos no restrictivos, los epítetos destacan una propiedad inherente, prototípica o al menos característica, según el hablante, del sustantivo modificado.

Los adjetivos pueden expresar también diferentes gradaciones de una propiedad, por lo cual se dividen en graduables y no graduables. La mayor parte de los adjetivos calificativos son del primer tipo, a menos que expresen al grado extremo de una propiedad. Estos adjetivos de grado extremo se suelen denominar elevativos o superlativos absolutos en la gramática tradicional.

sigue:

***Esp**: Tan **chiquito** y tan responsable (p.13)*
***It**: Così **piccino** e così responsabile, disse.*

Para mayor comprensión, se ha preferido traducir con otro término en este otro caso:

***Esp**: No tiene buena voz, es más **finita** y pronuncia mal (p.16)*
***It**: Non ha una bella voce, è più **stridula** e pronuncia male.*

Y por último, se subraya un empleo de traducciones diferentes del mismo adjetivo "reseco" según el sustantivo al que está referido:

***Esp**: (...) algunos tirabuzones de un solo cabello se escapaban y brillaban en la luz, **encrespados y resecos** (p.18)*

***It**: Nonostante l'avessero pettinata con delle mollette, dei tirabaci fatti di un solo capello sfuggivano e risplendevano alla luce, **arruffati e crespi**.*

***Esp**: Sus pies se hundieron un poco en la arena **reseca** (...) (p.56)*
It**: I suoi piedi sprofondarono un po' nella sabbia **asciutta.

Se nota también la abundancia de adjetivos cromáticos, muy a menudo no convencionales:

***Esp**: (...) atrás aparecían enseguida las sierras **amarronadas**, que subían rápido y tapaban el sol (p.17)*

***It**: (...) dietro comparivano subito le montagne **ocre**, che salivano rapidamente e coprivano il sole.*

En el proceso de traducción se ha intentado buscar un adjetivo que remitiera al color *marrone* también en italiano. Sin embargo, dado que no ha sido encontrada ninguna posible correspondencia, se ha considerado preferible la traducción de la tonalidad del marrón *ocra.*

***Esp**: Tenía puesto un batón **rosado** con florcitas **amarillas** (p.35)*

***It**: Aveva addosso un' ampia vestaglia color **pesca** con dei fiorellini **gialli**.*

Para expresar mejor la variante del color *rosa,* se ha elegido la tonalidad del *pesco.*

Es interesante evidenciar cómo el autor elige, tanto para los nombres como para los adjetivos, términos originales y poco comunes. El ejemplo que sigue sirve como muestra:

***Esp**: Retomó el cauce más arriba, donde se formaban playas **pandas** (p.55).*

Panda quiere indicar una playa poco profunda.
Puesto que en muchos casos los adjetivos que aparecen en el texto corresponden al uso peculiar del habla argentina, se ha decidido examinarlos más precisamente en el capítulo relativo al nivel léxico-semántico.

Los pronombres personales[21]

Las variantes pronominales que se eligen para dirigirse a alguien en función de la relación social que existe entre el emisor y el receptor, así como los grupos nominales usados para dirigirse a algún destinatario, se definen como formas de tratamiento o deixis social. Los elecciones gramaticales que se producen en el empleo de las fórmulas de tratamientos están vinculadas a circunstancias sociales y situacionales de diferente naturaleza y suelen diversificarse según áreas geográficas o comunidades particulares. Las condiciones que determinan esta selección tienen que ver básicamente con dos tipologías de relación entre interlocutores: el trato de confianza o de familiaridad y trato de respeto. Sin embargo, cabe subrayar cómo las variaciones en el empleo de los tratamientos no corresponden a usos normativos establecidos, sino que son consecuencias de la actitud del hablante. Así, el trato de confianza puede corresponder con una simple voluntad de acercamiento, mientras que el de respeto con el deseo de

[21] Los pronombres personales presentan marcas gramaticales de persona y designan a los participantes en el discurso. Por esta razón, presentan un contenido léxico reducido y adquieren un valor deíctico. Los cambios que se producen en la forma de los pronombres están relacionados con su referencia: al hablante *(yo),* al oyente *(tú – vos)* o a ninguno de los dos *(él, ella).* Son, además, elementos definidos, propiedad que comparten con los artículos determinados y con los nombres propios. Asimismo, comparten con esta última clase de palabras la propiedad de designar de manera unívoca a su referente y de no admitir modificadores restrictivos.

mantener cierta distancia. Cuando los dos interlocutores se tratan de la misma manera, el tratamiento dispensado suele llamarse simétrico o recíproco, mientras que se define como tratamiento asimétrico la voluntad de marcar una diferencia de niveles entre los dos hablantes. Más específicamente, las formas de tratamiento en un relato de ficción sirven para configurar la personalidad de los personajes y las relaciones entre ellos, como más adelante se precisará.

Cabe evidenciar que el español actual se distingue por un desarrollo del tratamiento de familiaridad muy avanzado, incrementado sobre todo en los últimos treinta o cuarenta años. La difusión extendida de las formas de familiaridad representa un signo de cercanía, de igualdad, asumida o presupuesta, y de solidaridad, favorecido tanto por el auge de los movimientos políticos igualitarios como por la estimación que se concede hoy al hecho mismo de ser joven. De todas maneras, a pesar de algunas variaciones asociadas tanto a las áreas geográficas como a la edad del hablante, el tratamiento usual con desconocidos adultos sigue siendo el de *usted.*

En el español contemporáneo es corriente el tratamiento de *tú* (o de *vos*, según las áreas) como pronombre de confianza entre amigos, parientes cercanos, compañeros y colegas.

Retomando al abandono de la forma *usted* cada vez más frecuente*,* conforman ejemplos evidentes los ámbitos de la sanidad y de la educación: así, el tratamiento de confianza caracteriza tanto las relaciones entre el personal sanitario y sus pacientes como entre el alumno y el profesor -si bien en algunos casos pueda generar desacuerdos entre los interlocutores. En cualquier caso, el uso de los tres pronombres *tú*, *vos* y *usted*, allí donde se encuentran, está sometido a condiciones variables y sutiles relativas a la intimidad o la formalidad de la situación, las intenciones del hablante, su edad e incluso el sexo de los interlocutores.

En el caso específico de Argentina, la forma de tratamiento de confianza adquiere el nombre de voseo, o sea el uso del pronombre *vos* como forma de tratamiento dirigida a un solo interlocutor, así como el empleo de las varias desinencias que reflejan los rasgos gramaticales de este pronombre en la flexión verbal. El voseo como tratamiento de confianza es proprio de ciertas

áreas del español americano, y se diferencia del reverencial, tanto desde el punto de vista sociolingüístico como desde el gramatical. Corresponde, en efecto, al mayor grado de familiaridad, y ocupa, por consiguiente, el polo opuesto al voseo reverencial. La situación sociolingüística del voseo resulta compleja e inestable. De haber estado sujeto a una fuerte presión normativa y haber sido combatido por la enseñanza, ha pasado a ser, en algunas áreas, la forma general del trato de confianza. Como afirma Berta Elena Vidal de Battini (1964: 161), gracias al sistema educativo escolástico, por ejemplo, los argentinos conocen las formas verbales del *tú* y del *vosotros*, a pesar de que no las usen y de que presenten el voseo en las formas de tratamiento de confianza empleadas:

> En el habla general del país se usa *vos* para la segunda persona singular en el trato de confianza; el *tú* se usa excepcionalmente; *usted* se usa para la segunda persona singular de respeto (...). No se usa *vosotros* en el habla del país; excepcionalmente se oye en discursos. *Vosotros* ha sido remplazado por *ustedes*, que se usa con formas verbales de tercera persona.

En el presente trabajo de traducción de *Cielos de Córdoba*, por ejemplo, se evidencia el empleo del *voseo* en los diálogos entre los personajes, que en todas las situaciones se tratan con confianza o familiaridad: el *voseo* es hoy general en el habla de la Argentina, en todos los niveles culturales y sociales (Vidal de Battini: 175). De esa forma, se ha decidido traducir el tratamiento de confianza expresado por el voseo argentino con el "tu" italiano, puesto que se trata de la única forma posible.

En todos los tratamientos se cruzan lo lingüístico y lo cultural: puesto que la parte que está anclada en la gramática se relaciona con la existencia (o inexistencia) de pronombres de respeto y de confianza, se puede justificar la traducción del *vos* argentino con el *tu* italiano, y del *ustedes* con el *voi*, como únicas formas posibles y equivalentes. Por otro lado, la parte que tiene que ver con las convenciones sociales y culturales, incluso en la misma lengua, varía en tres dimensiones: el tiempo, el espacio y los grupos sociales. En el contexto de *Cielos de Córdoba,* se trata de un lenguaje informal, o de confianza, bastante típico de los años 80 y extendido a todos los grupos sociales. Más detalladamente, resaltan las formas de tratamiento de confianza en cualquier tipo de diálogo: entre la madre de Tino y su hijo,

debido a la relación de familiaridad, cercanía y solidariedad establecida entre los dos personajes; entre la anciana Alcira y Tino, por su relación de amistad y por el hecho de que el niño se configura también como la persona que cuida, ayuda y ofrece compañía a la anciana; entre el padre de Tino y su hijo, justificado por la relación de familiaridad entre los dos; entre las enfermeras o el canillita y Tino, por el trato de confianza -y quizás empatía- establecido entre estos personajes; entre Tino y sus compañeros, puesto que se trata de una relación entre coetáneos. Cabe subrayar que el niño trata de "vos" también a la enfermera, y que esto constituye un elemento de contraste con el italiano, que prefiere el uso del "usted" en los tratamientos de las personas mayores. Asimismo, incluso cuando la forma de tratamiento no corresponde al uso italiano y por eso puede resultar rara -como el caso del niño Tino tratando de vos a la enfermera del Hospital- se ha mantenido en la traducción el empleo del trato de confianza *tu:*

***Esp**: Anoche volvieron a mi mamá a terapia, ¿no sabés que pasó?, preguntó Tino (p.84)*

***It**: La notte scorsa hanno messo di nuovo mia madre in terapia intensiva, **non sai** che le è successo?, chiese Tino.*

En la traducción se respetan dichos tratamientos para no alterar los matices estilísticos del texto original y para reproducir la misma atmósfera de familiaridad, y a veces inclinación a la intimidad, presente en las relaciones entre los personajes.

El verbo

Tiempo y aspecto[22]

[22] El tiempo verbal es la categoría gramatical que permite determinar la relación del los eventos con el momento en que se habla. Como los demostrativos, dispone de un valor deíctico y se acerca a la naturaleza de los grupos nominales definidos en ser referencial. Por ende, predispone la identificación por parte del hablante de un referente específico, en este caso de un intervalo temporal, que puede ser anterior, posterior o simultáneo al momento en que se emite el enunciado. Los conceptos de "anterioridad", "posterioridad" y "simultaneidad" revelan la naturaleza relacional del tiempo verbal, que modifica su orientación siempre en relación con otros tiempos verbales. Así, los tiempos verbales son las formas de la conjunción que gramaticalizan las informaciones temporales, constituyendo cada uno un paradigma flexivo. El significado de los tiempos verbales puede obtenerse a partir del concurso de tres puntos temporales de extensión variable. El primero es el punto del habla (también de la enunciación). Este es el punto respecto del cual se orientan -directa o indirectamente- los sucesos, por lo que es el que más claramente pone de manifiesto la naturaleza deíctica del tiempo verbal. El punto del evento es el punto en que tiene lugar el suceso o el intervalo que ocupa la situación y que

En la lengua española, la flexión verbal manifiesta diversas informaciones, como el número y la persona, el modo, el tiempo y el aspecto, además, desde luego, del contenido léxico que influye en la gramática del predicado. En relación con el texto de Falco se considera conveniente comentar los rasgos relativos al tiempo, aspecto y modo de los verbos que se han encontrado, puesto que constituyen marcas de un uso del lenguaje típicamente argentino.

Así, en la traducción del texto de Falco se ha operado una distinción según las preferencias del idioma italiano: mientras que en la obra original -de acuerdo con el uso argentino- el pretérito perfecto simple es empleado tanto en los diálogos como en la narración de la historia, en la versión italiana se ha optado por el pretérito perfecto compuesto –*passato prossimo* italiano- para traducir los diálogos y se ha mantenido el uso del pretérito indefinido -*passato remoto* italiano- en la traducción de las narraciones. De hecho, el

corresponde solo a una parte del tiempo total de la situación designada. Finalmente, el punto de referencia es relevante para la localización de los sucesos en la línea temporal, aunque muchos gramáticos piensan hoy que solo es necesario con determinados tiempos verbales, en particular los compuestos.

En relación con este último nivel de clasificación, se puede considerar el aspecto verbal como la propiedad que ofrece indicaciones sobre la estructura interna de los sucesos. Expresa, de hecho, si la acción ha concluido o no en el instante de referencia indicado en la oración. Por esta razón, el aspecto verbal afecta al tiempo interno de la situación -y no a su vínculo (directo o indirecto) con la enunciación- y tiene la propiedad de focalizar, u ocultar, determinados componentes de las situaciones.

Considerando el trabajo presente, resulta interesante focalizar la atención sobre las propiedades y los usos de dos distintos tiempos verbales: el pretérito perfecto compuesto y el pretérito perfecto simple.

El pretérito perfecto compuesto refleja la anterioridad de la situación denotada con respecto a un punto de referencia situado en el presente, característica que lo define como tiempo relativo. Por eso, denota situaciones pretéritas, tanto puntuales como durativas, que se realizan en un intervalo de tiempo que comienza en un momento indeterminado del pasado y se prolonga hasta el momento de la enunciación, incluyéndolo. Por consiguiente, las situaciones son evaluadas o medidas desde el momento del habla. En cambio, el pretérito perfecto simple sitúa un suceso en un lapso temporal anterior al momento del habla, por lo cual las situaciones que localiza se presentan completas o acabadas. Así, los predicados se consideran incluidos en el interior de una linea temporal que comprende los límites inicial y final de la acción. El término *simple* almacena información morfológica y a la vez temporal, puesto que define este tipo de pretérito como absoluto, o sea exento de conexión con el presente de la enunciación. De forma contraria, el pretérito perfecto compuesto presenta acciones que forman parte de un intervalo que contiene también el momento de la enunciación. A pesar de eso, en muchos países americanos -entre los cuales, Argentina- se privilegia respecto al compuesto el uso de la forma del pretérito perfecto simple para expresar un tiempo verbal relativo.

criterio corresponde al empleo, extendido en la mayoría de las provincias italianas, del *passato prossimo* en la oralidad y del *remoto* en los cuentos escritos.

Las formas no personales: el gerundio[23]

En el presente trabajo, la mayoría de los gerundios se han convertido en una subordinada relativa introducida por la conjunción *che,* de acuerdo con el uso común de la lengua italiana. Por ejemplo:

***Esp**: Alcira escuchaba la radio sentada en su cama, con las piernas juntas y las rodillas **tocándose** entre sí (p.14)*

***It**: Alcira ascoltava la radio seduta sul suo letto, con le gambe unite e le ginocchia **che si toccavano** tra di loro.*

***Esp**: A medida que se alejaba, el silencio del Hospital **preparándose a** dormir se perdía y surgían los ruidos de la sierra callada (...) (p.20)*

***It**: Man mano che si allontanava, il silenzio dell'Ospedale **che si preparava a** dormire si perdeva e sorgevano i rumori della montagna silenziosa (...)*

En otras ocasiones, cuando el gerundio funciona como adjetivo que modifica el complemento directo de un verbo de percepción (sea sensible o intelectual), se privilegia transformar el modo verbal en una forma nominal por las preferencias de uso de la lengua italiana:

***Esp**: (...) algunos murciélagos que ya andaban por los aires, **los troncos crujiendo** con el viento suave, sus pasos sobre los restos de hojas secas de alguna poda reciente (p.20)*

***It**: (...) alcuni pipistrelli che già volavano in aria, **lo scricchiolio dei tronchi** con il vento soave, i suoi passi sul resto delle foglie secche di una recente potatura.*

***Esp**: **Un sonido a tambores repicando** esperaba la respuesta del participante (p.78)*

[23] El gerundio se caracteriza formalmente por la desinencia *-ndo,* adjuntada a la raíz verbal a través de vocales temáticas que cambian según la conjugación. Aunque el gerundio se construye habitualmente como verbo, puede lexicalizarse en mayor o menor grado y adquirir propiedades de otras categorías. Así, puede beneficiar de propiedades más inherentes a la clase de los adjetivos, como ser modificador especificativo de un nombre. Cabe señalar como el empleo del modo gerundio es mucho más frecuente en la lengua española que en la italiana.

It*: *Un rullare di tamburi *aspettava la risposta del partecipante.*

Las perífrasis verbales[24]

A través de las estructuras perifrásticas se denotan en español numerosas informaciones temporales y aspectuales que otras lenguas expresan mediante perífrasis diferentes, o bien a través de partículas, morfemas verbales, adverbios u otros recursos. Por lo tanto, conforme a la aportación semántica que el auxiliar ofrece a las perífrasis se reconoce su diversificación entre modales y tempoaspectuales. Las primeras, están relacionadas con el ámbito de la modalidad con una variada gama de sentidos: generalmente, de capacidad, posibilidad, probabilidad, necesidad y obligación. Son perífrasis modales "*deber* + infinitivo", "*deber de* + infinitivo", "*tener que* + infinitivo", "*poder* + infinitivo", etc. Las segundas, al contrario, ofrecen más bien informaciones temporales y aspectuales. Algunos ejemplos que expresan anterioridad reciente son "*ir a* + infinitivo" o "*acabar de* + infinitivo", hábito "*soler* + infinitivo" o repetición "*volver a* + infinitivo". El valor aspectual, en cambio, prevalece en las perífrasis de fase o fasales, que se refieren a los diversos estadios de desarrollo de un proceso. Las perífrasis de fase pueden agruparse en:

a) de fase preparatoria o de inminencia: *estar por* + infinitivo, *estar para* + infinitivo, *estar a punto de* + infinitivo; etc.

b) de fase inicial o incoativas: *empezar a* + infinitivo, *comenzar a* + infinitivo, *ponerse a* + infinitivo, *entrar a* + infinitivo; etc.

c) cursivas: *estar* + gerundio; *ir* + gerundio, *seguir* + gerundio; etc.

[24] Se denominan perífrasis verbales las construcciones sintácticas formadas por dos o más verbos -generalmente, un auxiliar que incide sobre un verbo auxiliado construido en forma no personal (es decir, en infinito, gerundio o participio)- que operan como núcleo del predicado y, en este sentido, no llegan a constituir dos preposiciones distintas. En la mayoría de los casos, el verbo auxiliar suele aparecer conjugado y proviene de un proceso de gramaticalización que aporta modificaciones a su significado y a sus posibilidades de combinación -si bien pueden siempre percibirse residuos del concepto expresado en la forma originaria del verbo. Por ejemplo, como "*llegar a* + infinitivo" expresa el estadio final de una sucesión, así en su uso no perifrástico *llegar* designa la acción de alcanzar algún destino, o sea un matiz de significado muy próximo a él que el verbo adquiere en la perífrasis verbal. Atendiendo a la forma no personal del verbo que el auxiliar selecciona, las perífrasis verbales se reparten en diferentes clases: perífrasis de infinito, de gerundio y de participio. Eventualmente, ciertos auxiliares se combinan con varias formas no personales, produciendo en cualquier caso significados distintos. Así, se admite la combinación de *ir* con infinitivo, gerundio y participio, mientras que *estar* y *llevar* no funcionan con el infinito.

d) terminativas: *dejar de* + infinitivo, *cesar de* + infinitivo, *acabar de* + infinitivo, *terminar de* + infinitivo; etc.

En *Cielos de Córdoba*, las perífrasis que más se destacan son las temporales con valor de futuro que en la traducción pareció más conveniente trasladar a un simple verbo al futuro, ya que la lengua italiana prefiere este uso. Por ejemplo:

***Esp**: Ya **va a volver** (p.16)*

***It**: Tornerá **presto**.*

La misma construcción aparece con un matiz de significado relacionado con la posibilidad. En este caso, al contrario, se admiten varias posibilidades de traducción: por ejemplo, en la oración que sigue se prefiere el uso del presente de indicativo.

***Esp**: Cómo **voy a llamar**, no viste que soy ciega (p.37)*

***It**: **E come lo chiamo**, non vedi che sono cieca.*

Otra vez, *voy a + infinito* adquiere también un matiz de necesidad, que se traduce al italiano a través del modo condicional:

***Esp**: Vas **a necesitar** un par nuevo (p.62)*

***It**: **Avresti bisogno** di un paio nuovo.*

Y finalmente, la misma perífrasis puede expresar también la idea de intencionalidad en el futuro. En este caso, se emplea en la traducción el presente de indicativo para reflejar la inmediatez del pensamiento :

***Esp**: **Me voy a poner** ahora (p.70)*

***It**: **Mi metto giù** adesso.*

Al contrario, *deber* + infinitivo denota una probabilidad, como en la oración que sigue:

***Esp**: Pero fijate que **debe haber** un par de zapatos negros, atrás, al fondo (p.62)*

***It**: Ma guarda bene che **ci deve essere** un paio di scarpe nere, giù, in fondo.*

El adverbio[25]

Se analizarán a continuación las voces adverbiales que se consideraron más interesantes porque pertenecen a la variedad dialectal americana o porque presentan un contraste interesante con el uso del italiano, y por ende posibilidades de traducciones, que se manifiestan en la obra; se trata de los adverbios *recién*, *ya*, *nomás*, *ahí*.

Recién

El adverbio español *recién* está incluido en la clase de los adverbios aspectuales de delimitación y reiteración, que se caracterizan por expresar informaciones relativas a la determinación de los sucesos y ser solamente compatibles con predicados que denotan cierta modalidad en la realización de la acción. Se trata, por lo general, de predicados que designan sucesos delimitados, realizaciones o afectuaciones, que terminan o lindan de forma natural. Asimismo, el adverbio *recién* modifica a los participios en función adjetival para especificar que la acción por él expresada acaba de realizarse. En *Cielos de Córdoba* presentan este valor los ejemplos siguientes:

[25] El adverbio es una clase de palabras que, desde el punto de vista morfológico, es carente de flexión, mientras que sintácticamente se caracteriza por modificar grupos sintácticos de diferente naturaleza, así como verbos, adjetivos u otros adverbios. Ciertos adverbios pueden también afectar grupos nominales, pronominales o preposicionales, o incluso modificar oraciones. Desempeñan esta misma función sintáctica algunas unidades léxicas (compuestas por más palabras) definidas locuciones adverbiales, como *de repente* o *sin duda*. Generalmente, los adverbios se pueden clasificar a partir del análisis de su estructura morfológica, su significado, su naturaleza gramatical y su incidencia sintáctica.

Morfológicamente, se distinguen los adverbios simples -como *bien, mal, cerca, lejos, siempre, sí, quizá(s), acaso, aquí, allí, entonces, luego-* de los construidos por medio de recursos morfológicos -por ejemplo los que terminan por *a-mente-* que guardan una relación con otras clases de palabras. También hay casos de adverbios que engloban un cuantificativo comparativo -como *más* en los casos de *mejor* y *peor*- que se definen como comparativos sincréticos. Se admiten también, en el habla informal de muchos países hispanohablantes, la inserción de afijos apreciativos en una buena cantidad de adverbios (como el uso peculiar de la lengua argentina del prefijo intensivo *re-)*. Otros adverbios pueden derivar de la recategorización de adjetivos calificativos, como *bajo,* y por eso se denominan adverbios adjetivales.

Semánticamente*,* los adverbios se clasifican en adverbios de cantidad, de lugar, de tiempo, de manera, de afirmación, de negación y de duda, dependiendo de lo que expresan.

De acuerdo con sus propiedades gramaticales, se diferencian dos clases considerables de adverbios : léxicos y gramaticales (demostrativos, identificativos o referenciales, cuantitativos, relativos, interrogativos, exclamativos y focales).

En función de sus relaciones sintácticas, los adverbios se pueden también agrupar en argumentales, atributivos y adjuntos.

***Esp**: En la sala de espera, una de las abuelas del **recién nacido** explicaba los detalles,la hora exacta, cuándo comenzaron y cuánto duraron las contracciones, el peso y el sexo de su nuevo nieto, cómo se iba a llamar, a quién se parecía (p.14).*

El adverbio *recién* señala que el niño acaba de nacer, por lo tanto denota un segmento temporal que comienza con el parto y termina con la caída del cordón umbilical o 28 días después. En la traducción al italiano, se prefiere omitir el adverbio correspondiente al *recién*, o sea *appena,* y emplear un sustantivo común del habla cotidiana que engloba el significado del adverbio: *neonato.* Así:

***It**: Nella sala d'attesa, una delle nonne del **neonato** spiegava i particolari, l'ora esatta, quando iniziarono e quanto durarono le contrazioni, il peso e il sesso del suo nuovo nipotino, come lo avrebbero chiamato, a chi si assomigliava.*

***Esp**: Le habían puesto el batón azul y tenía el pelo húmedo y **recién peinado** con una raya; un par de invisibles le sostenían el flequillo (p.14).*

El adverbio modifica el participio en función adjetival, subrayando el hecho de que el pelo había sido peinado hacía poco. En italiano, se expresa la misma idea a través del modificador adverbial *da poco*:

***It**: Le avevano messo la vestaglia azzurra ed aveva i capelli umidi e **pettinati da poco** con una riga; un paio di forcine le sostenevano la frangetta.*

Cabe subrayar que, mientras que el español peninsular acepta únicamente este uso del *recién*, en el español americano se admiten otros empleos. Por ejemplo, el adverbio puede cumplir la función de modificador de las formas personales del verbo con los significados de *escasamente*, *solo*, *en cuanto,* o delante de otros adverbios en el sentido de *sólo*, *no antes*, o incluso solo. En el texto de Federico Falco destacan oraciones que muestran tanto el primer caso como el segundo:

***Esp**: Tino se quedó un rato muy quieto y **recién cuando estuvo seguro** de que nadie podía escuchar los ruidos del colchón, se acostó al lado de Mónica, con su cara muy cerca de ella (p.80).*

En este caso particular el adverbio modifica a una subordinada temporal con el significado de *solo cuando estuvo seguro de que nadie podía escuchar (...)*, indicando de esa forma el momento inmediatamente después de que se cumple la acción expresada por el verbo de la subordinada. En la traducción

al italiano, el adverbio que parece más adecuado para expresar la inmediatez de la situación que se realiza en la subordinada es *solo*:

It: *Tino rimase un attimo molto tranquillo e* ***solo quando fu sicuro*** *che nessuno poteva sentire i rumori del materasso, si stese accanto a Monica, con il viso molto vicino a quello della ragazza.*

Esp*: Recién* ***entonces*** *la nave empieza a irradiar hacia tierra un tubo energético (p.24).*

El *recién*, que en este caso acompaña otro adverbio modificándolo, especifica cómo la nave comienza a cumplir la acción puntualizada *sólo*, *no antes* de "entonces". De la misma forma en italiano se precisa la exactitud del instante:

It*:* ***Solo allora*** *la nave inizia ad irradiare per terra un tubo energetico.*

Ya

El adverbio castellano *ya* presenta un espectro notable de matices interpretativos. En la imposibilidad de abarcar la totalidad de sus significaciones, resultaría interesante destacar los valores más usuales de este operador y analizarlos en relación con las varias acepciones del adverbio italiano *già* bajo una perspectiva contrastiva. A partir de este criterio de análisis, el adverbio *ya* es generalmente contrapuesto al *todavía* por marcar distintas fases temporales en el desarrollo de la acción y suponer expectativas opuestas: *todavía* expresa rasgos de continuidad, mientras que *ya* supone una innovación, un pasaje de una situación a otra. En este sentido, y*a* exige una situación a la que se pueda llegar desde una fase anterior, y admite tanto predicados puntuales como durativos. Si tomamos como ejemplo:

Esp*: El que escribió la marcha peronista.* ***Murió ya*** *(p.15).*

Al decir *murió ya* se alude indirectamente a una fase anterior en la que la persona citada no estaba muerta todavía. En este caso, la traducción del operador *ya* que parece más conforme a la lengua italiana es *già*:

It*: Quello che ha scritto la marcia peronista.* ***È già morto****.*

Esp*: Quedate tranquila, había uno verde pero* ***ya me lo comí yo*** *(p.36).*

Con el mismo uso del pretérito perfecto simple, el *ya* expresa una anterioridad respecto al momento indicado por el verbo. También en este caso se recurre al operador *già* en italiano:
***It**: Stai tranquilla, ce n'era una verde, ma **me la sono già mangiata io**.*

***Esp**: Ahora **ya está**, **ya estoy enojada** (…) (p.17).*

Aunque el enunciado aparece con un verbo en presente, se hace referencia a un pasaje de una situación: tanto el primer *ya* como el segundo apuntan a un momento inmediatamente anterior de la enunciación, cuando no se había producido ningún desacuerdo entre los interlocutores y por lo tanto la anciana Alcira -la persona que habla- todavía no estaba enojada. En la traducción al italiano, sin embargo, en lugar de aplicar la misma forma adverbial para los dos casos se ha preferido operar una distinción. Considerando que la expresión *ya está* constituye una fórmula típica de la lengua argentina se ha considerado más conveniente buscar una locución análoga en italiano -como *Ormai **è troppo tardi***- para expresar la idea de algo al cual no se puede dar remedio en el tiempo, mientras que en el segundo caso -***sono già arrabbiata***- la oración sigue funcionando con el adverbio *già.*

***Esp**: **Ya sé**, dijo Tino, por eso me lo comí yo (p.36).*

También en este caso, en la versión italiana resulta preferible evitar la traslación literal *Già lo so* para emplear una fórmula más informal y ordinaria del habla espontánea:
***It**: **Sì sì, lo so**, disse Tino, per questo me la sono mangiata io.*

***Esp**: Es **un poco tarde ya**, dijo Omar (p.70).*

De la misma manera, en la versión original el *ya* subraya un cambio o una innovación en el cumplimento de la acción. Como preferencia de traducción, se pretende subrayar la determinación temporal del hecho cumplido en la cláusula y equipar, de esa forma, el *ya* con el *ahora*:
***It**: **È un po' tardi adesso**, disse Omar.*

***Esp**: Rodríguez **ya me había adelantado** algo, dijo (p.87).*

Igualmente, el enunciado hace referencia a una anterioridad con respecto a una fase temporal de la acción. En la versión italiana resulta apropiada la elección del *già*:
***It**: Rodriguez **mi aveva già anticipato** qualcosa, disse.*

En otras ocasiones, sin embargo, el uso del *ya* brinda efectos de sentido que esta interpretación no abarca. Se trata de enunciados que expresan una presuposición o expectación en relación con la ocurrencia de un evento. Un ejemplo del primer tipo de matiz puede observarse en un enunciado presente en *Cielos de Córdoba*:

***Esp**: Una enfermera le señaló a Tino su reloj pulsera: **ya se terminaba** la hora de visitas (p.14).*

A la información de que la hora de visitas estaba terminando se agrega el presupuesto de que el cumplimiento de la acción predicada estaba previsto. En la traducción, de todas maneras, se mantiene el empleo del adverbio *giá*, puesto que también en italiano sirve para expresar una determinada previsión acerca de un hecho:

***It**: Un'infermiera indicò a Tino il suo orologio da polso: **era già terminata** l'ora delle visite.*

Al contrario, en los ejemplos que siguen destaca el matiz de expectación sobre el cambio:

***Esp**: El cartel de neón de la entrada **ya estaba iluminado** (p.21).*

En este caso, el adverbio *ya* apunta evidentemente a un momento anterior de la enunciación -puesto que introduce a un predicado en forma de pasado- pero a la vez expresa el hecho de que la acción se verificó antes de lo que se suponía. Por eso, es posible afirmar que existe no sólo la posibilidad de un cambio, sino también una expectación sobre este. En italiano, la misma idea puede ser contenida en el adverbio *già*:
It**: Il cartello al neon dell'entrata **era già illuminato.

***Esp**: Aunque **ya era casi de noche**, su papá todavía no había encendido el cartel de neón (p.70).*

De la misma forma, la llegada de la noche acontece antes de lo que el niño Tino había considerado. En este caso, en la versión italiana se ha omitido el adverbio *già* con el fin de evitar cacofonías:

***It**: Nonostante **fosse quasi notte**, suo papà non aveva ancora acceso il cartello al neon.*

Cabe agregar a lo considerado antes un uso de la lengua española -incluso muy frecuente- por el cual el adverbio *ya* se presenta en enunciados con verbos en presente o futuro. En estos casos, el *ya* señalaría un momento posterior al de la enunciación y manifestaría un valor no tanto conclusivo sino más bien incoativo. Los diálogos presentes en la obra de Federico Falco ofrecen, en muchas ocasiones, claros ejemplos de este uso.

***Esp**: Falta poco, **ya terminan las clases** (p.15).*

El enunciado expresa la idea de que la acción todavía no se ha concluido y que, por ende, las clases están a punto de terminar. En italiano, el adverbio que se considera más adecuado para expresar esta idea de cercanía en el tiempo con respecto al presente de la oración es *ormai:*
It**: Manca poco, **ormai finiscono le lezioni.

***Esp**: Yo **ya me tengo que ir**, dijo y dio media vuelta (p.32).*

En este caso, se expresa también un sentido de inmediatez y necesidad en llevar la acción al cabo. Por eso, en la traducción se utiliza el adverbio *adesso*:
***It**: **Io me ne devo andare adesso**, disse e fece un mezzo giro.*

***Esp**: Hay carne a la cacerola, dijo. La caliento un poco y **ya está** (p.47).*

En esta oración se sugiere la idea de que la carne se va a calentar en muy poco tiempo. Puesto que el niño Tino en esta situación está hablando de comida, se ha convenido traducir la fórmula *ya está,* también encontrada anteriormente, con *è pronto*:
***It**: C'è carne in casseruola, disse. La riscaldo un po' ed **è pronto**.*

Así, la peculiaridad de este uso consiste también en su vinculación con las

intenciones comunicativas del hablante, como se puede observar en el siguiente ejemplo:

***Esp**: Estará enfermo. **Ya va a volver** (p.16).*

Al decir *ya va a volver* Tino quiere asegurar a la anciana amiga que su locutor de tango preferido volverá dentro de poco tiempo, así que tiene que considerar su vuelta como ya realizada. En este contexto, el *ya* junto a una perífrasis verbal de futuro puede encontrar una equivalencia adecuada en la lengua italiana con el adverbio *presto*:
***It**: Sarà ammalato. **Tornerà presto**.*

***Esp**: **Ya voy**, dijo el papá de Tino, sin quitar los ojos del libro que tenía entre las manos (p.23).*

La acción expresada se presenta como si se hubiera empezado a cumplir, o sea en su aspecto incoativo. En este caso se ha preferido eliminar el adverbio en la traducción para definir con más precisión la inmediatez de la enunciación:
***It**: Arrivo, disse il papà di Tino, senza distogliere lo sguardo dal libro che teneva tra le mani.*

***Esp**: **Ya te voy a agarrar** a vos. Si me volvés a robar las golosinas te denuncio (p.37).*

La enfermera del Hospital amenaza a Tino para que haga de cuenta de que ya se ha cumplido la acción. Junto a este matiz instruccional del adverbio *ya* se distingue también el aspecto resultativo de la acción. En la traducción, se quiere subrayar la inmediatez de la acción y la fuerza de la amenaza a través de la repetición del adverbio: ***It**: **Adesso adesso ti becco io** a te. Se rubi le caramelle un'altra volta ti denuncio.*

***Esp**: No te preocupés, **ya llegamos** (p.63).*

Tino quiere animar a la anciana Alcira para que siga cumpliendo la acción de ir a visitar la estatua de Perón, puesto que falta tan poco que es como si estuvieran allá. Por eso, para expresar el hecho de que la acción está a punto de verificarse, en la traducción al italiano se opta por el adverbio *quasi*:
***It**: Non ti preoccupare, **che siamo quasi arrivati**.*

***Esp**: **Ya van a contestar**, no te preocupés (p.64).*

De la misma manera, el niño tranquiliza a la ciega porque sabe que los de la Radio le van a contestar en la inmediatez. Esta repentinidad se exterioriza en la traducción por medio del adverbio de tiempo *ora,* o *adesso*:

***It**: **Ora ti rispondono**, non ti preoccupare.*

Contrariamente al adverbio italiano *già,* en la lengua española se admite la presencia del *ya* en contextos de negación. Su función es la de definir una interrupción en el cumplimiento de la acción. Este uso se puede notar en el siguiente ejemplo:

***Esp**: **Ya casi no tienen** suela (p.62).*

La idea es que los zapatos de Alcira, que antes tenían suela, en cambio ahora por poco no la tienen. En este sentido, el adverbio italiano *già* no puede funcionar como modificador de una cláusula di tipo negativo. Por ende, se sustituye con *quasi*:

***It**: Non hanno **quasi** più la suola.*

***Esp**: En la tercera, **ya era apenas** una caja de zapatos roja en la lejanía (p.93).*

También en este caso -puesto que no se altera el significado del enunciado, y también por cuestiones de cacofonía- se decide quitar el adverbio *già* en la versión italiana:

***It**: Sul terzo, **sembrava appena** una scatola di scarpe rossa nella lontananza.*

Nomás[26]

[26] *Nomás* es una palabra compuesta por la negación *no* y al adverbio *más,* frecuentemente escrita de forma soldada y peculiar del registro coloquial de algunas variantes del español americano. Según las normas de prestigio de la lengua tanto la forma soldada -muy empleada en la variante americana del español- como la disjunta -menos recurrente y propia del español peninsular- están admitidas. En la zona rioplatense, a la que se limita el interés del presente trabajo, el uso de los dos términos unidos afecta tanto el habla cotidiana como la narrativa nacional. Cabe señalar, además, cómo en muchos casos el operador en su forma soldada ha producido matices de significado diversificados y originales, que van más allá del equivalente a *solo*, *solamente* de la forma separada. La mayoría de estos usos han asumido un significado procedimental.

Bajo un enfoque del discurso, se puede definir este operador como una "partícula", ya que orienta la interpretación de la oración a través de su valor procedimental y presenta funciones dependientes de la interacción discursiva. En este sentido, se pretende comentar los varios valores y usos del *nomás* en relación con los casos encontrados en la *nouvelle* traducida.

En primer lugar, destaca la función del *nomás* como adverbio focalizador con diferentes matices: exclusivo o presupocional, de adverbios deícticos de lugar y del adverbio de modo *así.*

En el primer caso, el *nomás focalizador exclusivo o presuposicional* corresponde al adverbio *solo,* ya que su significado resulta de la conjunción entre la negación y los significados aditivo y comparativo del adverbio *más.* Puesto que se presenta en su forma soldada, el operador no puede adquirir el significado de estructura comparativa: solo se admite una interpretación del *nomás* de tipo restrictivo-negativa, procedente de la exclusión de varios valores en el interior de una escala presupuesta. En *Cielos de Córdoba*, por ejemplo, Tino aclara a la anciana Alcira el hecho de que había ido al Hospital anteriormente, aunque *solo* por poco tiempo:

***Esp**: Sí vine, pero **un ratito nomás**, a traerle cosas a mi mamá (p.15).*

En este caso, *nomás* focaliza la información, especificando que la acción cumplida ha sido circunscrita sólo a un momento breve y restringido, y limitando una presuposición. En la lengua italiana este matiz de limitación temporal se puede expresar a través del adverbio *solo*:

***It**: Sì che sono venuto, ma **solo un momentino**, a portare delle cose a mia mamma.*

De la misma forma, Alcira focaliza el propósito de la llamada que quiere hacer a la radio:

***Esp**: Si yo pudiera llamaría a Radio Río Cuarto, **para preguntar nomás** (p.37).*

El uso de *nomás* especifica que el objetivo de la llamada es sólo el de

A partir de un análisis gramatical, es posible adscribir el *nomás* dentro de la clase de los adverbios, puesto que se configura como resultante de dos adverbios *no* + *más*, es invariable desde el punto de vista morfológico y se inserta en el interior, así como en la periferia de una estructura oracional.

preguntar cómo está el locutor de tango Alfredo Dilena. De la misma forma, en la traducción al italiano se manifiesta una limitación del campo de interés vinculado a la acción por medio del adverbio *solo*:

It**: Se potessi chiamerei a Radio Rio Cuarto,* ***solo per sapere.

En segundo lugar, el *nomás focalizador de adverbios deícticos de lugar* se combina con adverbios deícticos de lugar y funciona como focalizador que identifica una localización correspondiente a *mismo.* Como muestra el ejemplo que sigue:

Esp**: No hace falta, Alcira, vamos* ***hasta acá nomás *(p.62).*

El valor identificativo del *nomás* precisa el punto de llegada de los dos personajes. En la versión italiana, en lugar de trasladar cada uno de los significados -*fin qua, non di più*- se resuelve con un sentido de cercanía de lugar -*qua vicino:*

It**: Non ce n'è bisogno, Alcira, che andiamo* ***qua vicino*.*

Cabe precisar que el operador *nomás* no funciona en todos los casos como focalizador, sino que puede adquirir también valores temporales. En algunos sintagmas verbales con activadores negativos, por ejemplo, *no más* puede adquirir un valor temporal aspectual, señalando la interrupción de la acción, estado, o proceso expresado por el lexema verbal. Es interesante subrayar también cómo el *nomás* con valor aspectual se vincula, en algunos casos, con la categoría discursiva de la modalidad. Por ejemplo:

***Esp**: **Al final se van, nomás**, dijo Alcira (p.91).*

En esta oración el *nomás* focaliza el evento como algo sospechado, manifestando una presuposición por parte del interlocutor: Alcira expresa el temor que tenía de que Tino y su padre se pudieran ir a la vez que se corrobora su sospecha. En este sentido, al valor temporal expresado por el verbo modificado por el *nomás* se suma un valor modal expresivo o emotivo, que expresa una sospecha previa al cumplimiento de la acción. En la traducción al italiano se evidencia el estado de decepción de la anciana Alcira a través del pleonasmo *pure*:

***It**: **Alla fine se ne vanno pure**, disse Alcira.*

Cuando se presenta como modificador de un verbo en imperativo, el

operador *nomás* puede constituir también una marca de cortesía o descortesía. En este sentido, puede producir diferentes efectos perlocutivos: de exhortación a hacer algo sin problemas o miedo; de mitigador; con un matiz de desafío, polémica, provocación (marca de descortesía). Con este último valor, se muestra un enunciado de *Cielos de Córdoba*:

***Esp**: **Hacete el vivo, nomás**, le gritó la secretaria. Ya te voy a agarrar a vos (p.38).*

El operador *nomás* agrega a la oración un matiz de desafío, relacionado con la exhortación presente en el enunciado. La enfermera parece aconsejar, recomendar, o invitar a Tino a "hacerse el vivo", mientras que -a través de la ironía- quiere retarlo para que se entere de lo que va a pasar si sigue portándose de esa forma. En italiano se quiere expresar la misma idea, la de hacer algo que en realidad puede sobrepasar un límite, a través de la conjunción *anche*:

***It**: **Fai anche il furbo**, gli gridò la segretaria. Adesso adesso ti becco io a te.*

2. Nivel léxico-semántico[27]

En *Cielos de Córdoba* destaca la presencia de palabras, locuciones o giros propios de los argentinos, así como el empleo de vocablos originariamente italianos que se han incorporado al habla coloquial del país sudamericano, siglas, abreviaciones y realias. Puesto que algunas de las voces no poseen correspondencias precisas en la cultura italiana -sobre todo en los casos de los realia- resulta cuestión de interés analizar las varias elecciones de traducción realizadas según el contexto en el cual aparecen. Se ha organizado este trabajo dividiendo los términos en diversos campos -*argentinismos*, *italianismos* y realia- y presentándolos en orden alfabético para facilitar la consulta.

Argentinismos[28]

[27] El nivel léxico se ocupa del almacenamiento de las unidades significativas básicas de la gramática, que se combinan según las reglas del componente sintáctico para generar la representación sintáctica de la oración.

[28] Se entiende por *argentinismo* una locución, giro o modo de hablar proprio y peculiar de los argentinos.

Acabar (p.32): coloq. Alcanzar el orgasmo (*I:* venire).

Agarrar (p.49) (p.57): asir o sujetar a alguien o algo (*E:* coger; *Arg:* tomar); alcanzar o atrapar a alguien (*E:* coger); (*I:* afferrare; prendere).

Alcanzar (p.47): coger/tomar algo alargando la mano (*I:* avvicinare).

Andar con (p.16): coloq. Tener algo que ver con alguien (*I:* bazzicare).

Anteojos (p.85): instrumento óptico, compuesto de dos cristales y una montura, que sirve para corregir o compensar defectos de visión (*E:* gafas; *Arg:* lentes); (*I:* occhiali).

Armar (p.27): causar, formar, producir (*I:* organizzare).

Balconear (p.17): (*I:* sbirciare). Para este caso se ha intentado buscar en italiano un verbo que englobara la idea de balcón, o de objeto que de alguna forma diera a otro lugar. Ante la imposibilidad de encontrar un término parecido, se ha preferido trasladar el significado originario del verbo a la idea de "mirar con atención, sin dejarde ver" implícita en el verbo *sbirciare.*

Bárbaro (p.63): coloq. Muy bien (*E, Arg:* estupendamente); (*I:* fantastico).

Batea (p.48) (p.72): recipiente de madera o de cinc que se emplea, entre otros usos, para lavar la ropa, amasar el pan o, en el ámbito de la construcción, para preparar la mezcla (*E, Arg*: artesa); (*I:* cisterna).

Boludo (p.29): coloq. desp. se usa para insultar a una persona o referirse a ellacon desprecio, especialmente cuando se quiere criticar su conducta (*E:* gilipollas). Persona que se comporta con falta de viveza, de manera poco inteligente, ingenua o ridícula (*I:* idiota).

Cachete de la cola (p.52): (E, Arg: nalga); (*I:* chiappa).

Calzoncillo (p.43) (p.49) (p.79): prenda interior masculina cuyas perneras pueden ser de longitud variable.

Canillita (p.84): coloq. muchacho o niño que vende diarios en la calle (*I:* venditore ambulante).

Capaz que (p.16): coloq. Se usa para expresar la posibilidad o probabilidad de que algo suceda (*E*: lo mismo; *E, Arg:* en una de esas, a lo mejor), (*I:* magari).

Cimbrar (p.52): mover garbosamente el cuerpo o parte de él, especialmente al andar (*I:* oscillare).

Cisne (p.62): utensilio de forma circular y de un material suave para la piel, que se emplea para empolvarse la cara (*I:* spugnetta).

Corpiño (p.55): prenda interior de mujer que sujeta los senos (*E:* sujetador; *E, Arg:* sostén; *Arg:* soutien); (*I:* reggipetto).

Dale (p.16) (p.76): término utilizado para afirmar que uno quiere algo o que alguien haga cierta cosa (*E:* venga); (*I:* dai; va bene).

Durazno (p.22) (p.42) (p.86): fruto del árbol del durazno que se presenta como una drupa carnosa, de forma más o menos esférica y a veces muy achatada en los polos, con un surco unilateral, una cavidad peduncular profunda y estrecha, y un pedúnculo muy pequeño y grueso (*E:* melocotón); (*I:* pesca).

En clavado (p.55): en natación, zambullida vertical (*I:* a chiodo).

Estar chapa (p.74): estar loco, alocado, excéntrico (*I:* essere pazzi).

Estár hecho pelotas (p.62): dañado física o emocionalmente (*I:* essere messo male).

Fibrón (p.73): instrumento de escritura que puede encontrarse con tintas de diversos colores -embebidas en especies de fieltros o espanjas- y que por lo general posee un trazo más grueso que el de una lapicera (*E:* marcador); (*I:* evidenziatore).

Foquito (p.38): artefacto para producir luz eléctrica por medio de un filamento incandescente, el que está herméticamente cerrado en una ampolla de cristal fijada sobre una base metálica cilíndrica (*E:* bombilla); (*I:* lampadina).

Frazada (p.93): manta gruesa de lana, que se emplea como ropa de abrigo para la cama (*E:* manta); (*I:* coperta).

Galpón (galponcito) (p.21) (p.48) (p.52): lugar grande y techado, al que se le dan distintos usos (*E:* cobertizo) (*I:* capannone). En una casa de familia, habitación que se usa como depósito o taller particular (*I:* sgabuzzino).

Guadal (p.27): extensión de tierra arenosa o pantano seco tembladeral (*I:* zolle di terra).

Hacer la paja (p.29) (p.51): loc. vulgar Masturbarse (*I:* farsi una sega).

Hacer papelones (p.75): situación embarazosa en la que se encuentra alguien que hace algo fuera de lugar o inoportuno, que lo hace quedar en ridículo frente a los demás (*I:* fare figuracce).

Hecho un bollo (p.62): coloq estar la ropa desordenada, amontonada y arrugada (*E, Arg:* estar hecho, -a un lío); (*I:* spiegazzato).

Heladera (p.22) (p.38): electrodoméstico para mantener fríos los alimentos (*E:* nevera); (*I:* frigorifero).

Inodoro (p.43): recipiente fijo al suelo, donde se evacúan los excrementos y la orina (*E, Arg:* taza); (*I:* water).

Invisible (p.14) (p.63): pieza de alambre o metal que emplean las mujeres para sujetar el cabello (*E:* horquilla); (*I:* forcine).

Jugo (p.42): bebida hecha a base del líquido que se extrae de las frutas al exprimirlas (*E:* zumo); (*I:* succo).

La reputísima madre (p.40): exclamación vulgar típicamente argentina (*I:* porca puttana).

Lentes (p.34): instrumento óptico, compuesto de dos cristales y una montura, que sirve para corregir o compensar defectos de visión (*E:* gafas; *Arg:* anteojos); (*I:* occhiali).

Lindo (p.33) (p.74): ref. a una cosa, a un animal o a una persona: agradable o hermoso (*E, Arg*: bonito). Ref. a algo como p. ej. una película, un encuentro deportivo o una fiesta: muy interesante o entretenido (*I:* bello).

Loneta (p.54): lona delgada (*I:* tela).

Malla (p.30): traje de baño de hombre o mujer (*E:* bañador); (*I:* costume da bagno).

Mesada (p.47)(p.70): en una cocina, plataforma situada junto a la pileta, dispuesta para preparar comidas (*E:* encimera); (*I:* banco della cucina).

Mojarrita (p.55): se usa para referirse a varias especies de peces de tamaño pequeño, de color plateado, con el cuerpo relativamente alto y comprimido y los ojos grandes. Son muy abundantes en ríos, arroyos y lagunas (*E:* morralla); (*I:* pesciolino).

Moler a palos (p.85): (*E:* dar una paliza), (*I:* darne di santa ragione).

Morocho (p.16): persona de raza blanca que tiene el cabello y la tez oscuros (*E:* moreno); (*I:* moro).

Ojota (p.53) (p.55): sandalia que consiste en una plataforma de la que salen

dos tiras que pasan por la parte superior del pie y se sujetan entre el dedo gordo y el siguiente (*Arg:* hawaiana, ushuta); (*I:* infradito).

Ómnibus (p.91) (p.94): vehículo de motor, para el transporte público urbano o interurbano, con capacidad para varias decenas de personas (*E:* autobús, autocar; *Arg:* colectivo); (*I:* pullman).

Paletas (p.66): caramelo de forma circular y plana, de aproximadamente 8 cm de diámetro, que va enastado en un palito que permite sostenerlo con la mano (*E:* piruleta; *Arg:* chupetón).

Pando (p.58): cuyo coloq. Ref. a un lago, a un río, etc: poco profundo. Es usual en diminutivo: pandito, -a. (*I:* poco profondo).

Papelito (p.78): trocito de papel de color que se arroja en tiempo de carnaval (*E:* confeti); (*I:* coriandolo).

Parado (p.28) (p.49) (p.51) (p.75): ref. a una persona: que está de pie. *coloq.* Ref. al miembro viril: erecto (*I:* in piedi; eretto).

Patotear (p.85): coloq. Hacer una persona alarde de fuerza o mostrarse agresiva para intimidar a otros o provocar la pelea. / *coloq.* Divertirse un grupo de jóvenes causando daños materiales o agrediendo a las personas en la vía pública (*E:* gamberrear), (*I:* cercare beghe).

Pava (p.47): recipiente de metal, con un asa en la parte superior y un pico en uno de sus lados, que se emplea para calentar agua (*E:* tetera; Arg: caldera); (*I:* teiera).

Petiso (p.34): coloq. persona de baja estatura (*I:* piccoletto).

Pileta (p.24): construcción de piedra o de material, en forma de recipiente profundo, que recibe agua de uno o varios grifos y que está provista, además, de caños de desagüe. Está situada generalmente en la cocina o en la lavandería y sirve para lavar los platos, la ropa, etc. (*E:* pila); (*I:* lavello).

Pito (p.33) (p.43) (p.49) (p.75): coloq. Pene (*I:* pisello).

Playa de estacionamiento (p.25): lugar en el que se puede estacionar un vehículo automotor mientras no se hace uso de él (*E:* aparcamiento); (*I:* parcheggio).

Plata (p.38) (p.41) (p.70): conjunto de moneda impresa por el estado (*E, Arg*: Dinero); (*I:* denaro).

Remera (p.21) (p.50): prenda de vestir que cubre el torso, de mangas cortas y confeccionada generalmente con un tejido apropiado para loa días de calor (*E:* camiseta); (*I.* maglietta).

Repasador (p.40) (p.77): pieza de tela que se emplea en la cocina para secar los cubiertos y la vajilla (*E:* paño (de cocina)); (*I:* strofinaccio).

Reposera (p.21) (p.55): silla reclinable, con asiento y respaldo formados por una única pieza de lona o plástico, que se emplea para sentarse o recostarse al aire libre (*E:* tumbona); (*I:* lettino).

Retar (p.67): reprochar a una persona, generalmente a un niño, su conducta en un tono que expresa enfado (*E:* regañar); (*I:* rimproverare).

Rodete (p.15): peinado de mujer que se hace reuniendo el cabello en la parte posterior de la cabeza y enrollándolo en torno a un punto (*E:* moño); (*I:* chignon).

Tacho de basura (p.47): recipiente de plástico o metal en el que se echa la basura (*E:* cubo de la basura; *Arg:* basurero, tarro de la basura); (*I:* bidone dell'immondizia).

Tomar del pico (p.47): extremo del cuello de una botella, por donde se vierte el contenido de la misma (*E:* boca); (*I:* bere a canna).

Tranquera (p.21) (p.70): puerta rústica en un alambrado, de

aproximadamente unos 3 m de ancho por 1,5 m de alto, formada por trancas o listones de madera (*I:* staccionata).

Varón del tango; varones (p.16) (p.27): coloq. Se usa para dirigirse a un hombre con el que se tiene, o se alcanzar, confianza (*I:* l'uomo del tango; maschi).

Velador (p.24) (p.78): lámpara pequeña que se coloca generalmente al lado de la cama, sobre una mesa de luz (*I:* lampada).

Yuyo (p.31): coloq. vegetación natural herbácea, no apta para la alimentación del ganado, compuesta, por lo general, por plantas invasoras y perjudiciales para los sembradíos, que es propia de sitios abandonados en los campos, pueblos y zonas suburbanas (*E*: mala hierba, hierbajo); (*I:* erbaccia).

Argentinismos que son italianismos

Es interesante también destacar entre los argentinismos la presencia abundante de italianismos -o sea, de extranjerismos derivados del italiano e incorporados al habla argentina. La traducción de estos términos, en todos los casos, presenta el lexema de origen de la palabra en italiano.

Auto (p.21) (p.38) (p.41): vehículo de motor, con cuatro ruedas, especial para el desplazamiento o transporte en carreteras (*E, Arg:* coche). En *E*, coche es más frecuente que auto, mientras que en *Arg* es a la inversa (*I:* macchina, auto).

Chau (p.34): se usa como saludo de despedida entre familiares y amigos (*E, Arg:* adiós), (*I:* ciao).

Congelador (p.22): Electrodoméstico independiente o integrado en un frigorífico que sirve para congelar y conservar alimentos (*I:* congelatore).

Cucha (p.48): construcción de madera, cinc u otro material, para el perro (*E:* caseta; *Arg:* casilla, casucha), (*I:* cuccia).

Laburar (p.75): coloq. trabajar (*I:* lavorare).

Lavandina (p.52): preparado líquido con alto contenido de cloro, que se emplea para blanquear la ropa o como desinfectante (*E, Arg:* lejía), (*I:* lavandina).

Morsa (p.48): especie de prensa pequeña que emplean, entre otros, los carpinteros y los mecánicos, para mantener sujetas las piezas sobre las cuales trabajan (*I:* morsa).

Panza (p.35): barriga, vientre de las personas, sobre todo cuando es prominente (*I:* pancia).

Risotto (p.22) (p.23): comida tradicional italiana realizada a basa de arroz (*I:* risotto)

Valija (p.92): receptáculo de forma rectangular, en la que se guardan ropa y efectos personales que se quieren llevar con uno en un viaje (*E, Arg:* maleta), (*I:* valigia).

Siglas y abreviaciones

Dra. Chacón (p.34): en la traducción se sustituye *Dra.* con *Dott.ssa*, de acuerdo a las normas de uso de la lengua italiana.

E.I.F.E (p.38) = Escuela de Investigadores en Fenómenos Espaciales; en la traducción se traslada el acrónimo a *S.I.F.S. (Scuola di Investigatori in Fenomeni Speciali).*

ENTEL (p.63): considerando que se trata de la sigla de una compañía telefónica argentina, se ha considerado dejar sin traducción el término español y aclararlo a través de una nota explicativa.

Lic. Amalia Cecilia Moyano (p.38): puesto que el *Licenciado* español se identifica con un *Laureato* italiano, en la traducción se emplea el acrónimo del título atribuido a esta clase de personas, o sea *Dott.ssa*.

OVNI (p.21): acrón. de *o*bjeto *v*olador *n*o *i*dentificado, calco del acrón. ingl. *u*nidentified *f*lying *o*bject; Objeto al que en ocasiones se considera, según la ufología, como una nave espacial de procedencia extraterrestre. El término correspondiente en italiano equivale al acrónimo inglés: UFO.

Realia

Según la ciencia de la traducción, los *realia* son palabras que denotan objetos, conceptos y fenómenos típicos de una determinada cultura y que, por ende, no presentan traducciones precisas en otras culturas. Por eso, en el caso de *Cielos de Córdoba* se han operado elecciones de traducción diferentes según el contexto: en algunos casos se ha seleccionado el término con el significado más cercano al original, mientras que en otros se ha preferido trasladarlo y precisarlo a través de una nota explicativa. Desde luego, desde un punto de vista léxico, los realia son también argentinismos.

Alfajor (p.35): dulce formado por dos discos de masa, unidos entre sí por dulce de leche, chocolate, mermelada, etc. También en este caso resulta más correcto no traducir el término y explicar su significado en una nota.

Asadera (p.39): fuente para asar carne en el horno. Se traduce con *teglie.*

Asado (p.69): técnica de cocción mediante la que los alimentos (generalmente trozos de carne) son expuestos al calor de fuego o brasas para que se cocinen lentamente. En la traducción, se pone una nota explicativa.

Asador (p.47) (p.54): estructura que sirve para cocinar el asado. Se aplica el mismo criterio de traducción que antes.

Australes (p.78): unidad monetaria en Argentina de 1985 a 1992. Se opta por no traducir el término y especificar su significado a través de una nota.

Bandoneón (p.88): instrumento musical de viento, compuesto de un fuelle y un sistema de botones, que se emplea especialmente para interpretar tangos. También en este caso, se prefiere no traducir el nombre del instrumento para

puntualizar su significado a través de una nota.

Cigarillos Particulares (p.35): se prefiere no traducir y explicar mediante una nota que se trata de un término que designa una marca típica de cigarillos muy populares en la Argentina de los años 80.

Costanera (p.54): avenida o calle a orillas del mar o de un río (*E:* paseo) (*I:* lungofiume).

Cuadra (p.46) (p.53): en una zona urbanizada, distancia que, en una manzana, abarca desde una esquina a la siguiente (*E: manzana*). Ya que en Italia las ciudades no están divididas según el mismo esquema, se ha elegido el término *isolato* como el que expresa de forma mejor el mismo concepto.

Cuarto (p.32): No, entonces hace menos, ***desde cuarto****, contestó.*

En el texto original, la indicación temporal *desde cuarto* se refiere al sistema educativo argentino, con elipsis del sustantivo *grado -desde cuarto grado-* definiendo un período de tiempo en el que el niño Tino tenía nueve o diez años e iba a la escuela primaria. Puesto que la estructura de la escuela italiana difiere de la argentina y que, por consiguiente, no existe la subdivisión en *grados* de la primaria, en la traducción se ha intentado reproducir el mismo significado a través de la expresión *da quando facevo la quarta* (*elementare* omitido), que denota el mismo lapso de tiempo asociado a la escuela:
It: *No, allora è da meno tempo,* ***da quando facevo la quarta****, rispose.*

Dulce de membrillo (p.62): se traduce con *cotognata,* dado que se trata de un dulce preparado a partir de la fruta del membrillo.

Grado (p. 27): cada una de las etapas en la que se divide la escuela primaria en el sistema escolar argentino y que corresponde, en cuanto a su duración, a un año lectivo (*E:* curso). Puesto que la *scuola elementare* italiana presenta una división diferente a la argentina, se emplea la equivalencia de término *elementare*.

Lapacho rosa (p.78): arbol que puede medir de 20 a 3 m de altura, con el tronco de 80 cm de diámetro y la corteza de color castaño oscuro, algo rojizo. Tiene hojas caedizas, opuestas, pecioladas y digitadas, por lo general con cinco folíolos. Sus flores, rosadas, moradas o blancas, se presentan reunidas en panículas terminales subcilíndricas, de 20 a 40 cm de largo. Proporciona una madera muy dura y pesada, resistente a la intemperie. Es propio del noroeste de la Argentina. Es apreciado como árbol ornamental. Al finalizar el mes de agosto sus ramas desfoliadas se cubren completamente de flores, adquiriendo un vistoso color rosado violáceo. Se prefiere dejar el término en español y explicarlo mediante una nota.

Lora chillona (p.55): ya que se trata de un tipo de animal que no pertenece a la fauna típica de Italia, en la traducción se ha decidido utilizar un vocablo que designa el ave más parecido al *loro* para los italianos, o sea *pappagallo*.

Ombú (p.34): se decide no traducir la voz *Ombú* para no alterar la referencia al árbol generalmente asociado a la figura del gaucho en la pampa y, por lo tanto, para mantener el matiz argentino del particular. Sin embargo, se señala a través de una nota explicativa que, en este contexto, se hace alusión a una marca de indumentaria industrial.

Paraíso (p.22) (p.55): árbol de 10 a 12 m de altura, con el tronco de unos 40 cm de diámetro, de color oscuro y con grietas longitudinales poco profundas. Tiene hojas alternas, caducas e imparipinnadas, de nueve folíolos opuestos, oval-agudos y aserrados, brillosos en la parte del limbo y de un verde más claro en el envés. Sus flores son pequeñas y de color lila claro, y están agrupadas en remilletes. Su fruto es una drupa pequeña, redonda, de color verde, amarillo al madurar, y contiene un carrozo que ocupa casi toso el interior. Proporciona una madera dura, que se utiliza en carpintería y en la fabricación de muebles. Se cultiva como árbol ornamental.

Picadillo (p.21): guisado que se hace friendo carne picada, tocino y otros ingredientes y especias. Ya que en Italia no existe este tipo de comida rápida, se ha considerado buscar un giro de palabras que pueda expresar

aproximadamente la misma idea: en este caso, se ha optado por *paté di carne*.

Pickles (p.22): en italiano, la traducción que parece más adecuada para esta mezcla de verduras que se pone en un líquido de sal y/o vinagre y agua más hierbas buenas es *sottaceti*.

Regalo de Reyes (p.74): en este caso, se hace alusión a la fiesta que se celebra el día 6 de enero, tanto en España como en Argentina: el día de los Reyes Magos. En Italia, sin embargo, la tradición quiere que el mismo día se festeje una figura parecida a la de una bruja, llamada *Befana,* que recompensa o castiga los niños según su buena o mala conducta. Por ende, con el propósito de facilitar la comprensión del lector, en la traducción se hace referencia a esta costumbre italiana.

Savora (p.23): como explicado antes, la solución de traducción más apropiada es el nombre del producto equivalente a la mostaza en italiano, o sea *senape*.

Por último, se destaca la presencia de voces de comando típica de la escuela elemental en Argentina:

Esp: *¡Alumnos,* ***formen****!, gritó la directora (p.45).*
Se destaca el uso de expresiones de comando típicas del ámbito escolar: en este caso, el verbo *formar* en el sentido de "juntar y agregar personas, uniéndolas entre sí para que hagan un cuerpo o se coloquen en una formación" no tiene correspondencia con un verbo italiano, así que se decide traducir el imperativo de la directora con una locución verbal:
It: *Alunni, mettetevi in linea!, gridò la direttrice.*

Esp: *Tino,* ***vista al frente****, chistó la maestra (p.46).*
Se subraya el tono militar y diligente del orden de la profesora que se inscribe en el lenguaje escolar característico de Argentina, más que una vez encontrado a lo largo del texto:
It: *Tino,* ***dritta la vista****, lo richiamò la maestra.*

3. Nivel del discurso

Expresiones coloquiales de uso frecuente

Cabe considerar las expresiones coloquiales típicas de la variedad argentina del español que se encontraron en *Cielos de Córdoba* y ocasionaron algunas dificultades de traducción; por este motivo, porque son interesantes para comentar, se las analiza a continuación; primero, algunas formas alocutivas:

***Esp**: ¿Y ese quién es?*
El que escribió la marcha peronista. Murió ya.
¿Perón?
*Huguito, **chistoso**, dijo Alcira y se abrazó más a la radio (p.15).*

***It**: E questo chi è?*
Quello che ha scritto la marcia peronista. È già morto.
Perón?
*Huguito, **stupidino**, disse Alcira e s'abbracciò ancora di più alla radio.*

En este caso, se ha recurrido al empleo del diminutivo en la forma italiana para evidenciar el tono irónico y al mismo tiempo relativamente afectivo del enunciado pronunciado por la anciana Alcira.

***Esp**: Sí, y capaz que sea peronista también. A vos qué te importa, **mocoso de mierda** (p.16).*

***It**: Sì, e magari è anche peronista. A te che te ne frega, **moccioso di merda**.*

Acá se considera trasladar tanto el trato de confianza como la forma vulgar del vocativo a través de la expresión correspondiente al italiano “moccioso di merda”.

***Esp: Trato hecho**, contestó Tino.*
Y nunca deshecho, dijo Alcira (p.16).

Es interesante comentar la presencia de este grupo nominal lexicalizado en uno de los diálogos entre Tino Y Alcira presentes en el texto, ya que denota el empleo de un lenguaje común, cotidiano y espontáneo entre los personajes. En este caso, además, la traducción al italiano presenta una equivalencia perfecta del modo de decir:

It: Affare fatto*, rispose Tino.*
E mai disfatto, disse Alcira.

Esp*: No le explicaste,* ***boludo****, gritó Omar (p.29).*

It*: Non gliel'hai spiegato,* ***idiota****, gridò Omar.*

Se ha decidido enfatizar el significado de "boludo" como "persona que tiene pocas luces o que obra como tal" mediante la traducción al italiano: "idiota", de hecho, indica una persona carente de inteligencia o torpe de entendimiento.

Esp*:* ***Maricón****, le gritó Omar (p.77).*
It*:* ***Frocio****, gli gridò Omar.*

Para este vocativo despectivo se ha encontrado una equivalencia en italiano que, sin embargo, no presenta la forma aumentativa del sufijo *-ón*.

Esp: Qué pasó con *Alfredo Dilena? Volvió?, preguntó Tino (p.37).*

Para reproducir el tono coloquial de la pregunta de Alcira, en la traducción se elige una fórmula análoga e igualmente corriente del habla informal italiano:
It: Che fine ha fatto *Alfredo Dilena? È tornato?, chiese Tino.*

Esp: Eso que tiene*, yo te ayudo (p.37).*

Asimismo, en el intento de repetir el significado no literal de la expresión típica del registro coloquial del español, en italiano se soluciona con:
It: E che vuol dire*, io ti aiuto.*

Esp: Había pasado en limpio *las preguntas en una hoja en blanco y anotado las respuestas que sabía (p.39).*

La locución *pasar en limpio* designa la acción de volver a escribir algo en claro, sin enmienda ni tachones, contrariamente a lo que está en borrador. Por eso, en la traducción al italiano se escoge un verbo *ricopiare,* ya que implica la idea de copiar o transcribir de forma más clara y limpia:
It: Aveva ricopiato *le domande in un foglio bianco e appuntato le risposte che sapeva.*

Como marcador conversacional del discurso, que sirve para controlar el contacto en la comunicación, se destaca el *bueno* por la amplitud de posibilidades de traducción.

Como marcador de modalidad deóntica, el *bueno* expresa las actitudes volitivas del hablante (la aceptación del contenido del discurso al que se refiere) y fija una relación de cooperación con el interlocutor, como por ejemplo:

***Esp**: Tengo que volverme, dijo.*
***Bueno**, dijo Tino (p.32)*

***It**: Devo tornarmene a casa, disse.*
***Va bene**, disse Tino.*

***Esp**: Hola, hola. ¿Es la radio ahí?, dijo Alcira al tubo. Yo quería saber qué le pasaba al Alfredo Dilena. **Bueno**, sí, sí, espero (p.64)*

***It**: **Va bene**, sì, sì, aspetto.*

***Esp**: ¿Sí? ¿Hola? Que qué le pasa a Alfredo Dilena, eso quiero saber, Ajá. ¿Y cuándo vuelve? **Bueno**, está bien. Y digalé al locutor nuevo que no me gusta como habla. Que tiene que hablar menos. **Bueno**. Sí. Chau. ¿Cómo? No, pero él no me conoce a mí. **Bueno**, Alcira, entonces, digalé que lo llamó la Alcira (p.65)*

It**: **Ok**; **va bene**; **va bene.

Como enfocador de la alteridad, manifiesta la actitud del hablante respecto a su interlocutor -acuerdo, desacuerdo, u otras disposiciones. En el ejemplo que se ofrece a continuación, ya que se trata de una situación de inicial desacuerdo, actúa como reformulador de ideas y final aceptación de contenido del enunciado, a pesar de la indiferencia expresada por el hablante:

***Esp**: Es un poco tarde ya, dijo Omar.*
Si no querés no importa.
*No, **bueno**, ahora voy, contestó Omar y cortó (p.70)*

***It**: È un po' tardi adesso, disse Omar.*
Se non vuoi, non fa niente.
*No, **va be'**, adesso vengo, rispose Omar e mise giù.*

Con valor metadiscursivo conversacional, señala al interlocutor que ha recibido el mensaje y funciona como organizador del discurso. De esa manera, actúa como estrategia para indicar la apertura o el cierre del turno y el cambio o el mantenimiento de contenido del turno de habla, como se ejemplifica en:

***Esp**: ¿Averiguaste el número de Alfredo Dilena?*
Cero cinco ocho, seis cuatro, seis tres, cinco ocho, recitó Alcira de memoria.
*Bien. **Bueno**, ¿vamos? (p.61)*

***It**: Hai scoperto il numero di Alfredo Dilena?*
Zero cinque otto, sei quattro, sei tre, cinque otto, recitò Alcira a memoria.
*Bene. **Allora,** andiamo**?***

Puesto que en esta oración Tino está pidiendo una confirmación, en italiano se traduce con un "allora" de sentido indeterminado, que expresa la espera de una contestación o una decisión por parte del interlocutor.
Otro caso interesante es el siguiente:

***Esp**: Debe ser el hijo de los Arriaga, ese siempre anda patoteando gente. Ni bien lo vea lo voy a moler a palos.*
No fue con él, dijo Tino.
***Bueno**, si tenés problemas me llamás, yo te defiendo, dijo el canillita (p.85).*

***It**: Deve essere il figlio degli Arriaga, quello là va sempre a cercare beghe con la gente. Appena lo vedo, gliele do di santa ragione.*
Non è stato con lui, disse Tino.
***Bè**, se hai qualche problema mi chiami, io ti difendo, disse il venditore.*

En la traducción al italiano se ha buscado una expresión de reflexión y duda equivalente. Se trata de una fórmula que manifiesta el hecho de que el interlocutor ha recibido el mensaje y empieza a organizar su discurso.

Por lo que concierne los comentarios oracionales, se ofrece a continuación un ejemplo de falso amigo que ya por su naturaleza proporciona dificultades en la traducción:

***Esp**: **Por fin** te acordaste de la Alcira, dijo (p.35).*

***It**: **Finalmente** ti sei ricordato dell'Alcira, disse.*

Se traduce la exclamación contenida en la locución adverbial "por fin" con un adverbio de modo que expresa la satisfacción del hablante al ver cumplido su deseo.

Es preciso integrar un comentario a parte por lo que se refiere a las interjecciones, ya que los casos encontrados en *Cielos de Córdoba* aportan indicios de pertenencia por parte de los personajes que hablan a un determinado nivel social, generalmente bajo. Sorprende notar cómo todas las interjecciones[29] de tipo vulgar estén pronunciadas por el padre de Tino.

***Esp**: **La reputísima madre**, gritó el papá de Tino.*
Estaba en medio de la cocina con el horno abierto y encendido. Dentro había un molde para tortas con sobras de fideos. Sobre la hornalla, una sartén con dos huevos. Los huevos nadaban en un aceite demasiado frío (p.40).

***It**: **Porca puttana**, gridò il papà di Tino.*
Stava nel mezzo della cucina con il forno aperto ed acceso. Dentro c'era uno stampo per torte con qualche avanzo di pasta. Sul fornello, una padella con due uova. Le uova galleggiavano in un olio troppo freddo.

Puesto que en italiano ha resultado difícil encontrar una expresión que englobara el valor aumentativo del -re argentino -partícula que suele preceder los adjetivos calificativos- se ha decidido recurrir a la imprecación más parecida en italiano: "porca puttana".

***Esp**: ¿Así que volvieron a tu mamá a terapia?, lo saludó el canillita.*
Tino afirmó con la cabeza.
***Qué cagada** (p.85).*

***It**: Allora hanno messo di nuovo tua mamma in terapia intensiva?, lo salutò il venditore.*
Tino disse di sì con la testa.

[29] La interjección es una clase de palabras que se fija en la constitución de enunciados exclamativos. A través de la interjección se expresan sentimientos e impresiones, se ponen de manifiesto diversas reacciones afectivas o se induce a la acción. Asimismo, algunas ocasionan expresiones, o muletillas, que codifican verbalmente determinados comportamientos sociales convencionales, como los saludos y las despedidas, las felicitaciones o los agradecimientos. Pese a que, por su elementalidad, se hayan definido como voces naturales, están codificadas y poseen propiedades fonéticas, morfológicas y sintácticas. Así, las interjecciones constituyen actos de habla que, en lugar de describir, sirven para realizar acciones, entre las cuales saludar, brindar, jurar, manifestar sorpresa, asentimiento o rechazo.

Che cagata.

Se quiere evidenciar también en la traducción al italiano el empleo de expresiones de tipo vulgar: en este ejemplo, se ha encontrado una equivalencia perfecta con respecto a la interjección del canillita del hospital.

***Esp**: ¿Quién **mierda** te enseñó a vos a ser tan **culo crespo**?, gritó su papá. ¿Qué te crees, que yo tengo una máquina de hacer billetes? ¿Que a la plata la cagan los perros? (p.41).*

***It**: Chi **cavolo** ti ha insegnato a te a essere **un rompipalle così presuntuoso**?, gridò suo papà. Che ti credi, che ho una macchina per fare biglietti? Che i soldi li cagano i cani?*

Por la imposibilidad de encontrar también en italiano términos groseros equivalentes a los empleados en el texto original, se ha preferido atenuar el nivel vulgar del enunciado sustituyendo "mierda" con "cavolo" y "culo crespo" con "rompipalle così presuntuoso".

En cambio los segundos, los marcadores de función textual -definidos también conectores supraoracionales- sirven para relacionar formalmente y semánticamente enunciados diferentes, evidenciando así los vínculos entre las varias partes de la estructura de contenidos del texto. Por consiguiente, pueden pertenecer a múltiples categorías gramaticales, así como presentar significados heterogéneos en el discurso.

Unidades fraseológicas

-Locuciones en español que no presentan equivalentes en italiano

***Esp:** Solía acostarse muy tarde, **de madrugada** (p.24).*

Ya que en italiano no existe un sustantivo específico para designar el tiempo posterior a la medianoche y anterior al amanecer -en español, equivalente a la *madrugada*- en la traducción se transforma la locución adverbial con una expresión que denota un período de tiempo que corresponde al amanecer:
It**: Era solito andare a dormire molto tardi, **alle prime ore dell'alba.

***Esp:** Sí, yo también, contestó Omar y corrió **camino abajo** hacia el río*

(p.34).

Ya que en italiano no existe una locución que exprese el significado de "recorrido en dirección de lo que está más bajo respecto de lo que está más alto", se ha reemplazado el conjunto *camino abajo* con un solo adverbio:

It: *Sì, anche io, rispose Omar e corse* ***giù****, verso il fiume.*

Esp: *Cruzó un alambrado y caminó* ***a campo traviesa*** *por una pequeña sierra llena de espinillos (p.54).*

En español, con la locución *a campo traviesa* se quiere definir un desvío del camino por el cual se cruza un campo. En la traducción al italiano el término *sentiero,* puesto que designa generalmente un camino en la naturaleza típico de los ambientes campesinos o de montaña, reemplaza el significado de *campo* español, mientras que el sentido de "pasar por", "cruzar" una zona está incluido en la preposición *per*:

It: *Attraversò il filo spinato e camminò* ***per il sentiero*** *attraverso una piccola montagnetta piena di spine.*

-Locuciones en español más o menos afines en italiano:

Esp: *Tino no quería atraversar el pueblo por la calle principal en la* ***hora pico del atardecer*** *(p.14).*

En esta oración se expresa la idea de que Tino no quería pasar por el pueblo justo en el momento de la tarde en el cual todos salen del trabajo y hay más tráfico por las calles. El término que designa este período de tiempo en el que se producen regularmente congestiones tiene una equivalencia perfecta en italiano: *ora di punta*. Sin embargo, puesto que no existe una correspondencia precisa con el concepto de *atardecer* en italiano, se ha decidido reemplazarlo con *sera*:

It: *Tino non voleva attraversare il paese lungo la strada principale* ***proprio nell'ora di punta della sera****.*

Esp: *Tres nenas la oían con atención, se comían las uñas y* ***daban saltitos*** *(p.14).*

En lugar de traducir la locución presente en español, en la versión italiana se prefiere alterar la voz verbal de forma diminutiva:

It: *Tre bimbe la ascoltavano con attenzione, si mangiavano le unghie e*

saltellavano.

Esp: *¿Enfermo? ¿Por qué no averiguás? Preguntale al doctor Rodríguez, vos que* ***andás siempre con él*** *(p.16).*

Para resaltar el matiz despectivo de la sentencia se prefiere traducir la locución verbal *andar con* del registro coloquial con *bazzicare*:

It: *Ammalato? Perché non ti informi? Chiedilo al dottor Rodriguez, tu che* ***bazzichi sempre con lui****.*

Esp: *Ah sí, ¿y cómo es,* ***a ver****? Ya que lo conocés tanto (p.16).*

Conforme al uso de la lengua italiana se cambia la locución verbal con una conjunción conclusiva:

It: *Ah sì, e com'è* ***allora****?, dato che lo conosci tanto.*

Resumiendo, se ha ofrecido una muestra de la diversidad de criterios que, dependiendo del contexto, se pueden emplear en la traducción para facilitar al lector italiano la comprensión de un texto que -perteneciendo a la cultura argentina- manifiesta marcas lingüísticas interesantes para comentar.

¿Cómo fue tu experiencia en el "Argentino de Literatura" de Santa Fe?

Bien, fue bien, fue una experiencia intensa. Fueron tres días y el problema que tuve fue que, como yo el martes trabajo tarde en Buenos Aires (trabajaba ya el año pasado), solamente pude llegar el segundo día y el tercer día volverme muy temprano. Y entonces también la sensación que me quedó fue como de que llegué a algo que ya estaba empezado y me fui antes de que terminara. Pero fue una experiencia intensa. Y a su vez creo que la mesa fue un lugar interesante, donde te permiten reflexionar y, como te preguntan una serie de cosas, encontrás un espacio dónde hablar. Este tipo de cosas, como siempre, resulta muy interesante. Además con Analia Gerbaudo y Busqued, era como una re buena mesa. La gente de Santa Fe, además, es adorable. Hubo personas que yo quiero mucho, la gente de la Editorial de Santa Fe y de la Universidad, (…) así que fue todo placentero.

¿Encontraste situaciones menos agradables en Argentina? ¿Por qué te gusta en especial Santa Fe?

Me gusta Santa Fe en realidad porque fue uno de los primeros lugares donde publiqué. En el diario Litoral. Cuando estaba empezando a escribir gané una mención en un concurso que hacía el diario y creo que fue el segundo lugar donde publiqué un cuento. A su vez viajé a Santa Fe y ahí le conocí a Enrique Butti, que es el que se dedica al suplemento de lectura del Argentino de Literatura. Y para mí fue justo en un momento en que no sabía exactamente qué hacer con mi vida, si dedicarme completamente a la literatura o no. Esos días en Santa Fe en los años 98 y 97, como 99, fueron súper importantes por esa gente y porque me ayudó a tomar una decisión. Por eso es una ciudad a la que quiero.

Además Butti se ocupó también de traducción, del *Pasticciaccio* de Gadda…

Claro, y a su vez escribió esta novela *Indí*, que es una novela hermosísima sobre ese libro de Gadda. Así que fue encontrar a viejos amigo, como hacerse amigos nuevos. También vive Francisco Bitar que trabaja en la Editorial de la UNL y que publicó el año pasado una novela en Rosario. Él es poeta sobre todo…fue lindo verlo.

¿Cómo empezaste a plantearte la cuestión de ser un escritor?

Me gustaba mucho leer, desde muy chico: en mi casa se leía bastante. Yo vivía en un pueblo bastante chico y había pocas bibliotecas, pero mi mamá era profesora de lengua y mi tía, que vivía a la vuelta de mi casa, también. Y entonces en mi casa había una biblioteca, no muy grande, pero en la casa de mi tía había una gran biblioteca…y además de muy chico yo veía a viejos, a gente grande que leía y que ocupa el tiempo así…

¿Qué lenguas enseñaban tu madre y tu tía?

Español. En ese momento la carrera era "Lengua y literatura". En realidad, los tres primeros años del secundario el acento estaba puesto en la lengua, digamos, en la gramática o esos tipos de cosas y los dos o últimos tres estaba puesto en la literatura, en la historia de la literatura española y argentina. Más allá de eso -ellas daban clase en el secundario- yo empecé a leer cuando estaba en el primario y lo único que hacía era sacar cosas de su biblioteca, que me llamaban la atención. En ese momento, o sea en la década del 80, estaba el gobierno de Alfonsín. Digamos, con la vuelta de la democracia y el gobierno de Alfonsín hubo muchos planes de promoción de la literatura infantil y juvenil. Y mi tía estaba muy interesada en ese tema, y entonces actuaba en esa área un poco como promotora de literatura juvenil e infantil y tenía muchos libros para chicos y para jóvenes en su biblioteca. Y yo podía ir a sacarlos y leerlos en cualquier momento y nada, pasaba por su casa a sacar libros y se los devolvía un par de días después. Y leía.

De hecho te quería preguntar porqué elegiste como personaje principal de la novela a un niño y si eso tiene también una influencia a nivel lingüístico, o sea ¿qué relación hay entre los personajes y tus elecciones lingüísticas?

No, no en una primera instancia. Yo en general no pienso tanto en las cosas cuando me siento a escribir. Y sí, estoy seguro de que no había, o digamos, no hubo una adecuación de lengua pensando en que el personaje era un niño: simplemente fue como elegido el tono y el ritmo me aparecieron casi solos. Yo la sensación que tenía cuando escribía *Cielos* era como de estos lugares muy tranquilos, donde casi no hay rutinas, no hay interrupciones, y uno nunca sabe si esa rutina es algo para celebrar o para detestar completamente. Y me parecía que un poco la escritura tenía que ser así, como calma, serena, sin demasiados rebusques y fuegos artificiales ni nada. Tenía que ser directa.

Después, tampoco hubo una decisión de contar la historia desde el punto de vista de un chico: apareció así, no fue muy pensado.

¿Y tiene algo que ver con tus experiencias o te surgió todo natural?

No, en realidad lo primero que apareció fue un cuadro de Lucian Freud. Alguien me regaló un libro de imágenes y de pinturas de Lucian Freud. Él en realidad hace retratos, como pinturas no tradicionales. Pero sí a nivel de composición son muy tradicionales: son retratos como planos generales de cuerpo entero. Pero uno de sus primeros cuadros era una imagen dónde en primer plano aparecía una cama -que parecía de hospital- con una chica rubia que tenía como una mano en la boca, y en un segundo plano había una puerta entreabierta y asomándose por esa puerta un chico que pasaba y se detenía a mirar. Un poco eso fue el inicio de la historia: me dije acá hay una historia y yo quiero contar esta historia.

¿A la hora de escribir pensaste en un Lector Ideal argentino o tomaste en consideración también la idea de que un extranjero pudiera leer tu narrativa?

No, no pienso en nadie puntualmente. Sí tengo muy presente que la idea de la escritura para mí tiene que ver con la comunicación: como comunicarse con el otro. Y me interesa que me entienda, que disfrute de lo que escribo y que no haya ruido en la comunicación, para decirlo de alguna manera. Yo pienso en el otro como para decir "¿entenderá esto?", en lo más fluido posible o en lo más simple posible o, si es complejo, de alguna complejidad necesaria o si hay otra forma para decirlo. Estos tipos de cosas sí las pienso, pero no tengo en mente a alguien puntual como un lector ideal ni argentino, ni italiano o español, ni universal ni en una posible traducción. A mí lo que me pasa generalmente es que, como te decía, nací en un pueblo en el interior de Córdoba, y para mí en cierto momento Buenos Aires quedaba tan lejos de mi casa como podía quedar Italia o como podían quedar los Estados Unidos: todo era lejos. Y entonces, si bien obviamente me daba cuenta de que había cosas que me hacían preguntar sobre el lado lingüístico y el sentido de una literatura nacional o (…) de una traducción, todos se daban cuenta de que habían mundos que eran distintos al mío: mi mundo era un pueblo de llanura, sin río, muy chato, muy puro cielo, y un pueblo muy pequeño. Y siempre me dio la sensación de que no hacía falta de que me explicara demasiado digamos, por más de que mi experiencia de ciudad por ejemplo, o de vivir en

la selva o de vivir en un país donde nevara, por ejemplo…no, yo no tenía esta experiencia y no hacía falta que alguien me lo explicara detalladamente. Yo podía leer un libro traducido del ruso, donde nevaba todo el tiempo y no había ninguna explicación sobre eso y entenderlo. Me parece que esa es una de las cosas más interesante de la literatura: uno escribe suponiendo que el lector pone mucho de su propia experiencia y de su propia imaginación, si no tiene experiencia, y que completa el hueco y que a su vez se apropia de la historia y la ubica un poco adonde puede. Si bien hay cuestiones que son muy particulares de Argentina, como es tomar mate…y no tendría sentido eliminar ese detalle pensando en que tiene que ser una historia universal, porque justamente si fuera tan universal terminaría siendo una historia neutra, sin ninguna marca de origen y a mí me interesa de que tengan marcas.

¿Y ahora cómo es tu relación con tu pueblo? O sea, ahora estás viviendo en Buenos Aires, es cierto?

¿La relación con mi pueblo? Yo me fui de mi pueblo cuando tenía 17 años. Viví hasta los 17 ahí y en ese momento entonces me fui a Córdoba a estudiar. Viví mucho tiempo en Córdoba, luego me fui a Estados Unidos y después viví un tiempo por España y ahora vivo en Buenos Aires. Vuelvo a mi pueblo cada tres o cuatro meses porque mi familia vive ahí y muchos de mis amigos siguen viviendo ahí, amigos a la distancia, mis amigos del secundario. Y bueno, seguimos queriéndonos mucho: ya no nos vemos tanto como antes, pero la relación es esa, es una relación rara. Hay algo, como en el pueblo, que para mí se quedó fijado en mi adolescencia. Y entonces, cuando vuelvo, yo siempre -como te decía vuelvo cada tres o cuatro meses, o cada seis meses- siempre tengo la sensación de que las cosas no cambian, pero por el otro lado cambian: cada pequeño cambio lo siento como una especie de intromisión en mi relación con mi imaginario del pueblo, como que alguien me está traicionando, como ¿por qué cambiaron esto sin mi consentimiento? Pero por otro lado sigue siendo un poco lo mismo. Es una relación equívoca, digamos.

¿Y te sentiste alguna vez extranjero en tu pueblo?

No tanto como sentirme extranjero, pero sí…la sensación es esa: hay un sentido de la pertenencia que yo creo poseer y que cada tanto el pueblo se encarga de demostrarme que no, que no lo poseo más, porque me fui y también porque cambié y porque el

pueblo cambió: porque construyeron casas nuevas donde había casa viejas, porque ya no me ubico tan bien, porque hay gente nueva viviendo, porque de pronto voy a la panadería y pido determinado tipo de facturas y me dicen que "no, no la hacemos más hace cinco años". Y de alguna manera es así. En este momento, si no me equivoco, hace más tiempo que vivo fuera del pueblo que el tiempo que viví en el pueblo. Pero, por otro lado, esa marca es una marca que no se va, que está ahí digamos. Fueron como mis años de formación, en los que uno todo el tiempo vuelve a…también por otro lado, un poco la sensación es…digamos, yo cuando vuelvo a mi pueblo, para mí volver a mi pueblo es volver a mi familia: las dos cosas están un poco juntas. Los pueblos un poco son así, como familias grandes. Cabrera es un pueblo bastante grande y ya no se conoce toda la gente, pero cuando yo crecí casi que todo el mundo, como te decía, sabía un poco quién era yo y yo un poco sabía quiénes eran los otros, y el hijo de quién y el hermano de quién…Entonces también volver tiene el mismo sentido de volver a un lugar donde hay cierta contención social, cierta protección, cierta comodidad, cierta idea de familia, digamos.

¿Y tu familia qué piensa de tu forma de vivir y de tu ser escritor?

En general son bastante piolas y positivos respecto a lo que yo hago. No sé: siempre hay como una cierta tensión en el aire. Mi familia tiempo campo, mi viejo cultiva el campo y mis hermanos se dedican a trabajar con ellos. Y entonces es como una familia muy unida por un lado y por el otro lado muy de continuar generación tras generación haciendo lo mismo. Y yo tuve necesidad de salir de ese lugar, y entonces eso también no diría que generó fricciones pero sí de alguna manera me ponen en un lugar diferente. Creo que ellos son súper comprensivos y ven esto como algo incluso positivo. Pero me parece que, digamos, hay algo más que de su punto de vista, de mi punto de vista. La sensación que tengo es como de un fruto que cayó lejos del árbol. Y en general por ahí lo que yo veo con mis hermanos, por ejemplo, es que pueden establecer un vínculo mucho más profundo con mis padres, con mi viejo, simplemente porque hacen lo mismo y si mi hermano no sabe cómo hacer algo, le pregunta a mi mamá, así como si mi mamá no sabía cómo hacer algo, le preguntaba a mi abuelo. Ahora hay como una enseñanza que va cayendo y por ahí, esta idea de ser un fruto que cayó lejos del árbol un poco también implica asumir una cierta intemperie, una falta de protección, en el sentido de que si yo no sé cómo hacer algo no puedo ir a preguntarlo a mi papá. No porque mi papá no quiera ayudarme, sino porque me va a decir…bueno…

Esta experiencia del campo se reflexiona mucho en tu literatura y, sobre todo, en las elecciones léxicas de *Cielos*. Te quería preguntar sobre la elección de algunas palabras en especial que me resultaron difíciles de traducir, como por ejemplo "loneta":

Bueno, una de las cosas particulares que tiene mi región -la región donde yo crecí y que un poco fija mi lenguaje- es que mi familia proviene toda de Italia. Y es una región donde hay un predominio, digamos - si bien la inmigración es como de italianos y españoles casi de igual grado - hay un cierto predominio de la inmigración italiana, y eso marca el lenguaje. Entonces por ahí también hay ciertas palabras que son muy típicas de la zona. O algunas cosas que incluso son familiares. Por ejemplo, hay un libro que a mí me gusta mucho de Natalia Ginzburg que se llama *Lessico Familiare*: a mí ese libro me parece impresionante porque está construido como la historia de una familia a partir de las palabras que nos conforman como código y como familia; un lenguaje propio. Y por ahí "loneta", no estoy tan seguro de cuan extendido es el uso de la palabra "loneta", pero en mi pueblo es como esas lonas, playeras, para ir a la playa o al río, para tomar sol…

¿Y "tosca"?

Tosca, creo que es una palabra que se usa en toda Argentina. Es un tipo especial de tierra, arcillosa y muy seca, donde casi no se pude clavar la pala. Hay fondos de tosca. Alrededor de Buenos Aires, por ejemplo, hay tosqueras, que es un lugar donde se saca arcilla. Y entonces quedaron estos huecos que están al sol y a la tierra y tienen mucha cal: es alcalino o algo así. Y así quedan los huecos delimitados, que se llenan de agua y son como piletas. Es un tipo de tierra, de sedimento.

¿Y "mica" es una sustancia?

Sí, mica es una sustancia como laminillas semi-trasparentes y espejadas que es típica de la sierra, de las montañas. No sé si en Santa Fe hay mica, me parece que no. Realmente lo que pasa es como ¿viste cuando hay piedras que vienen como una veta, como dos piedra que se juntaron? Esa veta suele ser de mica. Es típico de los chicos juntar mica, juntar piedras de mica. Es como una especie de vidrio, muy delgado, un poco flexible,

brilloso y que genera reflejos.

Y me impresionó mucho el uso de la palabra "panda", relacionado con las playas…¿por qué elegiste esta palabra?

Porque para mí…primero, porque me parece una palabra hermosa. No sé, forma parte de mi léxico. No sé de dónde viene. Sé que es una palabra no muy usada al haberla usada en este libro porque mucha gente me dijo: ¿porqué elegiste "pando"? No sé, está en mi vocabulario desde chico. Hay una forma de decir de las madres en el río, inclusive me parece que es cordobesa -digamos, yo la he escuchado mucho en Córdoba y no sé si escucha también en otro lugar- que es "andá a lo pandito" o si no en la pileta, viste que la pileta tiene la parte honda y la parte panda: la parte profunda y la parte poco profunda. Entonces los chicos pueden nadar en lo "pando". Esta es mi habla cotidiana: para mí es normal decir "pando". Pero sí sé que es una palabra poco usada.

Y hablabas también de "tapial" y de "batea": ¿estas palabras no tienen derivación española?

No sé cuál es el origen de las dos palabras, pero digamos que "tapial" es el tapial divisorio, la pared de ladrillos que solamente divide un lugar del otro. Es típicos de los patios tapialados o sino un tapiado delante de una casa…pero es bastante extendido el uso de la palabra "tapial": en Santa Fe hay tapiales. Y "batea"…no sé tampoco de dónde viene la palabra "batea", pero en realidad no me acuerdo como la usé en *Cielos de Córdoba*. "Batea" en general es como un recipiente cuadrado donde se suele dar grano al ganado o también de beber. Yo no uso mucho "batea". Creo que lo usé como la "batea" de lavar los platos…

Hablabas de un patio por donde entraban los chicos…

¿Y había una batea donde tomaban agua? Entonces es un recipiente de tomar agua: no es una elección especial. Para mí esto se llama así. Yo creo que cada autor construye su lengua de alguna medida y en esta construcción de la lengua hay un mundo. Y para mí el uso de ciertas palabras me ayuda a ubicar una determinada zona, una determinada parte de la historia inclusive. Y asumo que por ahí, si bien el lector no va a saber el significado de esa palabra, lo va a entender por el contexto. Digamos, no es una

elección puntual la de usar “batea”, pero sí es una elección la de usar las palabras que para mí son las que recorren en esa zona, sin pensar si se va a entender o no. Una cosa que me pasa mucho y que está relacionada con la palabra “batea” es la palabra “lavandín”…

Ah…esa es italiana.

¿El “lavandín” es italiano? ¿Es la bacha de lavar los platos?

¡Sí!

¡Esa viene del italiano! En mi familia es “lavandín”. No sé, los platos se lavan en el lavandín y muchas veces la uso y la gente me pregunta por: “¿qué es esa palabra?” “¿qué es esto?” “¿a qué le llamás eso?” Y para mí es eso, ¡no hay otra forma!

¿Sabés cuál es el origen de tu familia: de qué parte de Italia son?

Mi familia es -tanto por parte de mi mamá como por parte de mi papá- piamontesa, y por parte de mis cuatro abuelos son piamonteses.

¡Ah, bagnacauda todo el tiempo!

Bagnacauda a full, siempre. Es muy raro porque es como una zona de Córdoba: una zona de Italia se trasladó a una zona de Córdoba. Por ejemplo, en Italia, originalmente, la familia de mi papá creo que vivía a 15 kilómetros de la familia de mi mamá. Y ellos se conocieron acá, obviamente, y no tenían nada que ver entre sí. Pero como que los dos pueblos están muy cerca. Así que Italia es la clave de esta zona.

¿Y fuiste alguna vez a visitar los lugares de tus padres a Italia?

Sí, en realidad no son los lugares de mis padres porque mis padres nacieron acá. En realidad los que nacieron en Italia fueron mis bisabuelos. Pero sí, viajé alguna vez en el 2008 y estuve ahí en Torino, aunque originalmente son de dos pueblitos cercanos a Torino y ahora todos viven en Torino. Sobretodo con la familia de mi mamá tenemos mucho placer porque ellos siguieron en contacto. Con la familia de mi papá, en cambio,

se perdieron los lazos, así que no conocí al pueblo y a la familia de mi papá y vi que había gente de apellido Falco, pero no conozco bien, no tengo relación con mis primos lejanos, nada.

¿Y te pareció muy diferente de Argentina? O sea, a mí -cuando llegué a Argentina- me pareció que era como Italia -porque hay muchísima influencia italiana a nivel de habla, de comida, de lugares, de personas, de sangre, cualquier tipo de cosas… pero diferente: muy parecida, pero con una forma de vivir más natural…

A mí la primera sensación que me dio fue…yo llegué a Torino desde Francia con un tren que cruzaba las Alpes, pero no por la costa. Era un tren muy pequeño. Y la sensación que me dio fue, digamos, yo en este tren iba cruzado montañas, inmensas, con nieve y la sensación que yo tenía era "bueno, cuando se terminen las montañas voy a llegar". Y de pronto llegamos, pero seguía habiendo montañas. La sensación que me dio fue que era una geografía que yo no me había imaginado como la geografía a la cual pertenecían mis bisabuelos. Yo sabía que ellos eran pastores en Italia y de alguna manera, cuando vinieron a Argentina, siguieron siendo pastores, agricultores. Pero por alguna razón había supuesto que el paisaje de allá hubiera sido parecido al paisaje de acá, como suele pasar con ciertas inmigraciones, por ejemplo las inmigraciones sirio-libanesas que se instalan en paisajes muy parecidos. Y me impactó esa diferencia en el paisaje: estar en la plaza de Torino y ver montañas inmensas nevadas, muy cerca. Y lo que pensaba era: ¿qué habrá pasado con ellos cuando llegaron? Mis bisabuelos maternos, que por supuesto yo no los conocí pero…mis abuelos paternos murieron cuando yo era muy chico, en cambio mis abuelos maternos siguen vivos. Mi abuelo tiene 90 años, pero sigue vivo, y su papá, cuando llegó a Argentina…digamos, si yo conozco muchas cosas de mis bisabuelos es gracias a ellos porque me las comparten. Y la historia de su papá cuando llegó a Argentina, que tenía creo que 20 años o 19 años: viajó no sé cuanto tiempo en un barco, se bajó del barco, llegó al puerto de Buenos Aires, subió a un tren, viajó tres días hasta Córdoba, y se bajó, en el medio de la llanura, en el medio de la cosa más plana del universo, donde mirás al horizonte y en realidad no es que ves un límite. Se acaba porque no podés seguir viendo porque se esfuma en una especie de niebla y porque no te dan más los ojos para ver. Yo pensé ¿qué habrá sentido este chico de 19 años viniendo de un lugar con montañas, con nieve, con un paisaje totalmente diferente, en este paisaje de desprotección también, no? Porque en este sentido diría que las montañas de alguna manera envuelven. Uno está en un valle,

envuelto por montañas, y en este sentido creo que fue esa la sensación. Para mí las diferencias fueron esas. Y por el otro lado también, como te decía, la familia de mi mamá, mi familia materna siguió en contacto con la familia italiana, y de hecho una de las tías de mi mamá viajaba todo el tiempo. Ella vivía en Italia en la tierra de mi abuelo y cada tres o cuatro años venía a Argentina. Y la sensación de encontrarme con estos parientes en Italia fue de gente muy parecida y sin embargo muy diferente. Creo que un poco tiene que ver con que, por un lado, cuando las familias se separaron los que se quedaron en Italia pasaron por la guerra, por dos guerras, y vivieron una carga que los modeló, los formó, cambió costumbres y marcó determinadas formas de ser. Mientras que los que se vinieron a Argentina pasaron por otro tipo de desafíos, pero también con una cierta -por un lado- exuberancia (esa idea de que acá tirás una semilla y crece) y por otro lado de soledad de paisaje, de fortalecer los vínculos en tanto las cosas siempre están lejos: de visitarse, de ir. Yo me acuerdo mi abuelo: vivía no sé a cuanto, a dos kilómetros de sus vecinos y les visitaba. Había una puesta en juego de lo social en tanto todo era lejano. Las distancias acá son bastante diferentes. También pensaba eso: alguien que venía de Italia para ver si había un pedazo de terreno y una familia que vivía se internó…yo lo veo ahora y me parece sumamente pequeño…y su vecino estaba en la casa de al lado, cruzando la calle…y de pronto acá, se encontraban con esta distancia y me parece que también esto les afectó, y les hizo crecer a los que vinieron a Argentina, en el sentido de cambiar su forma de relacionarse. No sé si son más expansivos, pero sí que buscaron una cierta posición social y también de relacionarse con criollos, con inmigrantes españoles, aborígenes. Y eso, generando hijos que ya no eran argentinos, porque había mezclas de religiones, mezclas de costumbres, mezclas de culturas…

¿Y vos te podrías definir de alguna forma? O sea, ¿te sentís argentino, o cordobés, o una mezcla de influencias diferentes?¿tenés como un sentido de pertenencia a un lugar, a una forma de hablar?

Sí, bueno. Argentina también es un país muy grande y obviamente yo me siento argentino, pero sí mi forma de hablar y mi sentido de la pertenencia tiene que ver con una zona específica del sur de la provincia de Córdoba, ni siquiera de Córdoba capital. A mí una de las cosas que me pasó cuando me mudé de mi pueblo a Córdoba -que son 200 kilómetros, no es tanta distancia- es que por ejemplo tuve que aprender palabras nuevas, por ejemplo, cuando iba a la carnicería a pedir los cortes de carne. Y cuando me

vine a Buenos Aires de nuevo tuve que aprenderlo: los cortes de carne, los tipos de pan, determinada comida, determinadas formas de decir las cosas que son muy particulares de zona en zona y que para mí siguen siendo…lo que sigo haciendo es traducir, a lo que en mi imaginario es el lenguaje de mi pueblo, en relación al lenguaje de mi pueblo eso que para mí es una "costilla" acá en Buenos Aires tengo que decir "asado de tira", o eso que para mí es una "costeleta" en Buenos Aires tengo que pedir "bife angosto", pero para mí sigue siendo una "costeleta", no es un "bife angosto". Es un procedimiento de traducción.

Claro, porque al final una lengua es un lugar. Esto se ve también en la novela, ¿es cierto?

Sí, pero la novela no transcurre en mi zona, es otra zona donde hay otra lengua. De hecho, hay algunas adecuaciones pensando en cómo se diría esto en las sierras. Para mí, el paisaje de la sierra de Córdoba es el paisaje de vacaciones de cuando yo era chico. Pero sobre todo es el paisaje de cuando yo me mudé a Córdoba, Córdoba está muy cerca de la sierra, y entonces empezó a ser muy común viajar los fines de semana por el día, por la tarde, digamos ir al río y volver con un ómnibus y tal, ir y volver, o porque algún amigo tenía casa o ir a visitar a alguien que vivía en la sierra. Y entonces es descubrir un poco ese paisaje, ese otro que es diferente. Y que tiene un habla más inspirada porque para mí la sierra de Córdoba funciona como un lugar un poco extraño en el sentido de que…Hay un cuento de Fabián Casas -que es un escritor argentino de la generación intermedia digamos- hay un cuento que se llama "El bosque Pulenta". Fabián Casas es totalmente porteño y su léxico y su escritura transcurre en Boedo, en el barrio de Boedo, y está muy marcado a nivel léxico. En este cuento que se llama "El bosque Pulenta" -Pulenta es un adjetivo típicamente porteño que tiene que ver con algo fuerte y potente- uno de los personajes vive en el barrio de Boedo y se va con la madre de vacaciones a Córdoba y allá manda una carta diciendo que encontró en la sierra de Córdoba un bosque maravilloso, con unos animales fosforescentes, un poco como un lugar perfecto y es un bosque pulenta, es un bosque poderoso. Y para mí hay una clave de lectura de los que son las sierras de Córdoba, en el sentido de que es un poco el lugar donde desde la distancia, todos vemos como una especie de paraíso en la tierra, como un lugar donde se puede vivir. Yo siempre cuento lo mismo: si vos te subís a un taxi acá en Buenos Aires y el taxista intuye que yo tengo tonada cordobesa, lo primero que me dice es: "yo cuando puedo largo todo y me voy a vivir a la sierra de Córdoba, me

compro un quiosco en la sierra, me pongo un almacén en la sierra, me pongo una hostería en las sierras" y es un poco el lugar de los sueños. Y un poco como que uno está en las sierras de Córdoba, lo que pasa es que muchas de la gente de las sierras originariamente nos son de ahí: son porteños, santafesinos, santiagueños, sanjuaninos que decidieron dejaron todo lo que hacían, dejar una vida de oficina, o de taxi, o lo que sea, e instalarse en la sierra y buscar eso, una vida más calma…

¿Y el título de la novela tiene que ver también con eso, o sea los *Cielos de Córdoba* representan las aspiraciones de sus personajes?

Sí, eso está, digamos. En la novela estas aspiraciones más que en Tino aparecen en los padres de Tino y tienen que ver con construir una vida nueva en Córdoba. En el caso de ellos una vida ligada al fenómeno OVNI, y a una cierta espiritualidad ligada a esto fenómeno. Pero de alguna manera él que sufre las consecuencias de ser recién llegado es Tino, porque todos los que son los chicos con los que después va a la escuela, no está bien declarado, pero seguramente tampoco son tan de ahí, como ninguno: solamente son hijos de gente que también en algún momento antes inmigró a las sierras. Tino lo que tiene es que es el recién llegado y el raro, el hijo de los raros, el hijo de alguien que no fue a poner una hostería, o a poner un quiosco, o a trabajar de algo ligado al turismo, sino que fueron a buscar una especie de renacer espiritual.

¿Y esto para vos tiene que ver también con los sueños? ¿Crees en los OVNIS? ¿O es una metáfora para decir que cada uno está buscando una manera de realizar sus sueños?

No diría "sus sueños". Yo particularmente no sé si creo o no en los OVNIS: la verdad es que no me lo planteo mucho. Tiendo a ser más racional y a no creer en estos tipos de cosas. Para mí, digamos, los OVNIS un poco aparecieron en la novela por una serie de cuestiones. Primero porque en Córdoba hay mucha de esta gente. La primera cosa que apareció cuando yo era chico, mi familia veraneaba en la sierra de Córdoba, y siempre pasábamos frente a un lugar donde había un cartel que decía Museo OVNI. Yo cuando tenía 8 o 9 años y era fanático de los dinosaurios, de los Ovnis, digamos de leer revistas de divulgación científica para chicos, para jóvenes. Y para mí los OVNIS eran un tema, que estaba exactamente a la misma altura que el monstruo del lago Ness o de, no sé, de las Líneas de Nazca. Formaba parte de cierta cuestión misteriosa, culturoide. Y en este

sentido, por un lado, lo que yo quería hacer siempre que pasábamos por allí era entrar al Museo OVNI para ver que había y mis viejos nunca pararon, nunca me dejaron ir. Nunca me llevaron porque era en el medio de la nada, quedaba al frente de una ruta y no podía ir yo solo. Y nunca "no, es malo, no, no vamos a hacer eso". Entonces un poco el Museo OVNI apareció ahí para resarcir esa carencia de la infancia. Pero por otro lado, digamos, un poco lo que le pasa a Tino es que está saliendo de la niñez y entrando en la adultez. Y para mí esta novela fue una especie de -y de eso me di cuenta mucho después de terminarla- una forma de decir "bueno, soy adulto…soy adulto en tanto puedo mirar con distancia al niño que fui y puedo sentir nostalgia por eso". Entonces, un poco lo que hay ahí es…lo que yo siento que pasó con los padres de Tino de alguna manera es que están desfasados en el tiempo y creen en algo con una intensidad que solamente un niño podría creer o que yo tenía cuando era un niño.

Es un poco como una inversión de roles, o sea que el niño se responsabiliza mucho y cumplen con algunos roles que supuestamente tienen que pertenecer más a sus padres, y al revés…

Sí, sí lo que yo sentía cuando lo escribía era que estaba mirando con distancia a esta zona a la cual ya no pertenecía. Esto por un lado. Digamos a mí, no sé, el mundo de los dinosaurios, el mundo de los OVNIS, el mundo del monstruo del lago Ness, hoy me encantan y me parecen interesantes no en sí mismos, sino porque reflejan la infancia, reflejan lo que yo fui. Y me parece que hay un gesto de ternura y de nostalgia que me gustaba. Y por otro lado en Córdoba uno se encuentra todo el tiempo con esta gente: con gente que cree en OVNIS, con gente que cree en duendes, con gente que cree en la Nueva Era o en la Era de Sagitario, con gente que cree que hay una ciudad subterránea…Y a mí esa gente siempre me produce una gran incógnita, y hasta en algún punto una especie de admiración, en el sentido de poder creer en algo, de tener una fuerza del deseo que te lleva a transportar toda tu vida. Y en algunos casos a hacer muy complicada la vida de tus hijos, de tus familiares, o a relacionarte en un modo muy complicado con el mundo porque creés en algo, más allá de que creés, pero creés en algo. También una de las cosas más terrible que yo siento cuando hablo con esta gente y en algún momento me tocó cubrir encuentros de espiritualidad, New Age…es sentir que hay gente que estructura toda su vida sobre una única columna, sobre una única base, pero en algunos casos es una base muy endeble. Una de las cosas que pasan en Córdoba y que no aparece en la novela, y que no me interesa a mí como texto tampoco, es que

había muchas sectas o hay sectas, y hay mucha gente que se aprovecha de esta necesidad de creer en algo y de creer en los OVNIS. Es una cosa porque, por ejemplo, vienen diciendo "yo soy enviado de Dios" y de alguna manera adquieren adeptos y hay una fragilidad, digamos, como un deseo tan expuesto que de alguna manera lleva a una fragilidad. Por ejemplo, si bien la novela no se mete por este camino, sí estaba con eso dando vuelta.

¿Podés decir que creés en algo o que a través de tu literatura podés encontrar una forma de rellenar un vacío, de ponerte en comunicación con un Otro y decirle "mirá, estamos en la misma situación y seguimos adelante"?

Yo, básicamente, fui criado como cristiano y digamos mi familia es católica, cristiana, romana, un poco como es normal. Y yo pasé por, digamos, fui muy creyente en mi juventud, y en algún momento me lié con la Iglesia y con esta cierta vía espiritual, pero igual poco a poco fui volviendo porque me parece que es como una forma de vincularme. Digamos, porque me parece que es una parte del ser humano la dimensión espiritualidad, que está. Mi forma de pensar -esto tiene que ver con una forma totalmente personal e inventada- tiene que ver con la idea de la post-ilusión, que sería como…Yo no sé si Dios existe, no sé si existen los OVNIS, no sé si existen los duendes…En mi caso, por una cuestión familiar, por donde me tocó nacer, mi lugar de la espiritualidad está puesto en la figura de Dios cristiano, que no sé si existe, porque si yo tuviera que analizar la cuestión desde un lugar súper racional, ni idea: yo no tengo ninguna prueba de la existencia de Dios, y por lo tanto no debería creer. Pero la idea de la post-ilusión es, cuando la ilusión se rompe, cuando vos sabés…Papá Noel. Vos tenés 5 años y crees en Papá Noel. Después de que te enteraste de que Papá Noel son los padres, bueno, hay un cierto vacío, hay una cierta decepción y la sensación que tengo es que el mundo sería mucho más lindo si Papá Noel existiera, el mundo sería mucho más lindo si pudiéramos, si esto existiera. Entonces mi forma de relacionarme con eso es eso: yo descubrí que para mí el mundo es mucho más lindo si yo practico, si creo en Dios.

A mí la literatura me parece eso: una forma de concretar estas cosas que no sabemos si existen o no, para poder tocarlas o para darles una forma…

Sí, yo por ahí me permito disentir porque no sé si la literatura es eso. Es todo un tema.

Es todo un tema. No sé. Y es un tema súper complejo…en el sentido…yo, a ver, me parece…al final de la novela, cuando apareció este OVNI, tenía un poco que ver con eso: en pensar "bueno, yo quiero un mundo donde ellos, o por lo menos donde Tino, el protagonista, pueda vivir rodeado de esta especie de hálito mágico, un mundo donde los OVNIS aparezcan porque uno lo desea"; y me encantaría que fuera así. Ahora, el problema de poner a la literatura en ese lugar implica…lo que sí creo que la literatura un poco lidia con el misterio todo el tiempo, está peleando con el misterio todo el tiempo. Por mi sensibilidad, yo tengo más la sensación de que Dios existe o de que un ser superior existe en el paisaje, en la naturaleza, en el cielo por ejemplo. Hay una idea de la naturaleza y del paisaje: por ejemplo, cuando Tino nada en el río y se deja llevar por la corriente, por ahí hay una especie de unión completa con el paisaje y que la belleza de este paisaje tiene que ser una prueba de que alguien hizo todo. El problema de la literatura, como yo lo veo, es que yo sé que lo hice yo, que hay un montón de costuras ahí atrás. Pero también sé que la experiencia estética no es algo que escribí yo. Disfrutar de una novela, de un poema, de un sonido musical, de una obra de arte, muchas veces es una experiencia de belleza profunda, y de decir bueno, evidentemente acá hay algo que roza algo sagrado, de por sí, de éxtasis. Igual, yo siento que es todo un tema, y me quedo sin palabras todo el tiempo, pero sí es…un tema sobre que no sé exactamente lo que pienso y en este sentido escribo mucho sobre eso, porque no sé lo que pienso. Porque para mí, no diría que es un problema, sino una fuente constante de incógnitas, de ideas, de búsquedas…

¿Y lo mismo pasa con la enfermedad y la muerte, que aparecen también en la novela? ¿Por qué eligiste a una ciega enferma y a una madre en punto de muerte?

No son elecciones. Yo podría contestarte desde el posterior, desde este lugar mirando hacia atrás. En ese momento no lo pensé demasiado, las cosas fueron apareciendo. Creo que una de las cosas que a mí más me interesaba, me interesaba mucho en ese momento porque esta es una obra que yo escribí hace mucho -porque la escribí hace 8 años más o menos, no me acuerdo bien la fecha, pero…- y en ese momento una de las cosas en que pensaba mucho tenía que ver con una generación, con mi generación, que era una generación de alguna manera huérfana, una generación sin maestros, una generación vaciada por la dictadura, criada bajo la primera democracia, el primer alfosinismo. Y la sensación de que la gente que debería haber sido nuestros maestros había desaparecido, o se había exiliado, o había sido cobarde. Y no sé si es tan así, digo, no sé si es tan real.

Por ahí, cuando uno es más joven tiende a enjuiciar más a los mayores y la sensación que yo tenía era todo el tiempo preguntarme, desde la experiencia de mis propios amigos…bueno, una de mis mejores amigas su mamá fue ejecutada en una cárcel, secuestrada ilegalmente, ejecutada en una cárcel de manera totalmente ilegal; gente que conozco que de pronto no sabían si eran hijos de las personas que eran sus padres…Y esto se veía a través de las películas pero también en la vida cotidiana. Digamos, muchos de los chicos recuperados tienen mi misma edad, y hay muchos chicos todavía perdidos que tienen mi misma edad: nacieron en el 76, en el 77, en el 78, y entonces generacionalmente esto está, digamos, esto estaba en el estar expuesto a las propagandas y a la publicidad de guerra. ¿Sabes quiénes son tus padres? Si tenés dudas hacete el test, y debés estar dispuestos a acompañar a un amigo a un juicio a ver al asesino de su madre. Estas cosas, estas dos situaciones sucedieron después de la escritura de la novela, pero están en consonancia. Una de las cosas es ésta: una de mis mejores amigas es hija de desaparecidos, digamos su mamá fue asesinada en la cárcel, y hace unos años reabrieron los juicios por esa inmunidad, entonces acompañarla a presenciar el testimonio del que le había asesinado a su madre e ir a buscarla al jurado porque se descompuso, y estar con ella. Y después, más o menos por el mismo tiempo, en Córdoba hace unos años, en el 2005-2004, se formó un grupo de escritores. Una cosa muy extraña, había gente de todas las edades, a mí me daba por participar y era para hacer un libro medio en conjunto y ahí conocí a algunos escritores y entre ellos a una mujer de unos 10 o 15 años más grande que yo, o 20 años más grande que yo, que de pronto bueno la veo, almorzamos juntos un par de veces, tenemos amigos en común, me la encuentro en una serie de lugares. No digo que pertenece a mi círculo íntimo de amistad, pero sí es un conocido, que veo socialmente y que también alguna vez vino a mi casa a una fiesta. Y de repente me entero que hace años esta mujer -era el año 2007-2008- en este año esa mujer aparentemente, porque todavía no sabemos si es cierto o no, había sido amante de un represor que estaba en la cárcel y al que visitaba todas las semanas y al que le pasaba información de lo que estaban haciendo ciertos intelectuales cordobeses. Así que era una espía. Creo que en ese caso particular, también, visto desde ahora, me parece que todo se exacerbó y que no era tan así, y bueno, como un juego político. Pero sí de repente la sensación de decir y la sensación que podemos tener ahora todo el tiempo, de que no sabemos qué hicieron. Yo en algún momento me senté con mi viejo y le pregunté: ¿ustedes qué hicieron en el 75-76-77-78? ¿Fueron cómplices? ¿Sabían lo que pasaba? Y en muchos casos no sabemos qué hicieron nuestros maestros, no sabemos qué hicieron los profesores de la universidad, no sabemos qué hizo, no sé,

el señor de la mesa de al lado…puede tranquilamente haber sido un asesino, un represor, un apropiador de niños, puede haber sido alguien que pasaba información…Y en este sentido era algo que en la época en la que yo escribía esta novela estaba muy presente, por una razón o por otra, y en este sentido yo sentía que mi generación era una generación autodidacta, porque no podía confiar en lo que nos enseñaban. También a lo mejor porque yo estaba en Córdoba, y estaba un poco aislado, pero sentía que había como…uno de mis mejores maestros, por ejemplo, era…, uno de mis mejores profesores había vuelto del exilio. Era gente muy joven, era gente que había estudiado cuando se volvieron a abrir las universidades y que, como no quedaba otra gente, más que los tenientes, la gente que debería estar generando su propia obra, de repente estaba en un lugar donde tenía que enseñar, porque no había quien lo hiciera. Un poco creo que de ahí determiné esta necesidad de pensar en un personaje que fuera alguien autodidacta, alguien que pudiera crecer sólo. En este caso porque sus padres estaban nublados por otras cosas, por la enfermedad o por la creencia. Y también esa sensación que yo alguna vez tuve, en relación a esto, de tener que hacerse cargo de los mayores. Y tener que hacerse cargo de una culpa ajena, que a mí es algo que me rebela mucho. Que me parece…que me rebela, que no me…Por eso la novela empieza así, con la frase de la madre moribunda que le dice al hijo "cuidá a tu papá". Para mí es como…lo que está pasando con el personaje ahí, esa frase es la que desencadena todo lo que le va a pasar. En el sentido de que es una carga, donde se trastoca el orden natural: los padres tienen que cuidar de los chicos, y no los chicos a los padres, o por lo menos no cuando son niños.

Y esto podría reflejar tu formación cristiana: tener muchas responsabilidades, cumplir con funciones que van mucho más allá de lo que le pertenece a cada persona en cada edad…

Sí, no sé si viene de ahí. Creo que viene de eso: sobre todo, de una situación generacional-política: yo no quiero esta culpa, que no es mía. Yo nací e incluso crecí bajo la democracia. Digamos, yo no soy cómplice. Yo no estaba. No quiero hacerme cargo de la culpa de los otros, tampoco de las heridas de los otro, porque eso también es lo que le pasa a muchos. Creo que la dictadura generó también muchos sobrevivientes heridos, muchos heridos de guerra, por así decirlo, aunque no está tan bien usar la palabra "guerra" pero sí "heridos". Es como hacerse cargo de una neurosis ajena. En ese momento, en el momento en que escribía esa novela, eso me rebelaba mucho. Esto por

el lado de la madre. Y la enfermedad apareció ahí, no sé, también me parece que es una forma de decir "en el medio todo esto, también hay posibilidades". En este sentido, la relación con la ciega tiene que ver con eso, con alguien que podía superar la enfermedad, poder superarla. Ellos dos yo los veo como medio pobrecitos, ¿viste? Tiernos, rodeados de un incendio terrible…y vuelven a crecer dos plantitas ahí.

¿Y en relación con el descubrimiento de la sexualidad?

Bueno, me parece que tenía que ver con la marca del paso de la niñez a la adultez, con un momento de normas. Ahí hay algo que también tiene que ver con el ser autodidacta, en el sentido de que es una zona, la sexualidad, donde todos aprendemos a tientas, experimentando. Incluso, sin saber muy bien exactamente lo que nos pasa. Creo que también, por ahí, es una marca más de mi generación. Ahora ya hay educación sexual en la escuela, la sexualidad ocupa otro lugar en la idea de los chicos y entonces…Pero cuando yo era chico seguía siendo un tabú, y de eso no se hablaba. Y entonces, precisamente, ahí la sexualidad aparecía como una forma, como una marca del rito de pasaje por un lado. Y por otro lado, es otro signo más del estar perdido, porque Tino está como en el medio de la niebla: no entiende nada de lo que le pasa a sus padres, no entiende nada de lo que pasa en el pueblo, no entiende nada de lo que le pasa con su cuerpo, no sabe si le gustan los chicos o las chicas, no entiende, ¿no? Y me parece que eso: a mí Tino me parecía también alguien que no podía hablar porque no sabía qué decir, como suspendido en un limbo, como bombardeado de todos lados, de alguna manera es como un extranjero en su pueblo, es un extraño, es el hijo de los extraños. Y todo eso me parecía que a lo sumo era un personaje interesante. Yo un poco uso casi siempre la misma imagen para él, que es como…viste cuando hay un dique, que contiene mucha agua y de un pequeño agujerito en el pabellón va saliendo por ahí lentamente. La presión es tanta, pero puede hablar. Las palabras van saliendo con un cuentagotas, y es la única forma de que salgan porque si salieran todas juntas romperían el dique. Me parece que Tino estaba con esa presión interior, de no poder hablar. Y me interesaba ese mirar un poco desde afuera y también como cierto consuelo que él encuentra en la naturaleza, sobretodo, en el río. También en su relación con la ciega: me parece que hay como dos personas que se encuentran, que se quieren de verdad. De todas maneras estas son cosas que uno piensa después. En ese momento…yo nunca pienso cuando escribo. Cuando escribo a veces siento cosas, intuyo cosas, me van pasando cosas y después me doy cuenta de que "ay, esto tiene que ver con esto". En una

segunda instancia de corrección sí. Hay como, como pensar en lo que es sabido y subrayarlo. Por ejemplo, en la corrección estuvo la decisión de poner en la primera frase y leer "cuidá a tu padre". Uno lo lee desde afuera, y uno entiende lo que pasa, y después de alguna manera la da. O también la decisión de ver el Ovni, que fue algo que surgió y digamos que tardé mucho tiempo en decidir si lo veía o si no lo veía, si se mostraba o si no se mostraba. Me viene más natural pensarlo desde afuera, no en el momento de la escritura.

A mí me encantó la escena de la hormiga también…

Ah…a mí me gusta también…sí, creo que tiene que ver también con la carga, no? Con liberarse de la carga…no sé, surgió, no lo pensé mucho.

¿Y en relación con los animales? A menudo aparecen en tu novela diferentes tipos de animales: la hormiga, el perro, las loras, los peces… ¿sirven simplemente para rellenar la atmósfera o tienen un significado más profundo?

No, no sé…una de las cosas que me pasó cuando escribía otro libro, *La hora de los monos*, cuando lo terminé -tardé mucho tiempo en escribirlo, como dos o tres años- cuando lo terminé se lo di a leer a un amigo y, cuando ya estaba impreso, me dijo: "en todos los cuentos hay animales, y en todo momento hay animales en un lugar central casi". Y yo no me había dado cuenta. Obviamente que no era a propósito y no solamente que no era a propósito, sino que no lo había elegido. Y para mí un poco los animales siempre tiene que ver con eso, con la parte atávica, con la relación con la naturaleza. Sí, como una relación mucho más intuitiva y pura, para decirlo de alguna manera. Hay como una forma de relacionarse con los animales que…no sé, los animales no mienten, los animales tienen como una sagacidad y una sabiduría diferente y una sinceridad diferente. Hay un nivel más básico en su vida. Pero tampoco es eso, digamos, que no es algo que surge a propósito. Para mí es algo que no termino entender muy bien. Me parece que tiene que ver con eso, con las relaciones verdaderas, con las relaciones de coexistencia armónica.

Y en tu narrativa te ocupaste más bien de cuentos. Y ésta es, por ahora, tu primera e única novela. ¿Cómo fue el pasaje de los cuentos a la novela? ¿Te gustó escribirla? ¿Te gusto menos, te gusto más?

Bueno, no fue un pasaje consciente. Yo nunca me siento a escribir un cuento o me siento a escribir una novela: me siento a escribir. En general, lo que pasa es que las cosas se terminan rápido y por eso son cuentos. Con *Cielos de Córdoba* lo que pasó fue que…fue algo que se fue dando, que no se terminaba. Que yo incluso tardé en darme cuenta de que era una novela. En realidad no es una novela, es una novela corta, una *nouvelle*. Pero sí, no fue que me senté a decir "voy a escribir una novela". Cuando escribía esta historia la sensación que tenía fue, digamos, en el proceso de escritura hubo muchos momentos. Hubo un primer momento donde escribí 40 hojas, 50 hojas, y eso fue un momento directamente gozoso: todo salió solo, todo funcionaba y en relación al transcurso de dos o tres meses, la sensación que yo tenía era de que estaba escribiendo un cuento largo y todo fue perfecto. Era a su vez un lugar donde a mí me gustaba vivir y creo que esto siempre ayuda a la hora de escribir: decir "bueno, me gusta ir a este pueblito, me gusta ir a este lugar". Y después, en una segunda instancia, dije "uy, acá tengo una novela". Como cuando terminé esta primera parte, me dije "acá tengo una novela" y entonces me puse a escribir y escribir, hasta llegar casi a 300 páginas. Y dije "bueno, terminé una novela". Y eso fueron dos años, un año y medio o dos. Terminé la novela, la di a leer a un par de amigos y la sensación que tenían…a la mayoría le gustaba mucho, hasta que se la di a leer a una editora, de la cual soy amigo ahora, pero en ese momento no la conocía mucho. Y ella me dijo: "está bien, pero le sobran muchas páginas". Y lo que me dijo fue como la sensación que yo ya tenía y que no me animaba a decirlo. ¿Viste cuando sentís algo y no te animas a decirlo? Y entonces lo que pasó fue que la novela quedó en un cajón un año o un año y medio, y hasta que después la saqué y de las 300 páginas deseché 200 o 150, no sé cuantas y quedó lo que quedó. Que no volvió a ser lo que era al principio, pero que sí tenía como el mismo clima del principio. Y entonces la primera etapa de escritura fue gozosa; la segunda etapa de escritura fue laboriosa y complicada.

¿Y extrañas lo que quitaste de la novela? ¿Pensás publicarlo en otro lugar?

No, sí ..no, sí…sí la sensación que siempre tuve es que *Cielos* iba a ser como una trilogía, iba a ser tres novelas, tres novelas de la misma extensión. De hecho, están escritas las otras dos, en primeras versiones. Y ahora no sé si las voy a publicar o no. Digamos, hay que re-escribirlas, hay que corregirlas: a una le falta menos y a la otra le falta mucho trabajo. Digamos, nunca extrañé lo que quité a la novela, pero sí extrañé un

poco ese mundo, un poco esa novelita de 60 o 70 páginas, pero en respuesta a esa extrañez de ese mundo. Y ahora me parece que ya me pasó. Yo soy bastante lento para escribir y para tomar decisiones, y entonces ya veremos qué pasa…

¿Y la idea de que *Cielos de Córdoba* ahora está también en otro idioma, qué te provoca?

Siempre tuve como una sensación rara. Hace poco llegó una revista con una traducción de un cuento mío al estonio. Y ahora están traduciendo otro cuento al japonés. Y de repente yo veo las pruebas de imprenta y no entiendo absolutamente nada. Tal vez con el italiano podría llegar a entender algo. Lo que me pasa con el inglés -alguna vez tradujeron un cuento mío al inglés- es: ¡este es mi libro, pero no lo es! Y esa es una de las cosas fascinantes, en el sentido de que con esto del cuento del estonio…después me escribió la chica de Estonia, preguntándome unas cosas y qué sé yo, y de alguna manera sentir que era lo mismo y que no era lo mismo. Ahí hay como, hay como un lugar de… digamos, cuando uno no conoce el idioma al cual se traduce el texto, hay un lugar de confianza ciega con el traductor y de realmente sentir que de alguna manera la obra se cuajó en una obra conjunta, que también hizo su parte el traductor. Y que hay una lectura mucho más activa y atenta, y una nueva creación en contexto. Lo que pasa por ejemplo cuando leo -yo traduzco algunas cosas del inglés al español- y leo en inglés. Y cuando leo la traducción que hacen de mis cuentos al inglés, la sensación siempre es esa: de tener que refrenar. Qué bueno, ya no es más mío, es de otro. Y si de pronto me preguntan algunas cosas sobre algunas palabras o sobre algo que no se entiende, puedo actuar, porque si no, hay decisiones que el otro toma que transforman el texto en el texto de otro y…es una mezcla de orgullo, y de miedo, y de alegría. Y de…por otro lado la posibilidad de que aparezcan más lectores y que lean el texto más lectores siempre es algo feliz y hermoso. Y no sé, por otro lado es no leerte. Yo creo que la sensación es esa: es no leerte, es decir algo y no poder leerte. Hay como…en la escritura siempre hay algo de esquizofrénico, en el sentido de que siempre está adentro y afuera, escribiendo y leyéndote, y poniéndote en el lugar de quién lee y si se entiende. Entonces cuando yo leo las traducciones al inglés lo que pasa es eso: que de pronto puedo decir “bueno, me veo, y me veo medianamente corrido”. ¿Viste estas cosas mal impresas? No porque me hayan traducido mal, sino porque el lenguaje dice las cosas de otra manera, porque las cosas no significan exactamente lo mismo, porque hay matices de…es la forma más aproximada de decirlo, pero no es lo mismo, es otra cosa. Y la sensación que uno tiene

es de que el traductor tomó la mejor decisión posible, la decisión más perfecta. Y sin embargo tiene que ver con un límite.

Claro, a veces uno se encuentra con palabras imposibles de traducir, como podría ser "mate": uno podría poner una nota, pero al mismo tiempo no recrea el mismo sentido de lectura, porque me interrumpe la lectura…

Lo que pasa es que el otro día miraba esta prueba de imprenta al japonés. Y es como una esquizofrenia cortada, es como una esquizofrenia doble, porque es como… supuestamente yo creo diciendo una cosa, pero no puedo acceder a lo que digo. Esto desde el lugar más íntimo, en el sentido de que hay como una polarización de la boca, que genera una cierta…no diría tensión, pero sí eso, como la sensación de que hay algo corrido. Y por el otro lado la alegría de decir "bueno, me van a leer en Japón: ¿qué entenderá un japonés de este mundo? Le interesará? No le interesará?" En este sentido es pura felicidad, es la sensación de que tus palabras, gracias al traductor, gracias al trabajo de otro, llegan más lejos. Y eso es gozoso.
¿Pero cómo te fue con la traducción? ¿Bien?

Bien. En un principio me gustaba el hecho de que había como una especie de choque entre la prosa sencilla -una forma fácil de leer y escribir- y al mismo tiempo un tipo de léxico muy seleccionado: un uso de palabras que yo desconocía (como esas que te decía) o que sí me hacían plantear la cuestión "¿y esto cómo lo resuelvo en italiano?"… porque a veces hay una correspondencia y a veces no hay correspondencia -como en el ámbito de los árboles, del "paraíso", del "ombú"- o con algunos tipos de animales como las "loras chillonas", las "mojarritas", que en Italia no tenemos.

Claro, esto es un gran problema. En la traducción al inglés de hecho, son horas y horas buscando…o también de la traducción del inglés al español…es como…son animales que acá no existen. ¿Cómo se dice eso? Entonces hay que buscar algo parecido, o algo que de la misma idea.

Claro, en algunos lugares se puede encontrar una forma parecida, pero en otros sabía que no podía encontrar nada de parecido. Y entonces dejé la palabra y puse una nota explicativa, porque me perecía como más correcto. Por ejemplo,

“alfajores” y “mate”: no hay nada de parecido en italiano, o que dé la misma idea. Y son para mí palabras tan comunes porque, como estoy viviendo acá hace bastante, las integré en mi léxico. Me siento bastante, por un lado, argentina también. Y me gustaría que Italia entendiera un poquito más lo que es Argentina… porque siguen existiendo estereotipos. Todos tienen imágenes ofrecidas por los medios de comunicación, y no por las experiencias de vida de personas viviendo: no es sólo eso Argentina. Es todo un mundo que hay que descubrir. Si una persona tiene la oportunidad de viajar y de conocer -cuando la mayoría de las personas no la tiene- yo creo que los que sí la tienen tenemos la obligación de hacer este tipo de trabajo. A nivel literario, igual pasa eso: se conoces Borges, algo de Cortázar…y todo lo demás, lo más local, escritores santafesinos o cordobeses o de otras provincias no llegan. Por eso, me parece interesante trabajar sobre eso.

BIBLIOGRAFÍA:

• Aguiar e Silva, V. M. (1984) *Teoría de la literatura*, Madrid: Gredos.

• Amaro, Lorena (2013) "La vida estrellada", reseña publicada en Revista *60 Watts* , Santiago, Chile. http: federicofalco.com.ar/prensa/

• Barrientos, Fernando (2013) "Bajo el oscuro cielo de Córdoba", reseña publicada en Diario *Página Siete*, La Paz, Bolivia. http: federicofalco.com.ar/prensa/

• Barth, John (1986) "Literatura posmoderna" en Revista *Espacios,* Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, nros 4/5, pp. 27-34.

• Barthes, Roland (1987) "El sussurro del lenguaje", Buenos Aires: Paidós Comunicación.

• Bava, Daniela "La recepción estética y la traducción"

• Bessiere, Jean (2009) de la Université Sorbonne Nouvelle (Paris), Conferencia Apertura, Jornada de Literaturas Comparadas, Santa Fe UNL, 9-IX-2009.

• Bhabha, Homik (2002) "El lugar de la cultura", 1ª ed. Buenos Aires: Manatial. Trad. César Aira, 1994.

• Blog *Eterna Cadencia,* entrevista *Nueve preguntas a Federico Falco*, Buenos Airea, Argentina, 24.06.2013

• Borges, Jorge Luis (2011) *Textos recobrados (1919-1929)*, Buenos Aires: Sudamericana.

- (1976) "El oficio de traducir" en *Sur,* monográfico dedicado a "Los problemas de la traducción", Buenos Aires, enero-diciembre, 1976.

• Bourdieu, Pierre (1995) *Las reglas del arte*, Madrid: Anagrama.

• Bradford, Lisa Rose (2011) "Entre hiedra y verdín o cómo bilinguar una traducción" en *Lindes Actuales de la Literatura Comparada* (Compiladora: Adriana Crolla), Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

• Budik, Sanford and Iser, Wolfgang (1996) *The Translatability of Cultures,* California: Stanford University Press.

• Calvino, Italo (1963) "Sul tradurre" en *Paragone letteratura*. Anno XIV, N.168, diciembre.

- (1985) "Tradurre é il vero modo di conocere un testo". Comunicación presentada en un congreso sobre la traducción, (Roma, 4 de junio de 1982), en *Bollettino di informazione*, XXXII, 3, septiembre-diciembre.

• Camps, Assumpta (2006) “La traducción como rastro en un palimpsesto”, Proyecto *La traducción literaria en España,* en *Traducción e interculturalidad*, Actas de la Conferencia Internacional “Traducción e Intercambio Cultural en la Época de la Globalización”, Mayo de 2006, Universidad de Barcelona: Ministerio de Educación y Ciencia, editado por Assumpta Camps y Lew Zybatow. BFF 2003-02216.

- (2006) “Traducción y di-ferencia”, Barcelona: Publicacions i Edicions de la UB.

- (2011) “Traducción y alteridad” en *Lindes Actuales de la Literatura Comparada* (Compiladora: Adriana Crolla), Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

• Casanova, Pascale (2002) “Del comparatismo a la teoría de las relaciones literarias internacionales” en Revista *Anthropos*, n.196, España, 2002. ISSN 1137-3636.

• Castellani, Jean Pierre (2010) “Yourcenar, de Traductora a Traducida. La versión castellana de *Quoi, l’eternite*” en *El hilo de la fábula*, Santa Fe: Centro de Estudios Comparados; Facultad de Humanidades y Ciencias; Universidad Nacional del Litoral.

• Castro, Americo (1941) *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico,* Buenos Aires: Losada.

• Catenaro, Barbara (2008) “La obra literaria: posibilidades y límites del traductor”, en *Espéculo*, Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid.

• Cixous, Hélène y Derrida, Jacques. (2001) *Velos,* primera edición en español, siglo xxi editores, s. a. de c. V. ISBN 968-23-2305-3; primera edición en francés, 1998, édition galilée, título original: *voiles.*

• Crolla, Adriana (2000) “Lectura y traducción en la constitución de los paradigmas literarios del siglo XX, Construcción de una categoría de análisis.

- (traductora y edit.) (2001) *La piel desnuda. Poetas Italianas entre Milenios.* Rosario: Laborde.

- (2001) “¿Y por qué comparatismo?” en *Paradigmas literarios del siglo XXI*, CEMED, UNL.

- (2006) “Leer es traducir: traducir es trans-decir un paradigma de lectura” en *Traducción y di-ferencia*, editado por Assumpta Camps, Montserrat Gallart, Iván García y Victoriano Peña.

- (2006) “La traducción en la constitución de los paradigmas literarios del s. XX. Indagaciones desde el paradigma borgeano y W. Gobrowicz en *La straduzione* de Laura Pariani en “La traducción literaria en la época contemporánea”.

- (2009) “El comparativismo en Argentina. Un desafío para el nuevo milenio”, ISSN:

1517-7238, vol.10, n.19, 2° sem. 2009.

- (2013) "Traducción literaria en Argentina. Tradición, matrices culturales y tradicciones en perspectiva comparada" en Revista *Transfer VIII*: 1-2, mayo 2013, pp.1-15. ISSN: 1886-5542.

- (2013) "La traducción como straduzione" en Revista *In-Traduções*, ISSN 2176-1904, Florianópolis, vol.5, n.8. pp.122-142, ene./jun. ISSN 2176-7904, UFSC Florianópolis, Brasil.

• Coutinho, Eduardo F. (2004) "La literatura comparada en América Latina: sentido y función" en *Voz y Escritura*, Revista de Estudios Literarios, n.14 enero-diciembre 2004, pp.237-258.

• De Campos, Augusto (1978) *Verso, reverso, controverso*, revised edition, São Paulo: Perspectiva.

• Demarchi, Rogelio (2004) "Kilómetro cero", reseña publicada en Suplemento *Radar Libros*. Página / 12, Buenos Aires. 19.12.2004.

- (2010) *Mundos ambulantes*, entrevista publicada en La voz del interior, Córdoba. 14.05.2010

• De Olmos, Candelaria (2011) "Como caído del cielo", reseña publicada en Diario *La Voz del Interior*. Revista *Ciudad X*, Córdoba, Argentina. http: federicofalco.com.ar/prensa/

• Derrida, Jacques (1979) "Living On: Border Lines" in Bloom, Harold et al (eds.) *Deconstruction and Criticism*, New York: Seabury Press, pp.75-175.

• *Diccionario del habla de los argentinos* (2008)*,* Academia Argentina de Letras, La Nación.

• Dornheim, Martin (1997), Actas II Jornadas Nacionales de Literaturas Comparadas, (Dornheim, N. comp.) AALC y Universidad Nacional de Cuyo, vol. I:1997; vol II:1998, Mendoza. ISSN 0325-3775. vol. I y II.

• Duimovich, José (2009) "Una China vecina", reseña publicada en El litoral, Santa Fe. 10.01.2009.

• Eco, Umberto (1962) *Opera Aperta,* Milano: Bompiani.

- (1979) "Lector Modelo" en *Lector in fábula*. Barcelona: Lúmen, 1980.

- (2003) *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano: Bompiani.

• "El cuento tiene una etiqueta prejuiciosa", entrevista publicada en Diario *La Gaceta*, Tucumán. 30.10.2011.

• Espíndola, Athos, "Diccionario del lunfardo", ed. Planeta, 2002 -526 páginas.

• Even-Zohar, Itamar (1990) *Polysystemic Studies*, "Poetics Today", 11:1 (número monográfico).

- (1999) "La posición de la literatura traducida en el polisistema literario". Traducción de Montserrat Iglesias Santos revisada por el autor. En Teoría de los Polisistemas, Estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía por Montserrat Iglesias Santos [Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas] Madrid: Arco, pp.223-231.

• Fedele, Raúl (2013) "Avistando luces raras" en Diario El litoral, Santa Fe, Argentina. 22.08.2013

• Ferrel Solar, María José (2013) "Falco y la fuerza del cuento" en Diario *El día*, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia. 02.06.2013

• Figueroa, Patricia (2012), *Nuevas referencias*, entrevista publicada en 25.03.2012.

• Fontanella de Weinberg, María B. (2000) *El español de la Argentina y sus variedades regionales,* Edicial, Buenos Aires.

• Friera, Silvina (2010) "Mirada detrás de un texto breve", artículo publicado en *Cultura & Espectáculo, Página / 12*, Buenos Aires. 05.07.2010

• Gamarra, Ariel (2013) "La hora de los monos", reseña publicada en *Los asesinos tímidos*.

• Gigena, Daniel (2013) "Criaturas vacilantes", reseña publicada en Revista *ADN*, Diario *La Nación*, Buenos Aires, Argentina. http: federicofalco.com.ar/prensa/

• Guillén, Claudio (1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada. Ayer y hoy*, Barcelona: Crítica.

• Hax, Andrés (2010) "Escritores jóvenes que vuelven a contar cuentos", artículo publicado en Revista *Ñ*, Diario *Clarín*, Buenos Aires. 02.07.2010.

• Huergo, Damián (2012) "Crecer de Golpe", reseña publicada en Diario *Página 12*. Suplemento *Radar Libros*, Buenos Aires, Argentina. http: federicofalco.com.ar/prensa/

• Krapp, Fernando (2010) "Alrededor de la jaula", reseña publicada en Suplemento *Radar Libros*, *Página / 12*, Buenos Aires. 06.06.2010.

• Kuhn, Thomas (1982) *La estructura de las revoluciones científicas*, Buenos Aires: FCE.

• Lo Presti, Flavio "Cross a la mandíbula", reseña publicada en Revista *Ñ*, Diario Clarín, Buenos Aires. 16.07.2012.

• Madhur, Sadie (2013) "Los cielos de Córdoba", comentario publicado en Diario *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, Argentina. http: federicofalco.com.ar/prensa/

• Manjón, Adhemar (2012) "Córdoba. Qué hacer cuando estés muerto", nota publicada en Diario *El deber*, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 14.07.2012.

• Melchiori, María (2010) "La hora de los monos", reseña publicada en Revista *Cine y Medios.*

• Martín Rodrigo, Inés (2010) "El gran relevo literario en español", artículo publicado en Diario *ABC*, Madrid, España. http: federicofalco.com.ar/prensa/

• Miranda, Alberto J. (1994) *La formación de palabras en español,* Colección Problemas Fundamentales del español, Ediciones Colegio de España, España.

• Moog-Grünewald (1984) "Investigación de las influencias y de la recepción", en M. Schmeling (ed.), *Teoría y práxis de la Literatura Comparada*, Barcelona-Caracas: Alfa, pp.69-100.

• Murillo, Mauricio (2012) *Federico Falco: "Intento seducir con mis relatos",* entrevista publicada en Diario *La prensa*. Suplemente *Fondo Negro*, La Paz, Bolivia. Parte 1. http: federicofalco.com.ar/prensa/

• Nergaard, Siri (ed.) (1995) *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano: Bompiani.

• *Nueva gramática de la lengua española* (2009), RAE.

• Palermo, Zulma (2005) "Para una perspectiva de los estudios comparados en América Latina", VII Jornadas Nacionales de Literatura Comparada, Buenos Aires: Plenario, 27-30 de julio de 2005.

• Paz, Octavio (1971) *Traducción, Literatura y Literalidad*, Barcelona: Tusquets.

• Pound, Ezra (1911-1912) "I gather the limbs of Osiris" in *New Age*, nov. 1911-feb.1912.

• Puértolas, Julio Rodriguez (2003) *Lengua castellana y literatura,* Akal, Madrid.

• Rodríguez, Emanuel (2001) *Arriba de Córdoba*, entrevista publicada en Diario *La voz del interior*, Córdoba, Argentina. http: federicofalco.com.ar/prensa/

- (2005) “Viaje al país cacerolazo”, reseña publicada en *La voz del interior*, Córdoba. 11.11.2005.

- (2008) *Del otro lado del mundo*, entrevista publicada en *La voz del interior*, Córdoba. 20.10.2008.

- (2010) *El mundo como espejo*, entrevista publicada en *La voz del interior*, Córdoba. 20.08.2010.

- (2013) *Truchos de Latinoamérica*, en Diario La voz del Interior, Córdoba, Argentina. 28.02.2013.

• Rodríguez Marcos, Javier (2010) “Canon literario se escribe con *ñ*”, artículo publicado en Diario *El País*, Madrid, España. http: federicofeclo.com.ar/prensa/

• Romano Sued, Susana (2010) “Mundos propios, voces ajenas: la Otredad y la Identidad en la traducción” en *El hilo de la fábula*, Santa Fe: Centro de Estudios Comparadados; Facultad de Humanidades y Ciencias; Universidad Nacional del Litoral.

• Romano Sued, Susana (2011) “Comparar y traducir: la traducción y la otredad” en *Lindes Actuales de la Literatura Comparada* (Compiladora: Adriana Crolla), Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

• Sabogal, Winston Manrique (2010) La *generación Granta en español (2)*, entrevista publicada en Blog *Papeles Perdidos*. Diario El País, Madrid, España. http: federicofalco.com.ar/prensa/

• Sarlo, Beatriz (2010) “Los monstruos cotidianos”, reseña publicada en Suplemento *Cultura*, Diario *Perfil*, Buenos Aires. 27.06.2010.

• Schilling, Carlos (2004) “Miniaturas inquietantes”, reseña publicada en *La voz del interior*, Córdoba. 19.08.2004.

- *Siempre vuelvo a mi pueblo*, entrevista publicada en *La voz del interior*, Córdoba. 02.11.2004.

• Sontag, Susan (2003) “Traducir para compartir” en Suplemento *Cultura Domingo*, 30 de noviembre de 2003 (Trad. Aurelio Mejor). En: http: //www.lanacion.com.ar/

• Soruco, Jorge (2012) *Falco explora con sus letras los “Cielos de Córdoba”*, entrevista publicada en Diario *La razón*, La Paz, Bolivia. http: federicofalco.com.ar/prensa/

• Steiner, George (1980) *“Después de Babel. Aspectos del Lenguaje y la Traducción”*. México: Fondo de Cultura Económica. Traducción del inglés de Adolfo Castana.

• Steiner, George (1996) "¿Qué es literatura comparada?" en *Pasión intacta: ensayos (1978-1995)*, Madrid, Ediciones Siruela, 1997, pp.121-145.

• Talvet, Jüri (2006) "Keel ja kirjandus", Tallin, 5, 2006. Traducción del Autor, en colaboración con Albert Lázaro-Tinaut "En torno a la filosofía contemporánea de la traducción. ¿Antropofagía o simbiosis?".

• Terranova, Juan (2010) *La Córdoba que aparece en mis cuentos tiene poco que ver con la Córdoba real*, entrevista publicada en *Hablando del Asunto.*

- "Apuntes para una China Libre", reseña publicada en HiperCrítico.com

• Tomás, Maximiliano (2011) *En el fondo, la labor de un escritor es muy solitaria e íntima*, entrevista publicada en Diario *La gaceta*, Tucumán, Argentinas. http: federicofalco.com.ar/prensa/

• Vieira, Else (1999) 'Liberating Calibans: Readings of Antropofagia and Haroldo de Campos' poetics of transcreation', in Susan Bassnett and Harish Trivedi (eds) *Postcolonial Translation: Theory and practice*, London and New York: Routledge.

• Zunini, Patricio (20/11/2011) *Cielos de Falco*, entrevista publicada en Blog *Eterna Cadencia*. http: federicofalco.com.ar/prensa/