

LA IMPOSIBILIDAD DE ALCANZAR LA COMPLETUD: RELATIVIDAD DEL PROCESO DE FORMACIÓN EN *LOS IMPACIENTES* DE GONZALO GARCÉS

Rebeca Ramírez Hernández

RESUMEN

La novela de formación tradicional ha variado notablemente con la introducción de elementos posmodernistas en la narrativa latinoamericana. En este artículo se analiza la novela del argentino Gonzalo Garcés, *Los impacientes*, para destacar las características de la nueva novela de formación sentimental; particularmente en cuanto a la imposibilidad de los protagonistas de alcanzar la madurez.

ABSTRACT

The traditional formation novel has changed remarkably with the introduction of post-modern elements in Latin American narrative. This essay analyzes the novel *Los impacientes*, by the argentinan Gonzalo Garcés, in order to comprehend the characteristics of the new sentimental formation novel, above all regarding the main characters' impossibility to achieve adulthood.

Este artículo pretende ser un acercamiento a la nueva novela de formación, a partir del análisis de la novela *Los impacientes* de Gonzalo Garcés. Para ello, se considerarán los comentarios que teóricos como Mijail Bajtín y Florence Bancaud Maënen hacen en torno al tema de la novela de formación.

1. La novela de formación o *bildungsroman*

En su análisis histórico de la novela, Mijail Bajtín propone una clasificación de esta "según el principio de estructuración de la imagen del héroe" (Bajtín 1982: 200). Así, hace referencia a cuatro tipos de novela: la novela de vagabundeo, la novela de puesta a prueba, la novela biográfica y la novela de educación. Es sobre esta última que centramos nuestro interés, al igual que lo hace Bajtín.

La novela de educación, conocida también como *Erziehungsroman* o *Bildungsroman*, surge en Alemania en la segunda mitad del siglo XVIII. No existe claridad entre los teóricos respecto de los alcances de este tipo de novela; según algunos, debe concentrar todo el proceso de formación del héroe; según otros, podría limitarse tan solo al proceso de desarrollo (a un período de su vida que lo marcó y devino en un cambio fundamental). Sobre la heterogeneidad de este tipo de novela, indica Bajtín:

[...] Algunas de estas novelas tienen un carácter esencialmente biográfico o autobiográfico, y otras no lo tienen; en unas, el principio organizador es la idea puramente pedagógica acerca de la formación de un hombre, y otras no la contienen en absoluto; unas se estructuran por el orden cronológico del desarrollo y educación del protagonista y carecen casi de argumento y otras, por el contrario, poseen un complicado argumento lleno de aventuras; las diferencias que tienen que ver con la relación que existe entre estas novelas y el realismo y, particularmente, con el tiempo histórico real, son aún más considerables (Bajtín 1982: 211).

Dadas las diferencias en cuanto a los límites de la novela de educación y sus características, Bajtín la clasifica en cinco tipos:

1. Novela de crecimiento esencial del hombre
2. Novela de desarrollo del hombre
3. Novela biográfica (y autobiográfica)
4. Novela didáctico-pedagógica
5. Novela realista

En la novela de formación del hombre, la transformación del héroe es parte del argumento de la novela. El héroe y su carácter se constituyen en una variable, en la que el tiempo tiene un papel importante en el desarrollo del héroe, pues cambia “considerablemente todos los momentos de su vida y su destino”. Según Bajtín, este tipo de novela tiene un carácter cíclico, pues se repite en todas las vidas¹; en ella se da una representación de la vida como “experiencia y escuela” de la cual el protagonista saca una lección de “sensatez y resignación”. Se trata del paso de “un idealismo juvenil e iluso hacia una madurez sobria y práctica” (Bajtín 1982: 213).

Para clasificar cada tipo de novela, Bajtín realiza un análisis de las características cronotópicas presentes en el relato. Bajtín distancia el cronotopo del terreno de la teoría de la relatividad, en el que fue introducido por Einstein, y hace referencia al conotopo literario-artístico, que define así:

En el cronotopo literario-artístico tiene lugar una fusión de los indicios espaciales y temporales en un todo consciente y concreto. El tiempo aquí se condensa, se concentra y se hace artísticamente visible; el espacio, en cambio, se intensifica, se asocia al movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los indicios del tiempo se revelan en el espacio, y éste es asimilado y medido por el tiempo. Por este cruzamiento de las series y por esta fusión de los indicios se caracteriza el cronotopo artístico (Bajtín 1986: 269-70).

Según Bajtín, el cronotopo es fundamental para determinar el género en la literatura. Si bien es cierto, en el ensayo sobre el cronotopo que hemos citado, Bajtín analiza varios tipos de novela y las condiciones espacio-temporales presentes en ellas, es en su texto “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo” (Bajtín 1982: 200-47), en el que desarrolla las características propias de la novela de formación. Para el análisis de la

novela de Gonzalo Garcés, nos concentraremos, particularmente, en la novela de formación del hombre que, como se indicó arriba, se argumenta sobre la base de la transformación del héroe.

1.1. El proceso de formación como una búsqueda de la madurez

La novela de Gonzalo Garcés, *Los impacientes*, tiene características que la enmarcan en este tipo de novela de formación, con la salvedad de que se refiere a tres personajes (uno de los cuales es una mujer²); ellos dan un paso de la juventud a la madurez (o quizás más bien, al finalizar la novela son un poco más maduros), o, como escribe Mila en su carta, se trata de tres personajes que por un instante fueron maduros. Este planteamiento respecto de la madurez es de gran interés para un acercamiento al texto:

...a fin de cuentas, el único que se ha vuelto *adulto*, de los tres, es Boris, y quizás no del todo... por más que pienso en esos tres días, no veo que hayamos alcanzado ninguna forma de madurez duradera, excepto en un sentido: por un momento lo fuimos —en uno de esos temblores de clarividencia, que todos tenemos algunas veces, incluso muchas, en una larga vida, sin por eso adquirir nada permanente, nada que no se olvide y deba volverse a aprender-, y ahora está registrado en tus notas, bajo tu mirada. La tuya sobre nosotros, y la de Boris sobre nosotros, y la mía. *Es la mirada la que hace la madurez*, y la juventud, y la adolescencia. O el paraíso y el cielo, o la soledad y la reunión. O lo que quieras, Keller. Nadie es nunca esas cosas, ni viaja por esos sitios de manera absoluta [...] (216-7)³.

Lo anterior corresponde a la transcripción que hace Keller de una carta que le envía Mila. Las cartas de Mila nos serán de gran utilidad, porque representan el primer comentario crítico de la novela de Keller, antes de que pudiéramos conocerla los lectores; Mila es la primera lectora interna del circuito de comunicación. Sus cartas son, primero, parte de la novela de Gonzalo Garcés y, luego, parte de la crítica del texto de Keller.

Según lo planteado por Mila, la madurez es tan solo un instante que depende no solo de la experiencia del sujeto, sino también de la mirada de los otros. Son los otros quienes nos miran como personas maduras. A partir de esto podemos sentirnos o no maduros. Quizás sea por este motivo que, a diferencia de la novela de educación tradicional, sean tres jóvenes los protagonistas de la novela y se narre tan solo tres días de sus vidas. Se requiere, en todo caso, de la interacción con los otros para que los tres personajes principales sufran un cambio en su forma de percibir el mundo. Y es a partir de esta interacción que logran, por un momento, alcanzar lo que tanto ansían a lo largo del relato: la madurez que los inscriba como verdaderos ciudadanos, personas útiles y productivas con todos los derechos que les son inherentes⁴. Mila, en su interacción con Boris, el músico del grupo, se ve ante la necesidad de alcanzar la madurez necesaria para estar a su lado:

[...] La conversación de él, apasionada y remota a la vez, su condición de artista, habían hecho algo más que mostrarle la medida de su propia timidez: habían puesto ante sus ojos su abrupta juventud, y sembrado en su interior un anhelo poderoso y nuevo: el de madurar (80).

Más adelante, es la misma Mila, en una conversación que sostiene con Bettina, una ex-compañera de trabajo que la acompaña en su “guerra”, la que retoma el tema de la madurez:

[...] “No por eso; porque hacerse espejo de otro es empezar a reflejarse a sí mismo. Quién sabe, al cabo de ese proceso puede estar la madurez.” “Mila, nunca conocí a alguien como vos. ¿Cuándo aprendiste todo eso? ¿Y qué es ese apuro por alcanzar la madurez? Va a llegar sola, a su tiempo”. “¿Y quién la quiere, a su tiempo? Todo es demasiado tarde cuando llega a su tiempo; nadie posee realmente su juventud ni su madurez, por la simple razón de que está ocupado siendo joven o maduro. Te voy a contar algo que decíamos, a los diecisiete años, dos amigos y yo: si no podemos tener cuarenta años ahora, mejor no tenerlos nunca” (134-5).

En este pasaje, Mila no solo nos muestra esa ansiedad por salirle al paso a la madurez que, como dice Bettina, “va a llegar sola”, sino también que se trata tan solo de un concepto, un estado fugaz que en un instante ya ha pasado, algo imposible de alcanzar.

Lo único que consiguen los protagonistas es enfrentar por un momento sus fantasmas (Keller, su sentimiento de culpa; Mila, su trauma por una violación y Boris, su temor al compromiso con la madre de su hijo); liberarse de sus culpas, por un instante actuar como adultos, un estado que se les escapa al siguiente momento. Esto hace más difícil el trabajo de escritura de Keller, cronista de su época, que trata de atrapar en la creación ese momento de madurez que fue importante⁵ como parte de su formación sentimental.

1.2. Estructura de la novela de formación

En su texto sobre la novela de formación del siglo XVIII, Bancaud Maënen (1998: 60 y ss) hace referencia a la estructura de la novela de formación y a las pruebas de iniciación que debe enfrentar el protagonista. Según ella, en este tipo de novela se relata el nacimiento del protagonista, el conflicto con la esfera familiar y su formación al lado de sus iniciadores, mediadores y mentores. Además, destaca la presencia de las pruebas de iniciación: la prueba del amor y la prueba del trabajo o el reencuentro con la esfera social, dividida en dos: la esfera política y la esfera artística.

1.2.1. *Relato del nacimiento del protagonista y el conflicto con la esfera familiar*

En la novela de formación tradicional, el relato del nacimiento del héroe es fundamental para darle contenido al personaje. Su nacimiento le otorga un estado que lo marcará durante los primeros años de su vida y, en cierta medida, condicionará su futuro hasta que el héroe rompa con la esfera familiar e inicie su viaje de formación. Según Bancaud-Maënen (1998: 54), “la naissance est à ce point centrale dans ce type de romans, c’est qu’elle extraction et aspire, sa vie durant, à dépasser un statut qu’il n’assume pas et qui, a priori, est censé lui barrer nombre de portes dans la société”. El ejemplo clásico en la literatura española lo tenemos con el *Lazarillo de Tormes*, en el que las condiciones que rodearon el nacimiento del protagonista (el lugar en donde ocurrió y la procedencia de sus padres) lo predestinaron.

En la novela de Gonzalo, no tenemos el relato del nacimiento de los protagonistas. No se nos da ningún dato respecto de su procedencia social. Solo conocemos su soledad, que se ve ocasionalmente interrumpida por la presencia de ellos mismos. Pareciera sugerirse que el solo ingreso en este mundo ya trae de por sí un destino desventurado, sin importar la condición social. Esa búsqueda constante nos informa que la condición social (o la pertenencia a un grupo familiar) no asegura un sitio en el mundo.

En la novela de formación tradicional, las condiciones del nacimiento eran importantes, porque era de esperar que un nacido noble tuviera todas las ventajas para alcanzar los más grandes logros, no así alguien de cuna humilde. Por otro lado, la novela de formación posmoderna nos muestra un mundo al que el individuo se enfrenta solo; su condición de desventura es la regla y, más aún en el caso de los jóvenes, la falta de un modelo por seguir (por causa de su constante cuestionamiento de los modelos que les ofrecen los adultos) les impide tener certeza respecto del lugar que ocuparán en el mundo y la posibilidad de desarrollarse como personas maduras.

La novela de Garcés nos presenta diferentes situaciones a las que sus personajes se enfrentan; en ella, el efecto psicológico que produce la interacción con el medio y con los demás es lo más importante. La forma en que el sujeto percibe el mundo, la construcción que hace de él (que difiere de persona a persona aún cuando existan semejanzas derivadas de los efectos culturales en el individuo), es fundamental en el momento en que los conflictos son resueltos.

En esta novela se narra un instante en la vida de los protagonistas: lo sucedido en menos de tres días. No tenemos, como en la novela de formación tradicional, la oportunidad de conocer las circunstancias del nacimiento de los protagonistas, ni siquiera tenemos datos de su familia, salvo breves alusiones dispersas a lo largo del texto. Es la propia Mila quien, mientras da a una mendiga unas monedas, afirma que se las da porque su madre "fue una mendiga. Toda la vida. Y creo que nunca le dieron nada" (118). El recuerdo que tiene Mila de su madre está íntimamente ligado a la soledad y el desamparo, a la carencia. Su madre pide aquello que le falta, lo cual queda evidenciado en el siguiente pasaje, en el que se muestra en actitud pasiva, junto a la ventana, a la espera de su pareja, del padre de Mila:

Toqué, no sin júbilo, las dos monedas que buscaba; y entonces, sin sacar la mano de mi bolso, me quedé otra vez pensativa. Un sillón, y la puerta: la luz de neón de la cocina y el ruido de agua hirviendo; ella esperaba en la ventana. Siempre sola, siempre esperando a mi viejo. Dejé las monedas y saqué mis dos últimos billetes (118).

La ventana representa una abertura al aire y a la luz; también es símbolo de receptividad, lo cual denota una actitud pasiva de quien recibe. La madre de Mila está siempre dispuesta a recibir, igual que cualquier mendigo, pero la falta nunca es saciada. Esa es la herencia familiar de Mila, marcada por la soledad de su madre, la mendicidad de amor y la ausencia del padre.

En los recuerdos de Boris en la clínica, aparece la madre de Mila, una "vieja pedicura" quien se queja de que su hija, por la "que había hecho sacrificios para educarla", nunca la visitaba:

Cuando la agonía pasó, Boris sintió un deseo real, profundo, de hurgar por única vez en el pasado de Mila; y ese mismo día se consagró a sus pesquisas. Había empezado siguiendo, varias tardes consecutivas, a la vieja pedicura, la madre de Mila. A pocos metros de distancia, andaba todo el tramo con ella desde su covacha de la calle Brasil, cerca de la autopista, hasta el almacén donde compraba el vino. Un día la abordó simplemente y, con autoridad improvisada, la invitó a comer en el café de al lado. No se habían visto nunca. La mujer se deshizo en llantos: Mila no iba a verla nunca, a ella, que había hecho sacrificios para educarla, y a pesar de que su marido le había ofrecido venir a vivir con ellos. Mentía sin la menor pretensión de ser creída, y tragaba grandes pedazos de bife entre sollozos. Boris medía con asombro el parecido

físico entre la madre y su hija; los pómulos salientes de Mila, la deliciosa curva de sus cejas, se insinuaban sin cesar en aquella cara socavada por la tontería y el sufrimiento. Había esperado que la mujer le hablaría del padre, aquel legendario padre de Mila, y desde el principio entendió que era esfuerzo perdido [...] (179-80).

Es interesante destacar el hecho de que, aún cuando el recuerdo de Mila respecto de su madre la remite a una mujer que espera a su pareja, fue imposible para Boris hacerla hablar del padre de Mila. Los cuestionamientos de Boris irían dirigidos a determinar el modelo de autoridad que Mila había tenido en su vida; sin embargo, ese modelo es inexistente. Para Mila, es tan solo el hombre que su madre espera, aquel por el cual ella vivía en soledad, marcada por la falta; para su madre, es tan solo alguien inexistente del que no se habla.

Según Jean Chevalier, el padre representa el mundo externo a la familia, el mundo de la sociedad. En tanto se esté en presencia del padre (bajo su techo), los esfuerzos de emancipación son desalentados, su influencia “priva, limita, molesta, esteriliza y mantiene en la dependencia”. No obstante, agrega Chevalier, la “influencia [del padre] puede [...] emparentarse con la atracción del héroe o del ideal. El padre no sólo es el ser que queremos poseer o tener; sino también el que queremos poder llegar a ser, el que queremos ser o valer” (Chevalier 1995: 793). En ese sentido, se convierte en un modelo de vida, del que es necesario separarse (como en la novela de formación tradicional) para luego ocupar su lugar en una nueva familia (su propia familia).

En el caso de Mila, la figura paterna es inexistente. La soledad es la marca en su familia, lo cual limita el modelaje de lo que podría llegar a ser su propia familia. Mila carece de ese modelo que es básico en su proceso de formación sentimental. El padre es fundamental como lazo entre su pasado familiar y su inserción en la sociedad como persona adulta. No obstante, debemos recordar que, a pesar del sentimiento de ausencia que está ligado con su figura paterna, Mila es la única de los tres protagonistas que tiene apellido: Sivelich, lo cual es una marca familiar innegable⁶.

En cuanto a Boris y Keller, no hay alusiones a sus familias, lo cual podría representar una negación de su pasado familiar. Ellos simplemente se lanzan al mundo en busca de su propio lugar, el cual sería imposible de conseguir manteniéndose en el ámbito familiar. En este sentido, y tal y como lo expone Bancaud Maënen en su texto sobre la novela de formación tradicional, Boris y Keller asumen el papel del héroe tradicional al oponerse a las normas familiares. La ausencia en el texto de cualquier alusión al pasado familiar de estos personajes es prueba evidente del rompimiento que ambos hacen con sus respectivas familias.

Por otra parte, es importante resaltar que esta parquedad en la alusión del entorno familiar de los protagonistas —a diferencia de la novela de formación tradicional— es una forma de mostrarnos cómo los protagonistas de la nueva novela de formación se insertan en el mundo moderno: con la única certeza de que, desde sus antepasados, ya proviene la falta⁷, por lo que su presencia o ausencia en la novela es intrascendente.

Keller, Mila y Boris son tres personas que se encuentran solas en el mundo, en una ciudad grande (Buenos Aires), donde en los últimos años se ha presentado una tendencia a las familias unipersonales. Es entonces cuando los lazos de amistad se hacen más fuertes y, aunque no comparten un mismo techo (salvo por un tiempo Mila y Boris), los lazos que los unen se asemejan a los familiares. Los amigos sustituyen a los padres, hermanos, hijos, tíos y primos, en este nuevo contexto familiar. Esto se convierte en un verdadero problema, más aún en

una sociedad tradicional, en la que los conceptos sobre la familia y la pareja se mantienen inamovibles y no se han adecuado a las nuevas tendencias⁸.

Al excluirse la familia de los protagonistas en la narración, su conflicto interno adquiere relevancia⁹; esto se muestra claramente a lo largo de la novela. Pero, a diferencia del relato de formación tradicional, el ser humano no arriba a un estado de “madurez sobria y práctica” (Bajtín 1982: 213), no por el corto lapso que se nos narra, sino más bien por la naturaleza cambiante del ser humano. El Keller narrador no es el mismo que el Keller protagonista (y la diferencia es tan solo de tres años). Igualmente, la Mila que inicia el relato de Keller no es la misma que lo termina, ni la misma que escribe las cartas refiriéndose a la novela de Keller¹⁰.

Las lecturas, las vivencias, los estados de ánimo, el contacto con otras personas y, ¿por qué no?, los procesos fisiológicos, cambian en forma constante a los seres humanos. Eso es lo que trata de reflejar la nueva novela de formación sentimental: la relatividad del ser humano, que cambia su forma de percibir el mundo que le rodea y la manera en que se ve a sí mismo. Igualmente, el modelo de familia tradicional es desplazado por uno nuevo, indefinible y en constante construcción¹¹.

1.2.2. *Los iniciadores, mediadores y mentores*

En la novela de formación tradicional, al separarse de la esfera familiar, los héroes entran bajo la tutela de un mentor. Bancaud-Maënen se refiere a los iniciadores, mediadores y mentores, quienes se convierten en los protectores de estos jóvenes que se han lanzado a un mundo que desconocen.

El mentor ocupa el lugar de los padres ausentes, también se convierte en guía espiritual que “enseigne ensuite à son jeune élève que le cœur s’exerce et se fortifie dans la vertu et que la gloire ne s’acquiert qu’avec sagesse et modération” (Bancaud-Maënen 1998: 58). Según esta autora, la principal función del mentor es la de educador; pero no cualquier educador, pues la formación que da a su discípulo es, principalmente, estética.

En la novela de Gonzalo Garcés, no aparecen los mentores de los protagonistas, lo que pareciera ser un indicio de la condición de orfandad en que se halla la juventud de finales del siglo XX e inicios del XXI. Lo anterior salvo una breve mención al “maestro” de Boris, a quien nos referiremos más adelante.

Keller, quien escribe la crónica de los tres días que marcaron su vida y la de sus amigos, critica constantemente los saberes consagrados de la humanidad. Se trata de un filósofo que se vuelca en contra de la universidad:

[...] Era al final de uno de esos días inútiles, a la salida de una curiosa institución que no ha dejado marcas en mi vida, salvo una pronunciada aversión por los anfiteatros, los profesores y las asambleas públicas. No es que esperase algo indebido de esos muros, de las aulas con su olor a fritanga y la charla exaltada y deprimente, al contrario; pero las panoplias de semejante educación me impresionaban [...] (22-3).

Keller disiente del mundo universitario, pero admite que en principio estuvo “impresionado” por él. Es probable que su formación académica fuera el punto de arranque de su pensamiento crítico, el mismo pensamiento que le permite oponerse a esa formación.

Así es como la educación formal carece de relevancia para Keller; no obstante, está siempre abierto al aprendizaje informal, particularmente en materia de sentimientos. Es así como, junto con sus amigos, imitadores de poetas, trata de encontrar en cada mujer el secreto del amor:

Pero el Amor como forma de inquietud metafísica —como luminoso tirabuzón de certeza psíquica en medio de la helada charla gris de los papanatas— me seguía fascinando y podía ser, incluso, una idea en la que atrincherarme, para preservar mis testículos intactos hasta que terminara la melancolía de mi juventud crepuscular. ¿Cuánto me falta todavía? ¿Cinco años, seis años? Cristo: no iba a pasarme seis años musitando rondós. Esas chicas delgadas, esas cónicas y fibrosas flores de los puertos del sur, tan beligerantes y tristes, tan desprovistas de auténtico calor femenino, con sus desarreglos ováricos y sus incisivos diarios íntimos; esas jóvenes periodistas, libreras, pintoras, aspirantes a actrices, a psicólogas, e incluso alguna ladrona romántica de poca monta a la que había arrastrado deportivamente a mis sábanas, debían sentir algo de esa impaciencia cuando me ponía a sondearlas [...] (24).

Keller, como todo poeta romántico, trata de plasmar por medio de la escritura el amor mismo; pero, al igual que en el pasado, el lenguaje se torna insuficiente¹². Aguiar e Silva rescata el sentimiento de insatisfacción que se anida en el corazón de los poetas románticos:

Con esta concepción del espíritu y de lo real se relaciona íntimamente el concepto de *Sehnsucht*, palabra alemana difícilmente traducible, que significa la nostalgia de algo distante, en el tiempo y en el espacio, a que el espíritu tiende irresistiblemente, sabiendo sin embargo de antemano que le es imposible alcanzar ese bien soñado.

Friedrich Schlegel caracteriza la poesía romántica como “una poesía universal progresiva”, afirmando que su esencia reside en su perpetua insatisfacción [...] (Aguiar e Silva 1986: 332).

Igualmente, Keller conoce sus limitaciones y a partir de ellas decide utilizar las voces de sus amigos para iniciar la narración de un pasaje de sus vidas.

Volviendo al tema de la formación de Keller, él se presenta como un vivo ejemplo del adolescente de finales del siglo XX: sin pasado (pues repudia los discursos consagrados) ni futuro (ante la desesperanza que embarga a la juventud que ve su mundo destruido por la ambición del hombre); y en el que se funden el poeta cortés y el Don Juan o Casanova¹³. Sus inquietudes respecto del amor y del sexo pueden ser satisfechas con gran facilidad por esta generación de nietos de la revolución sexual, aunque “hacer el amor” no es lo mismo que “saber del amor”¹⁴.

Mila Sivelich¹⁵, por su parte, carece de maestros. Y esa ausencia la impulsa a la búsqueda constante de modelos por imitar: primero fija su mirada en Boris, a quien admira y de quien se encontró, por un tiempo, atada:

[...] Había caído por completo bajo su influencia: admiraba la forma en que Boris atraía a las mujeres, el modo en que su cortés suavidad se deslizaba en una reunión como los efluvios de un incensario, insidioso, irresistible [...] Y ella no lo deseaba, y era feliz. Lo había escuchado, interminablemente; lo envidiaba con incorruptible discreción; había amado casi con ferocidad el pelo revuelto de Boris, sus camisas gastadas siempre azules o color kaki, los pañuelos impecables que guardaba en su bolsillo sin utilizarlos jamás, mientras él tocaba el piano, los ojos entornados y un vaso de vino apoyado en la tapa, y ella lo esperaba, encogida en un rincón del cuarto [...] (79).

Ante la imagen de Boris, el conquistador, que tan solo con un gesto inintencionado era capaz de atraer a todas las mujeres, Mila “esperaba”, pues sabía que de él podría aprender¹⁶. Incluso, en alguna ocasión lo descubrió teniendo sexo con alguna mujer, algo que nunca le confesó. Con el tiempo, las visitas de otras mujeres a la casa que compartían desaparecieron (lo cual “le pareció una pena” a Mila); sin embargo, ella nunca accedió a los intentos de Boris de besarla. Pareciera que el saber que Mila veía en su amigo, no tenía que ver con el sexo, pues ella evitaba cualquier contacto físico con Boris, pero siempre estaba dispuesta a escucharlo:

[...] Pero aquel hombre en particular —tal era su convicción— tenía cosas que enseñarle. Y por eso apretaba los dientes, escuchaba, respondía lo menos posible. La conversación de él, apasionada y remota a la vez, su condición de artista¹⁷, habían hecho algo más que mostrarle la medida de su propia timidez: habían puesto ante sus ojos su abrupta juventud, y sembrado en su interior un anhelo poderoso y nuevo: el de madurar (80).

Su anhelo era madurar, dejar de ser una niña, una adolescente, para convertirse en una mujer. Y creía que Boris era el mago guardián del secreto de lo femenino. Ese hombre que “se instalaba en ellas” (79) era capaz de mirarlas por dentro y, de esa forma, descubrir su intimidad y acceder a ese gran secreto que Mila deseaba descubrir: “qué es lo que yo debo desear para ser mujer”, para madurar.

Más adelante, aparece Keller en escena, “para enriquecer el juego”, y Mila —recordándonos un poco a “La Maga” de Cortázar—, se hace a un lado y en un rincón escucha y admira a esos dos hombres poseedores del lenguaje:

[...] Durante todo un verano y un invierno percibió sus flaquezas y sus niñerías, sin dejar de creer que todo estaba minuciosamente previsto en ellos, como parte de aquella trama masculina, de su autoritario encanto. Keller la intrigaba, tan distinto de Boris, y sin embargo su complemento evidente: hablaba con voz más aguda, y muy rápido, mientras que la charla de Boris era un lento contrabajo que parecía absorber sus golpes. Las frases de Keller eran trucas y brillantes, como bollitos de papel arrojados a un lado, por desesperación de dar con la ecuación perfecta; Boris resplandecía sobre él, alto y en cierto modo ecuestre, con la elegancia de una luna menguante [...] (80-1).

Luego, Mila decide abandonar a Boris, y —por medio de sus recuerdos— ingresamos a su mundo laboral, donde, nuevamente, cae bajo el embrujo de otro hombre: el hombre que luego se convertirá en el objetivo de “su guerra”, la cual se desarrolla en el segundo capítulo de la novela que se titula “Mila en guerra”. Un hombre de “treinta y tantos años”, que Mila conoce en su trabajo y luego no podrá olvidar. A su lado, Mila descubre la presencia del mal, de lo siniestro, en los sucesos intrascendentes para la humanidad:

[...] Yo sé que habido horrores en este siglo. Ha habido torturas, matanzas, exterminios, cosas que los afortunados que sólo hemos sufrido incidentes menores podemos comprender apenas; y que fatalmente han influido en la manera en que la gente inteligente coincide el mal. Pero no hay duda de que ese día, como un modesto eco, una señal desvaída de catastrófes mayores, el mal llegó hasta mí también. No era el odio, era la inercia, y hasta la falta de imaginación. Ya dije que, hasta donde yo sé, lo único que realmente dice algo de nosotros es lo que pensamos, sobre las cosas que pasan. Y esa noche, al salir de la oficina, un conocimiento terrible se instaló en mí, algo que supe entonces y que sin embargo sólo ahora

me parece descubrir realmente: marcada y temblorosa, en plena calle, marcada para muchos años, entendí que ese tipo no quería realmente lastimarme. Lo había hecho, mucho más de lo que yo misma incluso podía suponer; pero, realmente, no se había enterado de nada. Era inocente, a su manera. Y precisamente eso, querido Keller, eso y nada más es lo que ha hecho del mundo, hasta hoy, un lugar más bien siniestro (143-4).

Ese hombre se convierte en su Don Juan personal; el hombre que la seduce y luego, abusa de ella sexualmente y la marca “para muchos años”. En ese momento, Mila se topa con lo siniestro, aquello que le es familiar y extraño a la vez; ese hombre, un conocido de la oficina, en quien depositó su confianza, se convirtió en un monstruo, en algo ajeno totalmente a ella.

Sigmund Freud dedica uno de sus textos al análisis de lo ominoso y, sobre el particular, expone lo siguiente:

[...] la palabrita *heimlich*, entre los múltiples matices de su significado, muestra también uno en que coincide con su opuesto *unheimlich*. Por consiguiente, lo *heimlich* deviene *unheimlich*. [...] En general, quedamos advertidos de que esta palabra *heimlich* no es unívoca, sino que pertenece a dos círculos de representaciones que, sin ser opuestos, son ajenos entre sí: el de lo familiar y agradable, y el de lo clandestino, lo que se mantiene oculto. También nos enteramos de que *unheimlich* es usual como opuesto del primer significado únicamente, no del segundo. Sanders no nos dice nada acerca de un posible vínculo genético entre esos dos significados. En cambio, tomamos nota de una observación de Schelling, quien anuncia acerca del concepto de lo *unheimlich* algo enteramente nuevo e imprevisto. Nos dice que *unheimlich* es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz (Freud 1986: 224-5)¹⁸.

Mila aprendió sobre la presencia del mal en la cotidianidad a partir de su encuentro sexual con este hombre. No se trata de ese mal espectacular, generado por gobiernos y grupos terroristas; no es ese mal que por odio conduce al genocidio, al asesinato de etnias enteras, sino ese mal que se da todos los días, que se inflinge entre iguales y que surge en el ámbito de lo familiar, de lo cotidiano. La misma Mila considera que ese hombre era inocente “a su manera”, porque lo que está mal es el mundo, ese mundo que acepta con normalidad ciertos comportamientos, ese mundo en el que la agresión sexual no existe, donde un no significa quizás¹⁹. No obstante, lo que hace más difícil de entender estos momentos es su intrínseca ambigüedad, pues se ignora quién es culpable y quién inocente:

[...] Espero que se note lo que estoy contando. Estoy contando el tipo de incidente más corriente y más estúpido de los tiempos modernos o antiguos, la historia de una muchacha que calentó sin saberlo a un hombre mayor que ella y se encontró sin desearlo acostándose con él. Millones de párvulas y jovencuelas de todo tipo y condición están pasando por esto a esta misma hora, y lo han hecho y seguirán haciéndolo...

[...]

Y otros tantos les preguntarán, fuera de las veces que lo harán ellas mismas, la pregunta del millón: *¿acaso no te lo buscaste?* Por Cristo Todopoderoso: no lo sé, no lo sé, y ésa es la pura verdad. La ambigüedad no es patrimonio de hombres o mujeres, y si digo que probablemente sí, sin duda una parte de mí se sentía halagada, excitada incluso, que sabía que jugaba con fuego y jugar con fuego es hermoso, que sus manos no estaban mal [...] (142-3).

Y por mucho tiempo, Mila no pudo interpretar estos hechos, mientras que su ambigüedad inherente la hacía sentirse entre víctima y culpable. No fue sino hasta que puso en palabras

esa historia (hasta que la interpretó por medio de signos lingüísticos), que fue posible para ella enfrentar su pasado y darle un significado. Antes de ese momento, Mila “engaña”²⁰ a su analista, le oculta lo que ella considera que es un punto importante en su historia personal, lo que podría ser la fuente de su angustia —esa angustia que la guía al consultorio. En el momento menos esperado, Mila convierte a Keller en su confidente y, en un acto de traición a su analista —según ella—, le cuenta su experiencia traumática.

Es interesante destacar el hecho de que luego de que Mila y Keller mantienen relaciones sexuales, Mila se entrega también psíquicamente al contarle a Keller los detalles de la experiencia que (igualmente en el ámbito sexual) la marcó en el pasado. Se da entre ellos un pacto de confidencia, “[...] en donde la confianza supone una reciprocidad o bidireccionalidad (Castillo del Pino 1989:103) entre el yo que se desprende de su intimidad y el *tú* al que se le cuenta el secreto y se le ofrece la dádiva de ese conocimiento” (Chen 2002: 21). Entre ellos, se establece un vínculo que los mantiene unidos (a pesar de la separación física) durante toda la jornada de Mila en busca de su abusador.

En cuanto a la confesión de Mila, es interesante destacar la forma en que cuenta a Keller lo ocurrido:

Voy a contar hasta tres y empezar, Keller. Y sin embargo nadie llega a conocerse realmente con sólo contarse a sí mismo; al contrario; más hablo y más tengo la impresión de regalarme por nada, mejor así, quiero hacerme una máscara y quiero que al señalarla, quienquiera que sea, en cualquier parte del mundo, se diga: *es ella*. De otro modo no podría estar contándote estas cosas, querido, y no revelo un gran secreto si digo que estas cosas *pueden* ser contadas, van a ser contadas, ahora, por primera vez, porque para mí son letra muerta. Y si me decido a hacerlo, si digo con honestidad que sus manos me gustaban, que lo primero que vi antes de todo fueron sus manos y que pensé, sencillamente, sin segundas intenciones ni culpa de ninguna especie, “Tiene lindas manos”: entonces, digo, pretendo que se tome literalmente. Creo que fue esa primera vez cuando, de pronto, levanté los ojos y vi que me miraba (140).

De esta forma, Mila inicia su relato, su interpretación de ese momento de su historia personal, su interpretación de sí misma. Este es el momento catalizador a partir del cual Mila inicia “su guerra”. Poner en palabras sus recuerdos de ese momento, y contárselo a Keller son el inicio del viaje que Mila hará a su pasado.

Se evidencia en el texto transcrito, la necesidad de Mila de justificarse, pues consideraba que, en un principio, ella se había sentido atraída por su agresor de quien primero le llamó la atención sus manos y, luego, descubrió que la miraba.

Según Jean Chevalier, las manos tienen una simbólica ligada al poder y al dominio, lo que denota que, en principio, Mila sintió un lazo de dominación de ese hombre sobre ella. Además de que ella era una simple ayudante que hacía de todo en la oficina, ese hombre ocupaba una posición de importancia, lo cual le confería una posición de poder dentro del ámbito laboral. Además, Mila es mirada por ese hombre. Según Chevalier, la mirada “está cargada de todas las pasiones del alma y dotada de un poder mágico que le confiere una terrible eficacia”; pero la mirada no solo implica a quien mira, sino también a quien es mirado. Sobre este punto, Chevalier agrega:

Las metamorfosis de la mirada no revelan solamente al que mira; revelan también, tanto a sí mismo como al observador, al que es mirado. Es curioso, en efecto, observar reacciones del

mirado frente a la mirada del otro y observarse uno mismo frente a miradas extrañas. La mirada aparece como el símbolo y el instrumento de una revelación. Pero, más aún, es un reactivo y revelador recíproco del que mira y del mirado. La mirada del otro es un espejo que refleja dos almas [...] (Chevalier 1995: 714).

Es así como Mila cae bajo la influencia de su agresor, como un ratón que se prende del trozo de queso puesto en la ratonera. Primero la invita a tomar algo con algunos amigos y, luego, al no aparecer ellos, le sugiere regresar a la oficina a buscarlos.

Luego de contarle lo ocurrido a Keller, Mila decide salir en busca de ese hombre que la marcó en su pasado y, para ello, acude a una amiga (presente en ese pasado) a quien admiraba y de quien se sintió prendada por un tiempo:

Bettina, entonces. Qué alta y rubia era. Delgada, de unos treinta años, sin contar los pasados desde entonces. [...] Había nacido para eso, en todo caso, para el pedestal: su personalidad era tan vacua y su inocencia tan perfecta, que hubiera sido una lástima no convertirla en un ser de leyenda [...] Bettina, la de las blancas manos. Esto, famosamente, no era invento mío, pero nunca me impidió llamarla así, a principios de los años noventa, revoloteando en torno a su escritorio de taquidactilógrafa cada vez que una pausa me lo permitía, trayéndole libros y discos, contándole historias, mareándola, y claro, deseándola un poco en el fondo [...] (86-7).

Bettina fue y es, para Mila, un modelo de lo que es ser mujer; y se convertirá en su compañera en su descenso a los infiernos, lugar donde encontrará a ese demonio de su pasado que quiere destruir. Bettina también es parte de ese pasado que Mila trata de reelaborar, que trata de interpretar. Es así como ella ocupa un lugar al lado de Mila y pone a su disposición todos sus medios, para conseguir la información que necesita y llenar los vacíos de su historia: su dulce voz y trato cordial y de confianza, el conocimiento que tiene el novio de Bettina del destino de algunos políticos importantes, entre los que pareciera estar ese hombre que volvió del pasado de Mila.

Poco a poco Bettina se gana la confianza de Mila para que al final ella le cuente el motivo por el cual quiere reencontrarse con ese hombre. Luego, Bettina la deja para que ella sola se enfrente con ese pasado. Mila, luego de varias peripecias, logra estar frente a frente con él: el hombre que la marcó en su pasado y que, ahora, es el secretario del "ministro". Y ahí, en el propio ministerio, tiene el valor de interpretar no solo lo que le ocurrió a ella, sino también los hechos que se suceden en ese momento en la calle²¹, y estas son sus palabras:

-Desde un segundo o tercer piso, en un lugar como éste, las cosas no tienen remedio. No se me hubiera ocurrido chantajearlo; a decir verdad, no hubiera tenido el valor de perjudicarlo abiertamente, y además para qué. Nunca se sabe lo que puede pasar. Usted es un hombre violento, y tiene ciertas aptitudes de gobernante. O sea que está hecho para regir un lugar cuya regla es la violencia. Pero es que *todos* los lugares son así; todos los que yo conozco, al menos. Usted no entiende, por Dios. Escuche ahí afuera, las paredes son gruesas pero algo se oye; escuche: allá hay cinco mil locos gritando y rompiéndose la cara; adentro están ustedes, callándose y esperando que se la rompan. Nadie sabe *realmente* por qué. Y eso es el caos. Usted se imagina que me creo mejor. Por supuesto que lo creo, pero no por las razones que usted piensa. ¿Mejor? *Yo estoy de acuerdo conmigo*; esta tarde, al menos, hay cierto orden en mí; podemos dejarlo en eso. [...] Hoy no hice en todo el día otra cosa que buscarlo, sin saber para qué. En realidad no era hoy, hacía años que lo buscaba, de algún modo: pero buscaba a un monstruo, al diablo mismo, tal vez. Podría haber seguido toda la vida y el diablo le hubiera dado forma, a

mi vida, quiero decir. Pero en lugar de eso, vaya a saber por qué, se me ocurrió buscarlo. Buscarlo en serio, entiéndame. En el mundo. Haciendo averiguaciones como una detective barata. Y lo encontré. Pero no al diablo: lo encontré a *usted*. A usted, un tipo algo encorvado, de pelo gris, con el cuello de la camisa un poco sucio: un hijo de puta, sí, pero uno más, no peor tal vez que otros, haciendo carrera en un ministerio. Escúcheme, porque ya me estoy yendo, me voy: acabo de descubrir lo que tenía para decirle: *Usted no me hizo nada. Usted no puede hacerme nada*. Y quizás desde otro sitio, algún piso más arriba, alguien me mire; y lo sepa (155-7).

Luego de descender a los infiernos, donde encontraría al demonio de su pasado, Mila descubre que tal demonio no existió y que su poder sobre ella había perdido eficacia. Mila se da cuenta de que ese hombre solo podía hacerle el daño que ella le permitiera y, de esa forma, reinterpreta el pasado.

De paso, Mila se convierte en la voz de todos los protestantes que en la calle gritan, corren y se golpean. Es la voz de ese pueblo que eligió a sus líderes y que luego se sintió traicionado. En cierta medida, la liberación de Mila, como individuo, es un paso a la liberación colectiva.

A partir de este momento, Mila está preparada para meterse de lleno en su relación con Keller. Este viaje de interpretación, esta narración del pasado, es necesaria para que ella pueda entregarse al amor. A la (lo)cura del amor.

Por su parte, Boris —como ya se dijo más arriba— es el único que se refiere a un maestro del que tiene recuerdos agradables. A diferencia de Keller —quien reniega de su educación formal— y de la misma Mila —que ni siquiera la menciona— Boris, recostado en la cama de una clínica, trae a su mente el recuerdo de su maestro:

[...] Boris recuerda: ese otoño, en las islas. Lo recuerda: su maestro interrumpía con frecuencia sus clases para poner un tronco más en la chimenea. En ella calentaban *grogs*, en un cazo de aluminio barato. Su maestro le gustaba; él se bebía el *grog* de un solo trago y lo escuchaba perorar sobre el sentido de la amistad, largamente, los codos apoyados en la tapa del piano. Boris lo recuerda: podían pasarse las dos horas sin tocar una nota [...] (172).

El maestro al que Boris le dedica algunos recuerdos, ocupó un lugar especial en su formación estética. Boris, quien en principio consideró la música como su razón de vivir al punto de abandonar a su mujer y a su hijo para conseguir el éxito, se siente ligado a este hombre cuyos recuerdos lo invaden en la clínica:

[...] El maestro vivía en una casita pintada a la cal, cerca del Mercado de Frutos, al borde del delta; Boris tomaba el tren cada sábado para ir a verlo. Al salir de la clase, aspiraba el olor del río, de las frutas podridas, de la nafta quemada del puerto y de los eucaliptos; su exaltación, él mismo la encontraba misteriosa. Tomaba un bote alquilado y se perdía entre los sauces; ganaba cuidadosamente el punto de tensión en que sus músculos se anudaban como cables de acero. El frío lo mordía agradablemente; se preguntaba si, una vez más, había logrado ocultar la piedad que su maestro le inspiraba. ¿Cuándo, cómo, en qué existencia? (172-3).

¿Sería acaso que el maestro de Boris se había convertido en su propio espejo? Es claro que de él aprendía sobre música, pero también aprendía sobre los sentimientos; particularmente respecto de la soledad del artista y la imposibilidad de acercarse a la mujer que amaba. Quizás sea por ese motivo que, inmediatamente después de que Boris evoca a su maestro y sus constantes visitas a su casa, recuerda a Mila, quien lo esperaba al salir de sus clases:

Inmóvil en el centro de la cama, en el hospital, Boris recuerda y sabe. Recuerda: en la orilla, con menos frecuencia que antes, lo esperaba una figura vacilante, vestida de amarillo. Mira la pared blanca de su habitación de enfermo y piensa: *yo tomaba la toalla de las manos de ella* [...] (73).

Poco a poco, Mila se va alejando de Boris, hasta que un día decide abandonarlo; por lo tanto, él debe enfrentarse a la soledad. Esa soledad que ya había visto en su maestro y se convertiría en la marca de su camino hacia el éxito, a su consagración como músico. Pero esto es tan solo un indicio más de su condición de artista, en la que es necesario el sufrimiento que le permita adquirir la sensibilidad necesaria para el proceso creador y la introspección que solo puede lograrse estando en soledad.

1.2.3. *Las pruebas de iniciación*

Según Bancaud-Maënen, en las novelas de formación es común que el joven se enfrente a varias pruebas de iniciación. Ella las divide en dos tipos: las pruebas de amor y las pruebas de trabajo (el reencuentro con la esfera social, el reencuentro con la esfera política y el reencuentro con la esfera artística).

En el caso de la novela en análisis, que ha sido catalogada por la crítica como una novela de formación sentimental, destacan más las pruebas iniciáticas en el amor y en el arte. El reencuentro de Keller y Mila y su entrega al amor, el mismo Boris y la aceptación de que su propia felicidad se encuentra al lado de su mujer y de su hijo y, por otra parte, el enfrentamiento de Boris con el público que lo consagraría como músico o lo haría fracasar; y también Keller, quien nos narra el proceso de creación de su novela.

No obstante, otros discursos atraviesan el texto, invadiendo las fronteras de lo político. No es extraño, en ese sentido, que la odisea de Mila se dé en forma paralela a las manifestaciones de un grupo de personas contra el gobierno.

En todo caso, pareciera que el amor es el sentimiento que mueve la novela. Es el catalizador que da inicio a la “guerra de Mila” y también es el motivo por el cual Boris descubre que la música no era su principal razón de existir.

Mila, quien se declara enamorada de Keller, inicia su guerra luego de convertirlo en el objeto de su amor y en su confidente (lo que nunca pudo hacer con su analista). A lo largo de su camino en busca del hombre que abusó de ella, Mila dirige sus comentarios al objeto de su amor, al hombre que la impulsó a iniciar su viaje al pasado, al hombre que la impulsó a “contarse a sí misma”:

Voy a contar hasta tres y empezar, Keller. Y sin embargo nadie llega a conocerse realmente con sólo contarse a sí mismo; al contrario; más hablo y más tengo la impresión de regalarme por nada, mejor así, quiero hacerme una máscara y quiero que al señalarla, quienquiera que sea, en cualquier parte del mundo, se diga: *es ella* [...] (140).

Contar su historia personal es una forma de develarse, de desnudarse ante los demás. Mila inicia ese proceso de descubrimiento de sí misma, de construcción de “una máscara” que la identifique, a partir de su relación con Keller. Su enamoramiento es el motor que inicia ese proceso.

Los sentimientos de amor y de culpa que la embargan la acompañan durante su “guerra” y se juegan para construir esa nueva mujer:

[...] Desde el principio fue evidente que, en la búsqueda que había emprendido al comenzar el día, y durante todo el tiempo que duró, los sentimientos que la dominaban eran el amor y la culpa [...] (138).

[...] Sola, dura y orgullosamente sola iba a encontrar a esa muchacha que Keller había visto, la mujer de bronce en la que iba a convertirme. Aquello que nadie podía conceder; la gloria merecida, el espíritu triunfante, esas cosas iba a esperarlas humildemente, como todos, en cada umbral de mi vida [...] (139).

Mila inicia el recorrido por su historia personal, para liberarse de los fantasmas que la persiguen y construir la mujer “que Keller había visto”. Más que una cura analítica, se trata de una cura de amor. Mila quiere convertirse en la mujer de Keller y, para ello, debe realizar un viaje iniciático a su pasado (como los héroes de la antigüedad que viajaban al infierno en busca de sus predecesores). De ese viaje regresará purificada para acceder al amor de Keller.

El tercer capítulo de la novela entrecruza los recuerdos de Boris con las manifestaciones amorosas entre Keller y Mila. Una visita a la clínica se convertiría en un viaje al amor que los lleva hasta la cumbre (o, más bien, hasta la azotea del edificio en el que se recupera su amigo). Entre juegos y caricias, Keller y Mila se entregan, ahora sí, al amor, a la luz del día, con la conciencia tranquila luego de que Mila ha enfrentado a sus fantasmas. Solo Keller se muestra algo atormentado por la culpa, al pensar que estaba robando a la mujer de su amigo:

La última vez que los tres nos vimos, en la clínica, yo estaba dispuesto a jurar muchas cosas. Pensaba que se había cometido un crimen. Y creía, igualmente, que su autor era yo. En todo caso, parado ahí ante la cama, estaba convencido de una cosa: nadie, jamás, había merecido más que yo el castigo eterno [...] (16).

Y aunque en ese mismo lugar Keller es sacado de su error por Boris, al declararle que ama a otra mujer, a la madre de su hijo, pareciera que Keller requiere de un período de exculpación. Quizás por ello se separa de sus amigos e inicia el proceso de escritura. Por medio de la escritura, Keller intenta atrapar lo sucedido a él y a sus amigos. Se inicia un proceso de búsqueda que solo puede terminar –temporalmente– al resultar un producto: en este caso, el manuscrito de Keller. En su texto *Escribir*, Marguerite Duras (2000: 55) afirma lo siguiente:

La escritura es lo desconocido. Antes de escribir no sabemos nada de lo que vamos a escribir [...]

Keller realiza su viaje iniciático, con la recreación de lo sucedido por medio de la escritura (la cual debe realizarse en soledad) y se aventura para dejar de ser “Hamlet el Mudo”²² y decir, “con palabras”, lo ocurrido a él y a sus amigos:

[...] en cuanto a nuestros jóvenes y limpios escritores, desconcertados por un mundo que desde hace un siglo no es el suyo, tampoco usan ya palabras, sino que arriesgan sólo unas pocas diapositivas familiares, proyectadas sobre un muro al final del corredor. El mundo entero en su chochera se va desarticulando, se calla, vuelve a la tristeza y la suprema estupidez de sus veinte años [...]

Menciono esto porque quiero contar, precisamente con palabras, la noche en la que encontré a Mila... [...] (22).

La magia de sus palabras le ayudará a liberarse de la culpa y, con cada lectura, volverá a darse ese proceso exculpador. Keller, consciente de la importancia del lector (ya que sin él no existe el texto), se dirige a él en varios pasajes a lo largo de su manuscrito. Él escribe para un lector que pueda revivir esos días, algo que ni él ni sus amigos podrán hacer si no es por medio de la lectura de otros:

[...] Pero nosotros, a los veinte años, sólo tuvimos el paraíso urgente que durará, desde hoy, el tiempo que lleva a otros ojos llegar al final de estas páginas (218).

Pareciera olvidar por un instante que cada nueva lectura es una reconstrucción del texto que él escribió, que ya de por sí es una recreación de lo sucedido. Cada nuevo lector traicionará el texto de Keller, pues esa es la naturaleza de la lectura: la traición, la reconstrucción textual:

La única forma de conocer los textos es mediante su lectura. Ahora bien, tal como lo sugieren las raíces grecolatinas del vocablo, leer es: decir, escoger, hacer decir, poner unas cosas de relieve, dejar otras tantas en la sombra. Interpretar es construir, producir: ¿poyesis? Toda lectura lo que hace es cifrar el material de un texto, es una forma de puntuarlo. Haciendo la mimesis de ciertas prácticas literarias, el acto de leer recorta, según criterios diversos, la cinta de las letras. Toda lectura distribuye el material del texto y, en ese juego, forja un texto y un sujeto cada vez diferentes (Picado 1985: 37).

Por su parte, Boris debe enfrentar pruebas relacionadas con su arte (la música), con su amor (su esposa e hijo) y con su propia vida (un ataque cardíaco que lo pone a las puertas de la muerte).

Al mismo tiempo que sus dos amigos sucumben en un encuentro no planeado, Boris trata de salirle al paso a su destino y lograr la fama anhelada en una presentación musical. Ésta, que se hará en el club “El Subsuelo”, marcará el inicio de su éxito:

Pasó por sobre la primera pieza como un jinete experto; la gente parecía atada al grupo como por hilos invisibles. Una sutil ondulación recorría las cabezas, de un extremo al otro de la sala. Vino la segunda, rozando la auténtica brillantez. Comenzada la tercera, Boris sonrió secretamente. Dejó pasar el estribillo; y ya se lanzaba a improvisar –los otros lo habían intuido: arrastraban levemente el ritmo para dejarle espacio– cuando vio una cara al costado del escenario. Era él: el hombre célebre (41).

Nuevamente, el mundo es de los consagrados, de las personas adultas. Boris ve cómo lentamente ese hombre le va robando el escenario y se apodera de su público. De pronto Boris se siente debilitado, como un niño al enfrentarse a la autoridad de los adultos. Reaparece en la figura de Boris, el “eterno adolescente”²³ quien cede su espacio al adulto.

Poco a poco, el mundo que Boris había construido sobre la música se derrumba. Y solo, en su habitación, descubre una verdad que él mismo se había ocultado:

Y entonces, con la graciosa y perversa sencillez con la que un gesto descubre la mano y la paloma ocultos por un pañuelo, cierta verdad se reveló a Boris. Era tan abrumadoramente simple, y

tan extraordinaria y ajena a aquella noche, a sus absurdas calamidades, a su vida entera, que parecía la esencia misma de lo falso. ¿Y cuál era la verdad? Algo vulgar y levemente embarazoso: Boris había querido a una mujer. Le había llevado dos años descubrirlo. Y ahora, al hacerlo, fue como si un telón descendiera lentamente sobre el escenario. Boris fue anulado y prensado y reducido a cenizas. Luego, por última vez, pareció sentirse mejor. Fue hacia la ventana, apartando cuidadosamente las macetas para abrirla, y miró la calle con una especie de intriga, como si hubiera olvidado su nombre. Se había desatado una brusca tormenta. ¿Cómo se llamaba la ciudad donde caía? (55).

Boris enfrenta su prueba iniciática mediante un descenso a los infiernos (El Subsuelo), lo cual no sorprende, pues, según Chevalier, “[i]nicar es en cierto modo hacer morir, provocar la muerte”. Pero no se trata de un fin, sino del inicio de una vida nueva. Boris viaja a los infiernos donde es consumido y, “reducido a cenizas”, logra la purificación.

Al darse cuenta de que el mundo que había forjado sobre la música se derrumbaba, Boris, ya en su casa, se acerca a la ventana, símbolo de apertura y de receptividad del aire y la luz, y descubre que no era la música lo más importante en su vida. Ahora su familia había adquirido un lugar preponderante. El arte no tenía razón de ser sin el amor. Pero este descubrimiento lo deja sin fuerzas y “su pecho se raja y se parte en mil pedazos y cae, con rugido magnífico, cae al piso” (57), víctima de un ataque cardíaco, como si su corazón se hubiera roto de pronto, al descubrir que estaba lejos de su verdadero amor.

Durante su convalecencia en la clínica, descubrimos quién es ese personaje que Boris esperaba con ansia en El Subsuelo. Él, poco a poco, nos cuenta cómo llegó a su vida cuando Mila lo abandonó, cómo junto a ella pudo apreciar más su música y, luego, descubrió la alegría de ser padre.

Más adelante, Mila cuenta, en sus cartas a Keller, su percepción de lo sucedido con Boris y su mujer después del pasaje de la clínica:

[...] Es algo casi mágico la intimidad que existe entre los dos; cuando los veo, como dos ciudades de noche, intercambiando señales y pequeños silbidos entre la cama y la silla donde ella se sienta, comprendo muy bien por qué hablan poco, de la manera en que nosotros lo hacemos. Casi estoy un poco celosa, mientras discuto con él toda la historia, reconstituyendo paso a paso esos tres días, y sabiendo que ella está ahí, al lado, callada, unida a Boris por algo más profundo que un cordón umbilical. Ella y el mocosito, que por cierto es de una belleza y un ingenio fuera de lo común. Tiene solamente dos años, pero parece de cinco; sabe *silbar*, Keller, cosa que es más que suficiente para inspirar mi admiración y mi envidia eternos [...] (213).

En todo caso, debemos recordar que, para Mila, el único que se ha vuelto adulto de los tres “y quizás no del todo”, es Boris. Es probable que esta reflexión se deba al hecho de que él, como se espera en nuestra cultura, ya ha conformado una familia, lo cual lo mantiene atado a un lugar, aquél en el que su hijo y su esposa ocupan un puesto importante.

En este sentido, pareciera que Boris es el personaje que más se ajusta al protagonista de la novela de formación tradicional, pues él, a pesar de su corta edad, ya ha alcanzado alguna fama en el arte y, principalmente, porque ha logrado formar una familia y, con ello, ocupar el lugar del padre. Boris se enfrenta a su familia (al ignorarla), se acerca a su maestro (que le da la formación estética necesaria para convertirse en artista), luego enfrenta su viaje de iniciación a los infiernos para renacer de sus cenizas y ocupar el lugar de su padre (al conformar su propia familia).

Sin embargo, es interesante destacar el hecho de que Boris es el único de los personajes de la novela que en ningún momento asume la narración. Cuando accedemos a sus pensamientos es gracias al relato de un narrador en tercera persona, lo cual le quita un poco de credibilidad a lo narrado. Más aún si recordamos las cartas de Mila, en las que pone en duda algunos pasajes del texto de Keller.

A modo de conclusión

A partir de lo expuesto, se determina con claridad que la gran aspiración de los protagonistas de la novela de Gonzalo Garcés es la de alcanzar la madurez; sin embargo, luego de superar sus pruebas arriban a la conclusión de que la madurez (o completud) fue alcanzada tan solo por un instante.

Tal criterio es reforzado por el hecho de que en la novela se narra tan solo tres días en la vida de unos jóvenes, quienes aún tienen toda una vida por delante, en la que tendrán que superar nuevas pruebas.

El único personaje que pareciera ajustarse al tipo del héroe tradicional es Boris, quien conforma su propia familia. No obstante, no debe obviarse el hecho de que su experiencia de lo ocurrido en esos tres días (y de los hechos que vienen a su memoria en la clínica) es contada por un narrador en tercera persona, lo que nos distancia, en cierta medida, de sus pensamientos más íntimos. Carecemos de una versión de primera mano de lo ocurrido a él.

En ese sentido, podemos destacar como una característica de la novela posmodernista, la relatividad del proceso de formación. El conocimiento al que aspiran los protagonistas se convierte en una aspiración. Sin embargo, queda la posibilidad de lograr la madurez, y el final abierto de la novela es una invitación para reiniciar el proceso de formación y autoconocimiento.

En todo caso, lo fundamental de la novela de Gonzalo Garcés, aparte de las características lúdicas que parecen orientarla, es el hecho de que forma parte de una nueva literatura latinoamericana, que está lista para continuar por la senda que escritores como Carlos Fuentes, Alfredo Bryce Echenique, Gabriel García Márquez y otros han marcado.

Notas

1. Sobre este punto, Bajtín indica: “[...] en el tiempo del idilio puede representarse el camino del hombre desde la infancia y madurez hacia la vejez mostrando todos aquellos cambios internos esenciales en el carácter y los puntos de vista que se realizan con la sucesión de las edades. Este tipo de desarrollo (transformación) del hombre tiene un carácter cíclico, al repetirse en todas las vidas [...]” (1982: 213).
2. Según Nydia Palacios, “[...] en el Bildungsroman se habla de héroes, nunca de heroínas, por tanto, es un género esencialmente masculino [...] Las novelas didácticas del siglo XVIII no tomaron en cuenta al Bildungsroman femenino porque ellas representaban un ideal estético: la mujer burguesa como un paradigma de virtudes incambiables. Sin embargo, Jeannine Blackell, en su disertación (1982) sobre el Bildungsroman femenino de 1770 a 1900, desafía la común aceptación de que el Bildungsroman es masculino” (Palacios 2000: 193-4). Es claro, al menos en la teoría de Bajtín, que se hace referencia a un héroe

masculino; incluso, los ejemplos que cita tienen esa limitación. No obstante, en su artículo, Palacios nos trae a la memoria novelas como *The Female Quixote* (1752) de Charlotte Leunox, *Emeline* (1788) de Charlotte Smith y *Sense and Sensibility* (1811) de Jane Austen.

3. En las citas de la novela de Garcés, se indicará entre paréntesis los números de página correspondientes.
4. Generalmente, en nuestra sociedad occidental, sólo las personas adultas pueden ser consideradas maduras, respetables y dignas de confianza. No obstante, y tal y como lo expone Gonzalo Garcés en algunas entrevistas, cada vez es más difícil ingresar a la adultez:

Un periodista como Rolando Hanglin [...] ha escrito sobre la figura que aparece en los últimos diez años, que es la del eterno adolescente. Es el chico que es hijo de padres en una situación económica razonablemente buena, padres que vivieron en los años sesenta con la liberación sexual, la liberación de las costumbres, el espíritu de rebeldía, y que educan a sus hijos en ese espíritu. El hijo, entonces, se encuentra en una casa donde tiene un grado de libertad del cual no disfrutaron otras generaciones, la posibilidad de hacer más o menos lo que quiera, de tener un cierto grado de autonomía y al mismo tiempo estar protegido por el entorno familiar. Una situación económica que le permite tener un poco de plata para gastar [...] sin necesidad, en la mayoría de los casos, de trabajar. Su vida sentimental o sexual puede incluirse en el ámbito familiar porque hoy la mayoría de los padres la admiten mientras que otras generaciones, la de nuestros padres, si tenían un novio o una novia, para verlo tenían que irse a otro lado. Todo esto produce un tipo de personaje que es el eterno adolescente [...].

Esta situación retrasa un poco el encuentro del individuo de su lugar en el mundo. Cada vez se retrasa más su proyecto de vida (formar una familia —en algunos casos— o consolidar su vida laboral o política). No por eso nuestros protagonistas dejan de añorar el logro de sus sueños, de los que no tienen certeza, pero que saben podrían acercarlos un poco a la madurez.

5. Si no lo fuera, Keller no habría elegido la narración de lo acontecido en esos tres días. Es por eso que trata de fijarlo por medio de la escritura, pero, al igual que el logro de su madurez, el texto se le escapa de las manos y dice más de lo que debiera (así lo hace ver Mila al contradecir parte de lo narrado) y menos de lo que quisiera (porque en la escritura, como lo hemos venido afirmando, siempre quedan vacíos, como el espacio en blanco que queda después del punto que cierra esta nota al pie de página).
6. Es interesante destacar el hecho de que los únicos momentos en que se menciona el apellido de Mila es cuando ella llama a su analista Matilde Acevedo (quien junto con Mila, son los únicos personajes con apellido) para confirmar su cita y, luego, cuando se hace alusión a “su guerra” (la búsqueda del hombre que abusó de ella). Así, Mila tiene apellido (historia familiar) en la consulta analítica y durante su guerra iniciática, que la llevará a enfrentarse con su demonio. Ambos momentos podrían representar el enfrentamiento de Mila con su pasado.
7. La relación entre falta y culpa es evidente. Si la falta/ausencia es parte del legado de nuestros protagonistas, también la falta/culpa lo es; así como también la culpa se encuentra en el origen del texto de Keller. ¿Acaso se escribe para expulsar los demonios de la culpa que rondan en nuestra cabeza? No olvidemos que todas las declaraciones de culpabilidad, en materia jurídica, deben tomarse por escrito y luego suscribirse por el declarante. La culpa se escribe, y se escribe para ser leída por otros.
8. Un ejemplo de ello es que el seguro que se otorga a los familiares de los asegurados directos en los regímenes que administra la Caja Costarricense de Seguro Social niega la protección a la pareja homosexual, tan solo por el hecho de que las leyes que definen el matrimonio en Costa Rica, se refieren explícitamente a la pareja heterosexual, que sirve de modelo, también, a la unión libre.

9. Es así como la falta/culpa “insiste” en ellos; y la familia, que es la gran ausente, marca el relato.
10. Y tampoco es la misma que cada lector imaginará en su proceso de lectura.
11. No solo vemos la relatividad del proceso de formación de los personajes, del modelo de familia del presente siglo, sino también, del proceso de escritura, que se reinicia con cada nueva lectura.
12. Es interesante este paralelismo entre escritura y amor. La carencia, en el plano sentimental, se refiere, igualmente, a la carencia en el plano estético. Este joven neurótico trata de llenar la falta con infructuosas relaciones e intermitentes “tarjetas postales”.
13. Keller, por un lado, se aferra a la imagen del amor cortés (“[...] ¿Cómo empezaba aquella canción de Rudel? ¡Oh, la ironía de pensar en los trovadores en esta atmósfera! Pero el Amor como forma de inquietud metafísica —como luminoso tirabuzón de certeza psíquica en medio de la helada charla gris de los papanatas— me seguía fascinando y podía ser, incluso, una idea en la que atrincherarme, para preservar mis testículos intactos hasta que terminara la melancolía de mi juventud crepuscular [...] Necesitaba algo más; necesitaba alguna inmortalidad fragmentaria, alguna forma de belleza cataclísmica, por modesta que fuese, antes de estar listo para afrontar mi plenitud sexual.” (24)). Con tono romántico, Keller afirma que busca alguien especial a quien entregarle su amor; sin embargo, esto no le impide disfrutar de los placeres sexuales y “[arrastrar] deportivamente a [sus] sábanas” a “alguna ladrona romántica de poca monta”. Así, Keller se mueve entre el eterno romántico que idealiza a su amor y el Casanova o Don Juan, que trata de llevarse a la cama al mayor número de mujeres.
14. El hecho de que en los últimos años las relaciones sexuales no sean tan reprimidas, no significa que la juventud sepa más de los sentimientos. El acercamiento físico no corresponde, en muchos casos, con el acercamiento psíquico. Las palabras de Frida Saal, son esclarecedoras: “Cada quien pretende del otro sexo el reconocimiento y la inalcanzable completitud, cada quien espera del otro lo que el otro no tiene ni puede dar” (1988: 30).
15. Mila es la única que tiene apellido, característica que, como dijimos anteriormente, la liga a su pasado familiar. Quizás por eso es que toda la novela es una búsqueda para ella, una búsqueda de modelos a imitar, una búsqueda de aquel ser que sepa (¿sobre el amor, sobre la mujer...?) para que le enseñe a ella. Es interesante, en este sentido, que Mila se encuentre en análisis (otra forma de encontrar las respuestas a todas sus preguntas, a pesar de que —según ella misma nos lo da a entender— convierte a su analista —y quizás también a los lectores— en la víctima de sus mentiras y sus verdades incompletas — de sus silencios—).
16. Mila imaginaba que Boris sabía la respuesta a una de las grandes preguntas freudianas, ¿qué es lo que quiere la mujer?, a pesar de que, claro, como afirma Lacan, “la mujer no existe”. Sin embargo, tanto Mila como casi todas las mujeres, no se dan por enteradas y siguen “esperando” que alguien les diga qué es ser mujer. Nuevamente, las palabras de Frida Saal, en su texto arriba citado, nos sirven de punto de reflexión: “Habría que aclarar esta enigmática e irritante expresión de que “*La mujer no existe*” (*Encore*, p.68). Lacan se preocupa por aclarar que lo que está en juego es el La, el artículo definido para designar el universal, y no la existencia de las mujeres [...]” (Saal 1988: 31).
17. Es interesante destacar esta referencia a la condición de artista de Boris (que según Mila —la narradora de este pasaje— es una de las credenciales de Boris para convertirse en su maestro), pues Freud, en su texto “*La création littéraire et la revê éveillé*”; expone que los artistas (o poetas) son poseedores de un saber que ellos mismos ignoran:

Nous autres, profanes, avons toujours vivement désiré savoir d’où cette personnalité à part, le créateur littéraire (poète, romancier ou dramaturge), tire ses thèmes —ceci à peu près dans le sens de la question qu’un certain cardinal adressait à l’Arioste, — et comment il réussit, grâce à

eux, à nous émouvoir si fortement, à provoquer en nous des émotions dont quelquefois même nous voyons le créateur lui-même, lorsque nous l'interrogeons, ne pas savoir nous donner de réponses, du moins pas de réponse satisfaisante. Et cet intérêt ne se laisse pas non plus troubler par ce fait bien connu que l'intelligence la meilleure du choix des thèmes et de l'essence de l'art poétique ne saurait en rien contribuer à faire de nous des créateurs.

Pareciera, en ese sentido, que el artista es capaz de generar emociones a partir de su arte; sin embargo, carece del saber necesario para explicarlas.

18. En español, *unheimlich*, dentro del contexto freudiano, es traducido como lo ominoso o lo siniestro.
19. Viene a mi memoria la polémica originada en las páginas del *Semanario Universidad* (agosto y setiembre de 2002) en torno al acoso sexual, en el que los puntos de vista eran variados y probablemente todos los comentarios hayan sido escritos "con inocencia".
20. En el texto, Mila se refiere a sus sesiones con Matilde Acevedo, su analista, así:

[...] ¿Por qué sentía siempre que estaba estafando a la doctora Acevedo? ¿Era porque le daba tan poco, apenas una parodia de mí misma y de mis palabras, adaptada a los usos de la consulta? [...] Y sobre todo, si, una vez más, había intentado hablar de lo único que importaba, de que me había traído a ese lugar, lo único que había estado intentando decir desde la primera vez: y había fracasado, de nuevo, estrepitosamente [...] (65).

21. En forma paralela a la guerra de Mila, se da un enfrentamiento entre policías y manifestantes, quienes han llegado hasta el ministerio para tratar de que sus voces sean escuchadas. En cierta forma, Mila se convierte en la voz de esas personas.
22. Este es el título del primer capítulo de la novela de Garcés.
23. Ver nota número 4, en la que se detalla la figura del eterno adolescente.

Bibliografía

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel. 1972. *Teoría de la novela*. Madrid, España: Editorial Gredos S.A.
- Amoretti Hurtado, María. 1994. "La vivencia del presente en la contemporaneidad posmoderna". *Káñina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*. XVIII (1): 187-191.
1997. "Siempre queremos saber quién habla". *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. XXIII (1): 7-23.
- Bajtín, M.M. 1982. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno Editores.
1986. *Problemas literarios y estéticos*. Ciudad de La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura.

- Balandier, Georges. 1997. *El desorden: La teoría del caos y las ciencias sociales. Elogio de la fecundidad del movimiento*. Barcelona, España: Editorial Gedisa S.A.
- Bancaud-Maënen, Florence. 1998. *Le roman de formation au XVIII^o siècle en Europe*. París: Editions Nathan.
- Barthes, Roland. 1998. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Beristáin, Helena. 1992. *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa.
- Blanco Zúñiga, Edna María. 1995. *La novela de aprendizaje en Eva Luna de Isabel Allende: cuestionamiento de estereotipos patriarcales*. Memoria del Seminario de Graduación: Formas Narrativas en Primera Persona, para optar por el grado de Licenciatura en Filología Española de la Universidad de Costa Rica.
- Castilla del Pino, Carlos. 1991. *La culpa*. Madrid: Alianza Editorial.
2000. *Teoría de los sentimientos*. España: Tusquets Editores.
- Chen Sham, Jorge. 1993. "Discurso autobiográfico y proceso de autenticación en *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro". *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. XIX (2): 7-15.
2002. *Radiografías del sujeto agónico: culpa y transcendencia en la novelística de Rima de Vallbona*. San José, Costa Rica: Ediciones Perro Azul.
- Chevalier, Jean. 1995. *Diccionario de símbolos*, 5^a edición. Barcelona: Editorial Herder.
- Dante Alighieri. 1979. *La divina comedia*, 12^o edición. México: Editorial Porrúa S.A.
- Díaz, Esther. 2000. *Posmodernidad*. 2^a edición. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Díaz, Gwendolyn. 1998. "El tango y otros simulacros: Simetrías y el posmodernismo". *Alba de América*. 16 (30-31): 223-241.
1994. "Postmodernismo y teoría del caos en *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela". *Letras femeninas*, Lincoln, NE: 97-105.
- Duras, Marguerite. 2000. *Escribir*. Barcelona: Tusquets Editores S.A.
- Flaubert, Gustavo. 1971. *Madame Bovary*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe S.A.
- Freud, Sigmund, 1933. "La création littéraire el la rêve éveillé". Éditions Gallimard.

1986. "Lo ominoso". *Obras completas*, Vol. XVII, 2ª edición. Buenos Aires: Editorial Amorrortu.

Garcés, Gonzalo. 2000. *Los impacientes*. Barcelona: Editorial Seix Barral S.A.

González, Mercedes. 2000. "Arte y posmodernidad: ecos metafóricos de lo irracional". *Cien años de literaturas hispanoamericanas: 1898-1998: cuatro asedios a las rupturas literarias de América Latina*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica: 115-124.

Herrero-Olaizola, Alejandro (ed.) 1995. "Fragmented Identities: Postmodernism in Spain and Latin America". *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*. 7 (2).

Navajas, Gonzalo. 1993. "Una estética para después del posmodernismo: la nostalgia asertiva y la reciente novela española". *Revista de Occidente*. No.143, abril: 105-130.

Palacios Vivas, Nydia. 2000. "El bildungroman femenino en *La mujer habitada* de Gioconda Belli". *Estudios de literatura hispanoamericana y nicaragüense*. Managua: Fondo Editorial INC: 189-199.

Picado, Manuel. 1985. *El envés de la red*. San José: EDUCA.

Pozuelo Yvancos, José María. 1989. *La teoría del lenguaje literario*, 2ª edición. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.

Saal, Frida. 1998. *Palabra de analista*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Shakespeare, William. 1988. *Hamlet*. México: Editores Mexicanos Unidos S.A.

Starobinski, Jean. 1974. *La relación crítica: (Psicoanálisis y literatura)*. Madrid: Taurus Ediciones S.A.

Ynduráin, Francisco. 1969. *Clásicos modernos: Estudios de crítica literaria*. Madrid: Editorial Gredos S.A.

Sitio:

Escuela Pestalozzi, "Charla con Gonzalo Garcés".

En: <http://www.pestalozzi.esc.edu.ar/charlas/garces.html> [24/09/01]

