Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

17 | 2017

Hermetismo programático en la literatura rioplatense contemporánea (de 1980 a nuestros días)

« Hermetismo »: un muestrario

Martín Arias

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/3887>

DOI: 10.4000/lirico.3887

ISSN: 2262-8339

Publisher

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Electronic reference

Martín Arias, « « Hermetismo »: un muestrario », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 17 | 2017, Puesto en línea el 17 diciembre 2017, consultado el 01 mayo 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/3887> ; DOI : 10.4000/lirico.3887

This text was automatically generated on 1 May 2019.

Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

« Hermetismo »: un muestrario

Martín Arias

- 1 Un brevísimo muestrario de apariciones del nombre « hermetismo » o del adjetivo « hermético » en publicaciones del presente siglo no alcanzaría, por lo arbitrario (se funda en la experiencia de un solo lector), a proveer el punto de partida más exhaustivo para abordar la cuestión que nos reúne. Pero ese muestrario puede ofrecer la ventaja de exhibir ciertos usos de tales palabras, evitándonos de paso el lecho de Procusto de su definición. Incluye las siguientes citas, la más antigua de las cuales data del año 2003, y la más reciente del 2016:

Ya no es frecuente que un libro aspire, de manera tan resuelta como lo hace *Los sospechados*, a volverse ilegible. O, por lo menos, a complicar la lectura. En otro tiempo se estilaba, por eso puede decirse que existe incluso toda una tradición de hermetismo literario, y Milita Molina retoma el gesto, lo exhibe y lo contempla como quien levanta un puño y se lo mira. [...] Hay una ruptura, se diría entonces, en todos los frentes. Ruptura también, en cierto modo, con sus novelas anteriores, *Fina voluntad* y *Una cortesía*, sutilmente trabajadas desde una sabia contención.¹

La Revelación se resuelve en un cuento infantil, en una frase o imagen comprensible para todos... En cambio, el pensamiento hermético (y el Manuscrito Voynich es, o imita a la perfección, de manera irritante y consumada, un texto hermético) reflexiona sobre un drama cósmico que solo puede ser comprendido por una aristocracia del saber capaz de descifrar los jeroglíficos del universo...²

Es así como la supuesta boludez que interroga todo forzando el decir hasta su grado cero de infantilización inofensiva va a atacar (borroneando contrarios para escribirlos de otro modo) el centro de lo que de alguna manera, para la generación neobarroca, fue un supuesto no negociable: el hermetismo.³

Una vez que hubo asimilado lo que tenía ante la vista, la sorpresa cedió al goce estético. El respeto que sentía por Barbaverde, escaso o inexistente hasta ese momento, se hizo enorme. Por más de un motivo, esa instalación llenaba todos los requisitos y exigencias, hasta las más quisquillosas, de su concepto del arte. (Ni se le pasó por la cabeza que fuera otra cosa que arte). Tenía la atmósfera absurda, el concepto hermético, la artesanía imaginativa, el equilibrio de ilusión y representación, las dimensiones, el aire casual y momentáneo, la conmovedora fragilidad, la devoción infantil, en suma, todo lo que ella le pedía a la creación artística.⁴

Mi padre leía todo lo que yo publicaba y casi siempre me devolvía algún elogio preciso pero medido. No eran loas exageradas, y en esas primeras lecturas

enfaticaba la « claridad » de mi escritura y ponderaba como virtud de mis primeros textos justamente su legibilidad. Yo sin embargo no le creía. Me preguntaba cómo alguien que predicó durante décadas la pureza de la forma hermética, iba a recortar como mérito central de un texto su carácter transparente.⁵

- 2 Que se mezclen aquí la reseña bibliográfica del diario *Clarín*, el ensayo de crítica literaria, la novela y la autobiografía no solo sugiere la considerable, la inevitable participación del *Zeitgeist* en todo esto. También es evidente, al menos en tres de los pasajes citados, que el uso de las palabras en cuestión es de orden contrastivo. Se trata en ellos de indicar el límite entre cierto espíritu del tiempo, de este lado, y del otro los espíritus del tiempo pasado: espíritus o espectros herméticos que acechan en la tradición, en el padre, en la generación. Por otro lado, en las citas más novelescas, y por ende exentas de la pasión genealógica tan propia de la crítica literaria —tan metafísica, tan adicta a encontrarle a todo un origen o una estirpe— la distancia temporal parece ser suplantada por otra, no menos insalvable. Queremos decir, la distancia que impone la « peste de la ironía », reconocida por Guebel en sus propios libros⁶ y que en los de Aira sabe mostrarse tan natural como la fluidez o la transparencia de la prosa. En su novela *Las aventuras de Barbaverde*, la joven artista Karina del Mar reconoce en el « concepto hermético » un signo más de entre todos los que le permiten descifrar un objeto, un admirable objeto semiótico, la conmovedora instalación montada por el héroe de la historia.
- 3 La ironía y el tiempo (el que nos separa de tal o cual generación) son dos formas de la distancia que el muestrario tiende a enfatizar. Examinar ese énfasis es uno de los propósitos de los comentarios que siguen. Hay otro. Hemos dicho que las citas del muestrario están unidas por cierto *Zeitgeist*, pero justo es agregar que a varias de ellas también las unen conexiones menos abstractas. Es esa una evidencia difícil de soslayar, ya que de ella quedan rastros escritos, publicados, todos los cuales van armando no solo otro muestrario de hermetismos (un muestrario esotérico bajo el exotérico), sino además la biografía literaria de otro escritor. Amén del ya citado *Mi libro enterrado* de Mauro Libertella, entre esos rastros están los textos reunidos por Marcelo Damiani en un volumen en el que figuran los nombres de Aira, Kohan y Kamenszain⁷, y también la novela *Mis escritores muertos*, de Daniel Guebel, donde los escritores del título son Jorge Di Paola y Héctor Libertella.⁸
- 4 Libertella empleó la palabra hermetismo con singular intensidad, estableciendo a partir de ella una genealogía, la que va del *Corpus Hermeticum* al neobarroco latinoamericano, y tramando a su alrededor enlaces de sentido que involucran a la literatura. Esta, se lee en *El árbol de Saussure*, incluye una « zona siempre un poco resistente a la interpretación »⁹, una zona cerrada, ocluida, la zona del *trobar clus* medieval. Pero además, esa renuencia a volver comprensible lo que es denso, a interpretar lo complicado, lo ambiguo, lo enigmático, da lugar a otro postulado, más radical, según el cual la literatura « no es un pensamiento ».¹⁰ En un libro anterior, *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*, ese postulado, corrido hacia la « escritura », figuraba como apostilla a un poema:

Voy entre verdores
 enlazados, voy entre transparencias,
 entre islas avanzo por el río,
 por el río feliz que se desliza
 y no transcurre, liso pensamiento.
 Me alejo de mí mismo y me detengo
 sin detenerme en una orilla y sigo,
 río abajo, entre arcos de enlazadas

imágenes, el río pensativo.

(Octavio Paz)

Para despegar textualidad de metafísica: es el río de las letras el que se va, hecho texto, mientras el autor se queda pensativo de sí. O, dicho de otra manera: la escritura no es un pensamiento.¹¹

- 5 Es de notar que el desencuentro enunciado en esta frase negativa se manifiesta de modo casi apacible: el río, el personaje pensativo. Pero si, cediendo a la pasión historicista de la crítica, quisiéramos situar ese desglose en la literatura argentina, encontraríamos figuraciones más violentas. Por caso, la nota fechada en 1870 en que Eduardo Wilde, comentando la obra de Estanislao del Campo, alarmaba a Pedro Goyena con afirmaciones de esta clase: « La poesía es, pues, la manera de presentar siempre o casi siempre, pensamientos contrahechos »; o « La poesía resulta de la tortura del pensamiento en una cárcel de palabras ».¹² Encontraríamos, también, más de un siglo después, esta descripción de la obra de Alberto Girri: « Sus poemas son quizás incorporeales, haces de incorporeales dado que el pensamiento mismo es allí un incorporal 'faenado' por el poeta: cortar – ser cortado. Fragmentos, ligamentos... ».¹³ Bien podría hacerse la historia de ese desencuentro, más apacible o más sangriento. En lo que sigue, bastará recordar que Libertella supo asociarlo a la palabra « hermetismo ».
- 6 Pasemos ahora al muestrario, de cuyas citas, en verdad, nos interesarán solo la primera y la tercera. Queden allí las otras como testimonio de la distancia hermética.

*

- 7 Publicado hace menos de un año, el más reciente de los textos citados es el ensayo de Tamara Kamenszain *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay* (2016). Las primeras líneas de este libro, en las que un repetido adverbio « hoy » da el tono de modo claro y distinto, manifiestan ya la preocupación apremiante por lo contemporáneo que animará todas sus páginas. Queda claro que quien pretenda formularle alguna pregunta al ensayo, incluso una tan limitada como la que atañe al uso de la palabra « hermetismo », habrá de dar necesariamente el rodeo del presente. Lo que Kamenszain descubre en el presente es un juego de transferencias, un sistema de intercambios que se presentan, ante todo, como pasajes entre la prosa y la poesía. Pero en modo alguno sería posible restringir lo que nombran esas dos palabras a posiciones escriturarias; ellas son el punto de partida de trazados más complejos. Trazados que incumben, ante todo, al Sujeto, gran censurado durante los años setenta y ochenta, gran resucitado una vez concluida hacia fines de los noventa la vulgarización de los últimos Barthes y Foucault. Así, si en la foucaultiana hermenéutica del sujeto el ejercicio de la prosa era estudiado como instrumento de una *cura sui*, de un cuidado de sí —en las notas que los filósofos estoicos recomendaban hacer a sus discípulos para consignar pequeños eventos de la vida, frases escuchadas, ideas fugaces, para luego ser reactivadas en diferentes usos (la conversación, la meditación)—, esas notas pueden, hoy, aproximarse a las que componen el diario que un uruguayo becado redacta con el objeto de procrastinar su novela luminosa (Levrero es uno de los escritores estudiados en *Una intimidad inofensiva*). Y del lado de la poesía, si esta dibuja siempre un *mapa rítmico*, será necesario recordar que para Henri Meschonnic, nombre citado en este ensayo, « el ritmo como organización del sentido, y por tanto del sujeto, vuelve a poner en primer plano la evidencia empírica de que no hay sentido sino para y por los sujetos ».¹⁴ Desde este punto leerá Kamenszain unos versos de la poeta Roberta

Iannamico: « y me di cuenta / de que no se puede decir con letras / el canto de un pájaro / si quisiera escribirlo acá / no podría / tomé el ritmo de ese canto / para caminar ».¹⁵

- 8 Prosa y poesía entendidas de este modo, el juego de intercambios que tiene lugar entre ellas compromete algunos de sus atributos más seculares. Si « desde sus orígenes » la poesía ha tenido que vérselas con nociones tales como « subjetividad », « yo », « escritura del yo » o « intimidad »¹⁶, hoy sería la narrativa quien las emplea con solvente naturalidad. Y en el otro sentido, la poesía conocería actualmente un empuje hacia la prosa. Desde los estertores de la que es considerada su más reciente década canónica en la Argentina —los años noventa del siglo pasado— la poesía viene esbozando un gesto prosaico, un gesto que, en términos temporales, consiste en apoderarse del pretérito (« tomé el ritmo de ese canto »), esto es, del tiempo propio de la narración. Armada de ese pretérito, la « novela de la poesía » cuenta eventos del pasado que organizados por el ritmo, « van reponiendo su capacidad poética de presentificarse ».¹⁷ Pero esa capacidad no cristaliza ni se petrifica. Si la poesía instaure siempre un presente de la escritura, un acontecimiento enunciativo en curso inacabado (la « cuenta total en formación » de Mallarmé), el pretérito de los poetas post-noventistas estudiados en este libro sirve para abandonar ese presente, para dejarlo atrás, evitándole al sujeto, a la sujeta, toda detención « en el presente de la letra »¹⁸, un presente en el que no quieren quedar atrapados, podría decirse, como la mosca en la hermética gota de ámbar.

- 9 Kamenszain asocia este paso hacia el pretérito narrativo con eso que los trovadores llamaban *razo*: la « razón » del poema, el fundamento o el testimonio de la emoción desde la cual se escribía. Una razón que, en esa época en que « la poesía era una práctica responsable »¹⁹, era apropiado exponer ante el lector. Necesariamente, esa razón ha de encontrarse en la vida, o más bien, en la vida nueva que llega con el poema; así ocurre en los textos en prosa que alternan con la poesía de la *Vita Nuova* dantesca. En este punto de su argumentación, Kamenszain introduce una cita de *Idea de la prosa* de Agamben en la que, contemplado desde el punto de vista enunciativo de la lírica, el pasado, lo que se cuenta, se vacía de sentido solo para ser alcanzado luego en el momento prosaico del recuerdo, justificación del poema. Esta es la cita del filósofo italiano:

...necesariamente vacía, siempre herida a orillas de un día que siempre se ha puesto, ella no tiene, literalmente, nada que decir ni que contar. Mas gracias a esa sobria, extremada demora de la palabra poética al principio, se genera por primera vez en el recuerdo y en el palabra aquel espacio de lo vivido que el narrador recoge como materia de su cuento.²⁰

- 10 Si acudimos al libro del cual ese pasaje fue tomado, lo que advertimos es la posibilidad de desplazar el punto de enganche entre poesía y texto filosófico. Pues el acento puesto en el pretérito, en el recuerdo deslumbrante de lo vivido, se anuda, en el comentario de Agamben, con esa hebra del hilo literario que en sus *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* Libertella veía desasirse de los « verdores enlazados » por los que transita el sujeto. El siguiente texto de *Idea de la prosa*, proveniente del párrafo inmediatamente anterior al citado hace un momento, hace referencia a los *Canti orfici*, del poeta italiano Dino Campana:

En contra de la ingenua creencia en una nativa inmediatez de la poesía, Campana (que formula aquí, tal y como ha sido observado, su poética) hace valer el dualismo y la diglosia que constituyen para él la experiencia de la poesía: la memoria y la inmediatez, la letra y la voz, el pensamiento y la presencia. Entre una imposibilidad de pensar [...] y un poder solo pensar...²¹

- 11 La memoria, pretérito agregado al presente del poema, parece ser aquí una memoria *pensante*, exactamente opuesta a la que encarna el monstruo oriental Ireneo Funes, ya que el tiempo de recordar es también un tiempo de pensar y de entender. Pero si nos ubicamos del otro lado, del lado de esa « imposibilidad de pensar » que para Campana es solo uno de los polos del poema, entonces vuelve a inscribirse la sentencia que bordan sin cesar los hilos de la red hermética: « *la escritura no es un pensamiento* ». Así, lo que « hermetismo » nombra sería un desequilibrio en la tensión de la poesía, una inestabilidad en la agonística de la literatura. Un desbalance, una fuga, una alteración en el sistema o en el dualismo del sentido. Desertada por el pensamiento, la literatura se nos presenta entonces como un levreriano, y aun legibreriano, discurso vacío.
- 12 El vacío, como tema barroco, irrumpe en el neobarroco si consideramos la recusación del contenidismo literario que fue uno de los impulsos de aquella « generación », cosa que no deja de recordar Kamenszain: « la célebre aseveración de José Lezama Lima, ‘solo lo difícil es estimulante’, fue implementada por los integrantes de la generación neobarroca como una bandera contra los facilismos contenidistas ». ²² Pero si en la frase inicial de *La expresión americana* se formula otra de las divisas del hermetismo, en ella no se reconocerán las poetías estudiadas en *Una intimidad inofensiva*, los textos de las cuales aparecen señalados por un « faltante de velo », una ausencia de « discreción » ²³, una desarmante claridad. Unas páginas después, sin embargo, Kamenszain puede escribir de tal poema de Fernanda Laguna que constituye un « esfuerzo clarísimo y hermético a la vez ». ²⁴ ¿Podemos aceptar el oxímoron? Leamos otro poema de Laguna:

Alguien se preguntará a quién le hablo
te hablo a vos que leés.
Pienso en los lectores que curiosos
se adentren en el poema.
A esta altura no sé si aún habrá alguien
si ya no se habrán aburrido
¿queda alguien?
Tal vez alguno
y quedo yo con mi imaginación de que otros me leen
y que les interesa lo que yo pienso
que ni siquiera es un pensamiento
es un divague automático de mierda... ²⁵

- 13 Abandonado a su propia deriva hacia la prosa que lo justifica, el « pensamiento contrahecho », el divague elude, sin proponérselo, aquello que de programa podía haber en el hermetismo, en particular en el neobarroco. Quien divaga se entrega a un garabateo mental, con la precisión de que el garabato es un dibujo menos abarrocado que informe, y menos acusado y tortuoso. Un francés, devoto de Baltasar Gracián y ángel tutelar de los hermetistas rioplatenses, notaba que de las formas características de la arquitectura barroca suele decirse que son *torturées* (alambicadas, desprovistas de simplicidad), expresión metafórica que « va lejos como tal » pues manifiesta cierta conexión entre el barroco y el dolor. ²⁶ Que en las poesías de Laguna o de Cecilia Pavón, en cambio, las formas sean perfectamente « inofensivas », quizá no impida que un hilo de la red hermética, un filamento deshebrado en textualidad y metafísica alcance a enredar aquello que en estos versos « ni siquiera es un pensamiento ».

*

- 14 Podemos, ciertamente, aceptar el oxímoron; podemos hacerlo porque ya lo habíamos aceptado, porque cuando escribe de Fernanda Laguna que es hermética y clarísima a la vez, Kamenszain parece estar recordándonos otro de sus ensayos, uno en el cual los mismos atributos contradictorios eran predicados de otro poeta:

Desde el hermetismo hasta la más extrema transparencia, desde el trabajo metafórico hasta la arbitrariedad metonímica, desde la rima hasta el hartazgo de la cadena narrativa: cuidado con escribir después de Lamborghini porque él ya fatigó todos los conductos...²⁷

- 15 A esto podríamos añadir que en aquella exasperación de lo opaco y de lo transparente ya se perfilaba, de un modo por cierto no inofensivo, la inclinación prosaica del verso que la autora indica en los poetas del nuevo siglo. Lamborghini escribe:

se pierde todo temor a estafa aquí
hay joyas brillando y jodas perennes
hay un grano de anís
orgullo de la placenta
hay un pliego y lápiz
japonés...²⁸

- 16 Al obsceno juego de palabras, tan transparente que está al alcance de cualquier escolar argentino —la pronunciación, el territorio, cuentan—, solo se llega deshaciendo el verso, suprimiendo el encabalgamiento cuya pausa estipula, contra la sintaxis, la desaparición de la frase continua, alojada desde la infancia en la memoria del lector. Pues respetar la pausa equivaldría a permanecer en un sistema de sentidos acumulativos, en una conjunción fortuita de realidades distantes, en la reserva metafórica de un hermetismo débilmente surrealista. Pero entonces basta acelerar la lectura, basta pasar a prosa, a lo prosaico, a lo que no es verso siendo, además, vulgar y poco distinguido (una verdadera « joda perenne »), basta dar ese paso para que el poema se abra a la memoria y, en un instante, disuelva el mundo hermético.²⁹

*

- 17 *Fina voluntad* (compuesto por las *nouvelles* « El visitante » y « Greta Krull ») y la novela *Una cortesía*, los primeros dos libros de Milita Molina, están contruidos como escenas cuyas protagonistas, dos extranjeras en Sudamérica —la inglesa Catherine Harven y la danesa Greta Krull—, sostienen diálogos que se distinguen por el más exacto de los decoros y por un intenso desencaje del sentido. Un desencaje que lleva a Nicolás Rosa a preguntarse, en *El arte del olvido*: « ¿De qué hablan estos personajes? ». ³⁰ La pregunta evoca aquella otra con que Todorov abre un capítulo de *La noción de literatura*: « ¿De qué habla *La edad difícil* de Henry James? Cuesta responder a esta pregunta en apariencia elemental. El lector no lo sabe muy bien, y su único consuelo es que los personajes mismos parecen no encontrar menos dificultades para comprender lo que se les dice ». ³¹ Lo dificultoso de lo dicho en lo no dicho, de lo perdido en el curso de la frase interminable es un rasgo proverbial del estilo tardío de James, un rasgo a menudo calificado de hermético. Cabe recordar aquí que Milita Molina, en colaboración con Isabel Stratta, tradujo, anotó y prologó los prefacios redactados por el autor de *Los embajadores* para la edición neoyorquina de sus obras. Como el francés Jean Pavans en la novela corta *Le Sceau brisé: esquisse jamesienne* (1988), Molina no pretende ocultar que traducir a un maestro, o a alguien que lo sería si algo como un maestro fuese posible en literatura, no puede ser un acto inocuo. Es un acto que deja signos dispersados, reverberos, o para hacer una concesión al léxico de la teoría literaria,

« elementos fantasmas ».³² Como en esos cuentos de fantasmas de James en los que pronunciar la palabra « fantasma » sería una perfecta vulgaridad, y el deseo de no herir esa delicadeza espectral es tan intenso que el lector acaba por olvidar cualquier conjetura en tal sentido —sin duda, todos los seres implicados pertenecían a este mundo, solo que aquella primera conjetura sobrenatural ha transformado al mundo en otra cosa—, así también, a lo largo de una novela tan jamesiana como *Una cortesía*, el lector podrá imaginar por un instante muy fugaz haber escuchado la voz de otro muerto, y que ese muerto es Osvaldo Lamborghini. Luego podrá olvidarlo, pero la voz ha modificado la novela. A partir de ese momento, de esa escucha, la figura diseñada por el maestro en el tapiz cambiará, semejando por instantes las invenciones del Sabio Loco del cómic (quizá, la silueta de la mujer sentada de Copi, que reaparece en otros dos libros de Molina, *Melodías argentinas* y *Mi ciudad perdida*). El salón en que Greta Krüll recibe al señor Pacheco —mensajero de su hermana, quien desea recuperar unos papeles paternos— parecerá, iluminado de cierto modo, adquirir el aspecto de un pequeño teatro burlesco, un teatro de cámara, una escena en la cual el personaje es sometido a « incidentes miniteatrales, forzado a protagonizar una especie de número de relleno que amenazaba con convertirse en un tratado de la duración ».³³ Lo que amenaza con convertirse, no ya en un tratado de la duración sino en la duración misma, lo que amenaza con extenderse más allá de toda tolerancia y de toda cortesía, puede ser una frase cuya puntuación se espera como la clave de bóveda de un sentido perdido, escondido en un hermetismo exasperado. Esto ocurre en las jamesianas *La fuente sagrada* o *La copa dorada*. En cambio, en el miniteatro burlesco de *Una cortesía*, una vez que los elementos fantasma han hecho su aparición —enunciados como « la penetrante intimidad de su orgullo »³⁴, « hálito loco »³⁵ o « una delicada muñeca escapada de las garras del sabio Loco »³⁶—, lo que parecía una vasta frase hermética revela su naturaleza de chiste demasiado largo, el género dilecto de Osvaldo Lamborghini. Hemos entrado —aclara el narrador— en una « dimensión jocunda »:

El señor Pacheco agarrado todavía de la silla se tranquilizó repentinamente al advertir que estaba entrando en la dimensión más pueril del encuentro con alguien que no habla nuestro idioma. Aunque hubiera sido completamente ridículo, en ese contexto, hasta tuvo ganas de reírse, había comenzado a navegar en una dimensión jocunda, el vasto campo de lo alfabético, de los signos, de la traducción. Estaba asombrado como un niño que descubre ya no otro idioma, sino el infantil idioma propio, como cuando aprendemos a leer.³⁷

- 18 El diálogo entre la extranjera y el mensajero se transforma en una « miniatura hablada », como la que habitan los mapuches de Aira: « ese punto donde parecían estar ocurriendo siempre las cosas, como resultado de esa fijeza de los dos en su propia miniatura hablada ».³⁸ Así como las extranjeras hacen pasar a sus invitados y mensajeros a los salones donde se desenvolverá la aventura, así también la verdadera peripecia de estos libros podría consistir en eso: en hacer pasar la literatura a la miniatura infantil del alfabeto, a la dimensión jocunda de los signos.

*

- 19 El gesto de ambigua cortesía que da lugar a ese pasaje, a esa entrada en otra escena, había sido esbozado en las letras argentinas por Macedonio Fernández, de quien Molina copia unas frases al comienzo de *Mi ciudad perdida*: « Lo que es difícil de retener es al lector: ¿por dónde estará ahora? Uno al menos y sin pretensión, necesito cada vez. Al principio lo había conseguido y no he sabido cuidarlo ».³⁹ La pérdida que así se finge lamentar no

puede ser irrelevante para nosotros, pues a ella refiere también « hermetismo ». Recordemos que, con Mallarmé, la literatura había comenzado a girar en torno a la presencia de una ausencia, una negatividad radical, una Nada que el poeta debía depurar a costa de su propia desaparición elocutiva. Y si el poeta se ausentaba, lo hacía sobre todo para perfeccionar otra ausencia: la del lector. Allí donde estaba presente el uno, solo debía verificarse la ausencia del otro. El nuevo alfabetizado, el adicto a los « universales reportajes » de fin de siglo, quedaba así ausentado, puesto a distancia por las estrategias de lo abstruso, de lo hermético.⁴⁰ Extremado, ese pathos de la ausencia conduce a una de las más fastuosas estetizaciones de la muerte que haya conocido la literatura moderna. Ahora, el espacio literario se define como « *Notre tour cinéraire et sacrificatrice, / Lourde tombe qu'a fuié un bel oiseau, caprice / Solitaire d'aurore au vain plumage noir...* », como se lee en *Hérodiade*.⁴¹ Pero con Macedonio, tanto la ausencia del lector como la Nada encontrada por quien ha cavado el verso pasan a la dimensión de la « burla americana », para decirlo con Lezama Lima. Queda así inaugurado otro espacio literario: el del no-existente caballero, la continuación de la nada, el « evangelio del no-creer ». ⁴² La presencia de una ausencia simbolista —la evocación, « en una sombra deliberada, del objeto callado », tal como se lee en las *Divagations* de Mallarmé⁴³—, o bien, en otro horizonte, la fabulosa indeterminación referencial de los pronombres en el estilo tardío de James; todo eso se vuelve, durante el lapso de la Siesta, sombra chinesca, humorismo negativo, prosa jocunda. Y si en la Siesta perdura el hermetismo, ya que ella es una « *Discusión con los noes totales del Silencio* »⁴⁴, esa discusión termina con una Teoría de la Humorística. En *Mi ciudad perdida* y *Melodías argentinas*, la discusión tiene lugar entre una mujer sentada y un caracol, los personajes de la historieta de Copi redivivos —la historieta quizá sea la verdadera Miniatura Hablada mencionada en *Una cortesía*—. Desde aquellos coloquios de Catherine Harven y Greta Krüll con los borgeanos caballeros Acevedo y Pachecho, ¿qué ha ocurrido? Ha sido efectuado « un ejercicio completo de no-ser »⁴⁵, un ejercicio de *bathos* terminal, como el que retrata William Hogarth en el grabado titulado « *The Bathos, or Manner of Sinking in Sublime Paintings* ». *A manner of sinking*: un verdadero hundimiento, si se prefiere esta palabra silabeada por Osvaldo Lamborghini. O como escribe Molina: « *Down, down, down* —decía Alicia ». ⁴⁶

- 20 Confiarse sin miedo a ese hundimiento, a esa decepción, es algo que solo puede hacerse cuando se ha escuchado con atención la voz de la musa cómica. Aquí se podría objetar que el historietista Lamborghini solía citar la frase de Mallarmé según la cual « La Destrucción fue mi Beatrice », divisa que, por cierto, no parece conducir a un teatro de comedia, sino a la torre cineraria y sacrificial de la literatura. Este es el camino que siguió Blanchot en « La literatura y el derecho a la muerte »: el de la negatividad, el del lenguaje entendido como asesinato diferido, como Terror en las letras. No habrá sido el único camino indicado por Mallarmé. No es, tampoco, el que sigue Milta Molina en su lectura de Lamborghini. Esto puede comprobarse en el ensayo « El chiste suyo », donde luego de dejar claro que « todas las versiones del nihilismo son penosas »⁴⁷, se nos habla de un maestro que es antes que nada un *trágico alegre*, uno cuya hora predilecta no es ya la Noche del ausencia sino la Siesta, definida por Macedonio Fernández como una noche « que no turba con las pavuras que habitan la noche ». ⁴⁸

*

- 21 En el muestrario, « hermetismo » se emplea para describir, no las novelas jamesianas de Molina, sino el opúsculo *Los sospechados*. Este libro se presenta como una galería aforística de personajes impedidos, argentinos o argentinoides, verdaderos belgas en el sentido de Baudelaire, tales como el Testigo de Oficio, el Filósofo Portátil —alguien que « no se ha sorprendido de ser considerado un profesional del pensamiento. Ha prometido que puede pensar ‘sobre lo que se le tire’ »⁴⁹—, María Luisa, la retratista oficial de la Policía Federal, e incluso algunos sospechados políticos, como Jorge Cáceres Monié o Alberto Villar, « aquel milico que pasó a la fama por una muerte que rozó el ridículo [...] ¡Dios mío burlarme de esto! ».⁵⁰ Pervive, en muchas de estas estampas grotescas, el arte satírico de Daumier o de Hogarth, pero no el de « The Bathos », sino el del arte moral de grabados como « The Lecture », en el que un grupo de académicos entontecidos finge escuchar la disertación de un Profesor con el único objetivo de ocultar su ignorancia y pereza. Son « espíritus perezosos », « belguitas haraganas », como se los llama en *Melodías argentinas*. Este vocabulario nos exige leer con detenimiento una aseveración de Nicolás Rosa acerca de *Los sospechados*: « estos textos no filosóficos no son literarios, son morales ».⁵¹ Es de suponer que la moral en cuestión compromete a la literatura argentina.
- 22 Hacia los años treinta del siglo pasado, Borges impugnaba los proverbios de *La vuelta de Martín Fierro* con la expresión « moralidades foráneas ». Esos consejos de amigo más que de padre eran « dicharachos hereditarios », « distracciones » o « estorbos » que apartaban al poema de su esencia decimonónica, vale decir novelesca. La palabra de la literatura, de la novela, quedaba cortada por una voz que le era foránea, que le venía de afuera, una voz pajuerana que le llegaba desde un mundo moral mal avenido con el relato.⁵² Ya a fines de siglo, la distracción se ha tornado viciosa en los libros de Molina, y el estorbo colosal. Ahora, se presenta ante nosotros « un estorbo, un estorbo como una mancha que ensuciara la escena, un estorbo como una estela que sobrevolara la escena y le quitara su encaje perfecto en el engranaje del mundo ».⁵³ Una distracción que le quita para siempre a Molina su encaje perfecto en la literatura argentina. Esto empieza a ocurrir en *Los sospechados*. Tanto se ha distraído este libro, tanto se ha estorbado, tanto se ha entrecortado su respiración con el ritmo versiculario de la voz sentenciosa, que se ha sofocado. ¿Se ha vuelto hermético? Podemos imaginar que a un amante de la literatura ese adjetivo le sea sugerido por un escrito moral. Podemos imaginarlo, porque el propósito de tal escrito suele ser arrasar al lector, destituirlo en tanto tal, devastarlo cargando contra las homeostasis en que se solazan sus excitaciones, sus inquietudes literarias. No hay aquí lectura relajada.⁵⁴ Brilla por su ausencia « esa humanidad deliciosa que come bombones en el salón de lectura o en el invernadero ».⁵⁵ En este sentido, un dato aportado por Northrop Frye es pertinente: los estudiantes de literatura que deciden leer la Biblia suelen abandonarla, más temprano que tarde, *casi siempre hacia la mitad del Levítico*.⁵⁶ Como si dijéramos: ante la ley se cierra el libro. Molina escribe: « Si quisiera ser una fuerza moral (y podría serlo porque participo del ‘tomarse todo tan a pecho’)... ».⁵⁷ El relax de la lectura se encuentra estorbado, ensuciado y acaso vedado allí donde leer es participar a la vez de un *tomarse todo tan a pecho*, actitud adecuada al estilo del Levítico, y de un *tomarles a todos tanto el pelo*, lo cual se acerca más al Génesis, donde la dimensión jocunda de los signos divinos parece ser reconocida solo por Sarah cuando afirma, ante el milagro: « Dios me ha hecho reír » (Gén. 21,6). En aquella historia bíblica ya se anudaba la burla a la enormidad moral del hecho requerido, el sacrificio del hijo bienamado. Eso no podía dejar de impresionar la infancia de Greta Krüll, esa niña danesa, esa hija de Johannes de Silentio: « El relato de la inmensidad del gesto de Abraham al sacrificar al

hijo se había estrellado en su cabecita infantil con la inmensidad inconcebible de Dios ».⁵⁸ Puede darse otra vuelta de tuerca a la pronunciación del relato, como hace Molina unos años más tarde al decir *inmensidá*.

*

- 23 Cuando Nicolás Rosa escribe de Molina que es « una escritora de estilo filosófico »⁵⁹, lo que resuena con singular intensidad es la palabra *estilo*. De los estilos filosóficos —entre ellos el de James (William), el severo hermano pragmatista de Henry—, Macedonio Fernández había adoptado un « ejercicio de reflexividad en espiral »⁶⁰, un método de escritura que a lo sumo (y era excesivo) le permitió eternizar el prólogo, vale decir, aquello que en un tratado o en una novela de las llamadas filosóficas no corresponde al lugar exacto del pensamiento, corazón del asunto en esta clase de obras —un corazón que, si se han de respetar las leyes del género, el prólogo todavía no ha llegado a rozar—. En las *Melodías argentinas* de Molina, de ese estilo prologal queda la intención cargante o gaucha de andar siempre postergándolo todo: « montarnos otra vez en la largada y seguir haciendo larga la partida. ¿Qué otra cosa hacemos sino cansarnos en partidas? ».⁶¹ Pero todos ellos, estilos prologales o melodías, circunloquios victorianos o « incrustaciones desesperantes »⁶², cierran la puerta del libro pensante, el libro que no puede hacer nada sino generalizar, olvidar diferencias o abstraer⁶³: el negocio del Filósofo Portátil —o bien, al dejar abierta esa puerta para siempre, vuelven inane todo acceso—. El negociante del pensamiento sufre así una afrenta imperdonable, la infligida por unos escritos que no quieren sino « sacarlo de quicio con mis bravuconadas de perdulario o asquearlo con mis pensamientos excrementicios »⁶⁴, o para decirlo en otro tono (o en el mismo, pero escuchado en otro libro, de otra escritora), con eso que « ni siquiera es un pensamiento / es un divague automático de mierda ».
- 24 En la palabra « divague » quisiéramos detenernos para concluir. Es una palabra que se escucha en ambas escritoras: « La imposibilidad de fijar el punto en que el cuerpo y el alma se encontraban », dice el narrador de *Fina voluntad* del esposo de Greta, « lo lanzaba al divague ».⁶⁵ El divague no es la divagación, la *divagation* de linaje francés, simbolista y hermético. La divagación es un recorrido místico, el irrenunciable *Mystère dans les lettres* del poeta mistagogo. Pero ocurre entonces que el misterio, en las costas del Río de la Plata, en las costas del Paraná, ha sufrido las consecuencias de lo que Ricardo Zelarayán llamaba « una traducción de apuro »:
- Pero como nada es misterio
hagamos una traducción de apuro:
miss Terio
o miss Tedio
o chica rodeada de teros asustados
o algo por el estilo.⁶⁶
- 25 « Traducción de apuro » de la divagación, el divague no solo se acerca más al vagabundeo, a la vagancia, a los silbidos de un vago de la literatura realista, a su « famosa prosa de la vida »⁶⁷, sino además a una dicción enloquecidamente afirmativa.⁶⁸ Llegados a este punto, la entrada del realismo y de la prosa parece sugerir la llegada de la transparencia. Si ciertas escrituras rioplatenses son herméticas y transparentes a la vez, este último adjetivo no parece nombrar una preocupación por eliminar la opacidad, ni un odio del enigma. La transparencia —o la distancia ante el hermetismo— pueden ser formas de amar con intensidad el enigma, pero sin perder la disposición, si es necesario, a disolverlo

o a dilapidarlo en cualquier momento, de cualquier manera, en cualquier divague, a sacrificarlo como el padre al hijo en aquella historia que fascinó a Greta Krull.

NOTES

1. Martín Kohan, « Los sospechados de Milita Molina », *Revista Ñ*, 8 de febrero de 2003, disponible en: <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2003/02/08/u-00503.htm>, página consultada el 12/12/2016.
2. Daniel Guebel, *El caso Voynich*, Buenos Aires: Eterna cadencia, 2009, p. 45.
3. Tamara Kamenszain, *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*, Buenos Aires: Eterna cadencia, 2016, p. 83.
4. César Aira, *Las aventuras de Barbaverde*, Buenos Aires: Random House Mondadori, 2008, p. 46.
5. Mauro Libertella, *Mi libro enterrado*, Buenos Aires: Mansalva, 2013, p. 42.
6. En una entrevista a propósito del libro de Guebel citado más arriba, *El caso Voynich*, y en respuesta a la observación de su interlocutor: « Pensé que podía significar que todo era un chiste », el escritor afirma: « También, sí. También es un elemento, la peste de la ironía, que como escritor todavía me habita, como si estuviera en situación de crearme mejor o distinto de alguien » (Patricio Zunini, « El doble », <http://eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/el-doble.html>, junio de 2009, *Eterna cadencia* (blog), consultado el 12/12/2016).
7. Marcelo Damiani (comp.), *El efecto Libertella*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2010.
8. Daniel Guebel, *Mis escritores muertos*, Buenos Aires: Mansalva, 2009.
9. Héctor Libertella, *El árbol de Saussure*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000, p. 56.
10. *Ibidem*.
11. Héctor Libertella, *Ensayos o pruebas para una red hermética*, Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990, p. 97.
12. Eduardo Wilde, *Tiempo perdido*, Buenos Aires: Ediciones Jackson, s./f., p. 2.
13. Arturo Carrera, *Nacen los otros*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1993, p. 81.
14. Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris: Éditions Verdier, p. 71 (la traducción es nuestra).
15. Tamara Kamenszain, *op. cit.*, p. 15.
16. *Ibidem*, p. 11.
17. *Ibidem*, p. 14.
18. *Ibidem*, p. 16.
19. Giorgio Agamben, *Idea della prosa*, Macerata: Quodlibet, 2013, p. 33 (la traducción es nuestra).
20. *Ibidem*.
21. Giorgio Agamben, *Idea della prosa*, *op. cit.*, p. 34 (la traducción es nuestra).
22. Tamara Kamenszain, *op. cit.*, p. 84.
23. *Ibidem*, p. 41.
24. *Ibidem*, p. 87.
25. Fernanda Laguna, *Control o no control*, Buenos Aires: Mansalva, 2012, p. 99.
26. Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*, Paris: Seuil, 1986, p. 75.
27. Tamara Kamenszain, *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*, Buenos Aires: Paidós, 2000, p. 118.
28. Osvaldo Lamborghini, *Poemas 1969-1985*, Buenos Aires: Sudamericana, 2004, p. 26.

29. La expresión « mundo hermético » fue usada por Gombrowicz en su conferencia « Contra los poetas », dictada en Buenos Aires en 1951: « Pero la poesía pura además de constituir un estilo hermético y unilateral, constituye también un mundo hermético. Y sus debilidades aparecen con más crudeza aún, cuando se contempla el mundo de los poetas en su aspecto social. Los poetas escriben para los poetas. Los poetas son los que rinden homenaje a su propio trabajo y todo este mundo se parece mucho a cualquier otro de los tantos y tantos mundos especializados y herméticos que dividen la sociedad contemporánea. Los ajedrecistas consideran el ajedrez como la cumbre de la creación humana, tienen sus jerarquías, hablan de Capablanca como los poetas hablan de Mallarmé... » (Witold Gombrowicz, *Contra los poetas*, Buenos Aires: Interzona, 2015).
30. Nicolás Rosa, *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2004, p. 230.
31. Tzvetan Todorov, *La Notion de littérature*, París: Seuil, 1987, p. 161 (la traducción es nuestra).
32. Para los « elementos fantasma », véase Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, París: Seuil, 1995, p. 175-176.
33. Milita Molina, *Una cortesía*, Buenos Aires: Perfil, 1998, p. 33.
34. *Ibidem*, p. 73.
35. *Ibidem*, p. 77.
36. *Ibidem*, p. 16.
37. *Ibidem*, p. 32.
38. *Ibidem*, p. 45.
39. Milita Molina, *Mi ciudad perdida*, Buenos Aires: Editores argentinos hnos, 2012, p. 13.
40. Escribe Edgardo Dobry: « Para Mallarmé, el hermetismo esotérico tiene un sentido defensivo: es la clara voluntad de expulsar al lector de periódicos del ámbito de la poesía. El poeta teme que la vulgaridad de ese lector mancille su arte verbal, que es una aspiración a lo Absoluto... ». (« Poesía y alquimia », Buenos Aires-Rosario: *Diario de poesía*, n°65, septiembre de 2003, p. 11).
41. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, París: Gallimard, 1945, p. 41.
42. Macedonio Fernández, *Relato, cuentos, poemas y misceláneas*, Buenos Aires: Corregidor, 2004, p. 201.
43. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 400. A propósito de este texto en conexión con la poesía rioplatense, véase Edgardo Dobry, « Hermetismo y encierro: raíces y derivas de la poesía contemporánea », *América. Cahiers du Criccal*, n° 47, 2015, disponible en: <https://america.revues.org/1428>, consultado el 10/12/2016.
44. Macedonio Fernández, *Relato, cuentos, poemas y misceláneas*, op. cit., p. 136.
45. *Ibidem*, 203.
46. Milita Molina, *Los sospechados*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2002, p. 87.
47. Milita Molina, « El chiste suyo », Buenos Aires: Xul, n° 11, 1995, p. 28.
48. Macedonio Fernández, *Relato, cuentos, poemas y misceláneas*, op. cit., p.134.
49. Milita Molina, *Los sospechados*, op. cit., p. 44.
50. *Ibidem*, p. 67.
51. Nicolás Rosa, *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*, op. cit., p. 238.
52. « Inferir la ética del *Martín Fierro*, no de los destinos que presenta, sino de los mecánicos dicharachos hereditarios que estorban su decurso, o de las moralidades foráneas que lo epilogan, es una distracción que sólo la reverencia de lo tradicional pudo recomendar » (*Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, 1983, p. 195). Molina escribirá en *Los sospechados*: « Mi padre siempre creyó que a las cosas se les encontraba 'la vuelta'. También por eso, en el recuerdo y en el relato, pero esta vez en el recuerdo: Hernández y la vuelta a la vida de hotel, la fastidiosa vida de hotel, el fastidio de la vida de hotel » (p. 34). No se trata aquí del Hotel Abismo de Lukács sino del Hotel Hernández —una tapera— o de la Casa Lamborghini.
53. Milita Molina, *Melodías argentinas*, op. cit., p. 45.
54. Leemos en la introducción de Molina a los prefacios de James: « 'Puede ser que el único deseo verdadero de la Humanidad, revelado así a la luz en sus horas de ocio, sea el de alcanzar el

reposo. Esto no se logra con las novelas de Mr. Henry James', escribe Joseph Conrad, que no pretendía sosegar la obra de James » (« Introducción », en Henry James, *Prefacios a la edición de Nueva York. Selección, traducción, prólogo y notas de Milita Molina e Isabel Stratta*, Buenos Aires: Santiago Arcos, p. 12).

55. Milita Molina, *Los sospechados*, op. cit., p. 64.

56. Northrop Frye, *The Great Code: the Bible and Literature*, Toronto: University of Toronto Press, 2006, p. xii.

57. Milita Molina, *Melodías argentinas*, op. cit., p. 34.

58. Milita Molina, *Una cortesía*, Buenos Aires: Perfil, 1998, p. 89.

59. Nicolás Rosa, *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*, op.cit., p. 230.

60. Tamara Kamenszain, *Una intimidad inofensiva*, op. cit., p. 29.

61. Milita Molina, *Melodías argentinas*, op. cit., p. 24.

62. *Ibidem*, p. 126.

63. Exactamente lo que no puede hacer, en el famoso cuento, Ireneo Funes, el Zaratustra cimarrón incapaz de pensar. En *Fina voluntad* Catherine Harven muere de una « congestión pulmonar » (p. 70), la misma afección que mató a Funes —y, mientras congregaba « los ardientes documentos de su memoria », a Isidoro Acevedo en el poema de *Cuaderno San Martín* (J.L. Borges, *Obras completas*, op.cit., p. 86)—.

64. *Ibidem*, p. 46.

65. Milita Molina, *Fina voluntad*, op. cit., p. 88.

66. Ricardo Zelarayán, *Ahora o nunca: poesía reunida*, Buenos Aires: Ed. Argonauta, 2009.

67. Milita Molina, *Melodías argentinas*, op. cit., p. 18.

68. « (Últimamente, de un tiempo a esta parte, me es muy costoso completar algo y entonces he optado por el esbozo, el bosquejo, el 'silbido de un vago' (¿ven que siempre las comillas están del lado de la cultura? Es así simplemente: todo un entrecomillado), pero silbido no solo como un vagabundear sino como 'chiflido', como un 'mirá lo que hay aquí', como un loco señalando por aquí y por allá, desarticulado y ridículo como un muñeco inflable de propaganda pero con una mente precisa y analítica arruinada por su 'no dar abasto', es decir por el aquí y por el allá que ya es aquí un segundo antes de ser allá. Y el muñeco inflable que se sacude espasmódico desbordada su almita matemática. Esta ocupación atolondrada y paradójicamente precisa del escritor de signos y señales (que ha encontrado en el muñeco inflado por el viento una de sus tantas imágenes, buena tal vez solo para ilustrar la desesperación del gesto... » (*Melodías argentinas*, op. cit., p. 93).

ABSTRACTS

Taking as a starting point a set of occurrences of the words « hermetic » and « hermeticism » in contemporary Argentine literature and literary criticism, this article aims at exploring the uses of those terms in Tamara Kamenszain's essay *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay* (2016), and a review of Milita Molina's *Los sospechados* (2002) by Martín Kohan. After assessing the relation between those uses and the one that Héctor Libertella made of the same words, this article postulates a series of connections and disconnections between writing, thought, obscurity and transparency in Argentine literature.

A partir de un breve muestrario de apariciones del nombre « hermetismo » y del adjetivo « hermético » en la literatura y en la crítica literaria argentinas del presente siglo, este artículo explora los usos de esos términos en el ensayo de Tamara Kamenszain *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay* (2016), y en una reseña de Martín Kohan dedicada a *Los sospechados* (2002), de Milita Molina. Luego de poner estos usos en relación con el que de las mismas palabras hiciera Héctor Libertella, el artículo postula una serie de conexiones y desconexiones entre la escritura, el pensamiento, la oscuridad y la transparencia en la literatura argentina.

Cet article prend comme point de départ un bref corpus de textes littéraires et critiques publiés en Argentine entre 2003 et 2016. Chacun de ces textes fait un usage particulier du nom « hermétisme » ou de l'adjectif « hermétique ». Après un commentaire du corpus, nous étudions l'usage de ces mots dans l'essai de Tamara Kamenszain *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay* (2016), et dans un compte rendu consacré par Martín Kohan à *Los sospechados* (2002), de Milita Molina. Ces usages sont mis en rapport avec celui qu'a fait des mêmes termes l'écrivain et critique Héctor Libertella. Finalement, nous appuyant sur les observations de Libertella, nous postulons une série de connections et de déconnections entre l'écriture, la pensée, l'obscurité et la transparence dans la littérature argentine.

INDEX

Mots-clés: hermétisme, pensée et écriture, transparence, critique littéraire.

Keywords: hermeticism, thought and writing, transparency, literary criticism.

Palabras claves: hermetismo, pensamiento y escritura, transparencia, crítica literaria.

AUTHOR

MARTÍN ARIAS

Université Paris 8 – Vincennes – Saint-Denis

marting.arias@gmail.com