



HAL
open science

”Diego Vecchio: contar el cuerpo”

Julien Roger

► **To cite this version:**

Julien Roger. ”Diego Vecchio: contar el cuerpo”. Adelaïde de Chatellus. El cuento hispanoamericano contemporáneo. Vivir del cuento, Adehl, 2009. hal-03777113

HAL Id: hal-03777113

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03777113v1>

Submitted on 27 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Diego Vecchio: contar el cuerpo

Julien Roger

Université Paris-Sorbonne

Nous devrions essayer, chaque fois que nous pensons au corps humain, au corps de l'autre, aux corps des autres, et à notre corps, d'être toujours un petit peu subtils, un peu plus délicats, de sentir combien, par l'image du corps, nous sommes fragiles, en quelque sorte vulnérables. (...) Ce monde de la subtilité et de la fragilité du corps humain, pour moi, il n'y a vraiment que la littérature qui puisse en rendre compte.

Roland Barthes¹

El título de este volumen, « Vivir del cuento », además de ser el título de un artículo de Milagros Ezquerro², establece un paralelo entre la literatura, o lo que mejor dicho nos ocupa hoy, el cuento, y, de manera general, la vida. También se puede entender como: el vivir, la vivencia del cuento. Dicho de otra manera: el cuento vive, tiene vida propia, como un ser viviente y hasta podríamos decir provisto, pues, de un alma y de un cuerpo con vigor, intensidad y movimiento propios. Y quien dice vida (orgánica), incluso hablando de cuentos, dice altibajos, alteraciones, dolencias, enfermedades, achaques de vejez, indisposiciones, mareos, síntomas, trastornos, es decir, procesos patológicos.

Por eso, no es de extrañarnos que, si el cuento vive, también puede estar enfermo, y de manera similar, representar cuerpos enfermos, como si los enunciados fueran el reflejo de la enunciación. Si los cuentos viven, y pues si tienen cuerpo — ¿acaso no se habla con razón de *corpus* a propósito del cuerpo textual? — vamos a estudiar de qué manera los cuentos pueden tematizar y representar cuerpos, y en particular cuerpos literarios enfermos. El objeto pues de este artículo es analizar la representación del cuerpo y los modos de « contar el cuerpo » en la obra de Diego Vecchio, y en particular en su recopilación de cuentos *Microbios*³.

Algunas palabras de presentación, antes de empezar, sobre este joven autor argentino, que nació en Buenos Aires en 1969 y que vive en París desde 1992. Hizo estudios de psicología en la UBA y, después, estudios de filosofía, psicoanálisis y literatura en la universidad de Paris VIII, hasta que se doctoró en esta universidad en 2001 con una tesis bajo la dirección de Saúl Yurkiévich sobre la obra de Macedonio Fernández⁴. Es el autor, hasta hoy, de tres libros, de tres géneros literarios distintos. Una novela epistolar, *Historia*

¹ « Encore le corps », *Critique*, 4^o semestre 1982, in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, tomo V, p. 569.

² « Vivir del cuento », *Co-Textes* n° 34, *Hommage à Alfredo Bryce Echenique*, Ed. du CERS, Montpellier, 1997, p. 175-182.

³ Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2006.

⁴ *Egocides : la lecture dans les écrits de Macedonio Fernández*, Université Paris VIII, 2001.

*calamitatum*⁵, publicada en 2000. Un ensayo sobre Macedonio Fernández titulado *Egocidios. Macedonio Fernández y la liquidación del yo*⁶ en 2003. Y el libro de cuentos que nos ocupa en este artículo, *Microbios*, publicado en 2006. Desde octubre 2007, es también autor de un blog, « Sólo osos », en que se dedica a publicar textos de ficción, imágenes y vídeos relacionados con osos y oseznos⁷. Tiene en preparación su próxima novela, *El ogro de la calle Jouy*. Diego Vecchio ocupó el puesto de Juan José Saer en la Universidad de Rennes cuando éste se jubiló — colaboró a la edición Archivos de *El entenado* y *Glosa* de próxima aparición. Ahora es profesor en la Universidad de Rouen.

Microbios, como lo indica el título, tiene como fundamento el hecho de que para Vecchio la literatura es, ante todo, un cuerpo que vive y escribe y que esta actividad produce enfermedades, partiendo del libro de Tissot, *La salud de los hombres de letras*, citado en el epígrafe. Como lo indica la contratapa, « *Microbios* es una presentación de nueve casos clínicos, un vademécum de enfermedades producidas por la literatura, un museo anatómico con cuerpos de letras, planetas de humor y temblor ». Y se podría suponer a este propósito que la enfermedad, de manera paralela, impediría la escritura, bloquearía el proceso creador y engendraría para los hombres de letras esterilidad y decadencia. Para Vecchio, es todo lo contrario, la enfermedad puede llegar a ser un motor de la escritura, e incluso, en ciertos cuentos, la literatura puede ser un remedio. Véase por ejemplo « La dama de las toses », cuento en el cual la heroína inventa cuentos para curar a sus hijos: « La lectura produjo el efecto de una inyección endotraqueal de estreptomycin, pero sin sus efectos secundarios. » o: « La institutriz hizo aquello que los Sørensen y los médicos no supieron hacer: leerle a Ariadna los *Cuentos para niños con pulmón pinchado*. Los cuentos tuvieron el mismo efecto que una inyección de yoduro de potasio, pero sin sus efectos colaterales »⁸ O también el cuento « El hombre de las hormigas destornilladoras », que padece jaqueca: « Así, rezar equivale a 10 g de paracetamol. Contar hasta cien, 50 g. Imaginar una historia, a 750. Traducir, a 275. »⁹

El propósito de esta ponencia es pues estudiar la relación entre cuerpo y cuento en *Microbios* bajo dos aspectos: el de una temática y el de una poética.

Pero, antes de atenernos a *Microbios*, no nos parece inútil subrayar escuetamente que la relación entre literatura y cuerpo fue para Vecchio, antes de la publicación de sus cuentos, una preocupación permanente, e incluso, diríamos, obsesiva.

Empecemos por su novela, *Historia calamitatum*, cuyo propósito es, principalmente en la primera parte, la narración, mediante un intercambio de cartas, de la « destesticulación » de Leandro Hernando Silvez y Abrantes en el siglo XVIII. Sigue, en toda la novela, con un evidente parentesco sadiano, un sinnúmero de relatos de enfermedades, metamorfosis corporales, amputaciones, escenas de vivisección, orgías antropófagas de parte del barón de Esterval y, lo más relevante desde nuestro punto de vista, escenas de « poetofagia » en la

⁵ *Historia calamitatum*, Buenos Aires, Paradiso ediciones, 2000. Ver al respecto el artículo de Lionel Souquet, "Les liens dangereux : réactualisation du roman épistolaire libertin dans *Boquitas pintadas* de Manuel Puig et *Historia calamitatum* de Diego Vecchio", in *Le texte et ses liens II*, Université Paris-Sorbonne, Ateliers du Séminaire Amérique Latine, Milagros Ezquerro et Julien Roger (eds.), 2007, publicación digital: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/texte-liens2.htm>

⁶ Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2003.

⁷ <http://soloosos.wordpress.com/> Para mayor información, véase su página personal: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/fiches/vecchiod.html>

⁸ *Microbios*, p. 10 y 25.

⁹ *Id.*, p. 105.

segunda parte. *Historia calamitatum* contiene, en ciernes, el tema principal de *Microbios*, que es la relación entre literatura/escritura y cuerpo, como lo leemos teorizado en la Carta XIV de la segunda parte: «¿Acaso el cuerpo no es un poema, con sus rimas, sus metros y sus rítmicas? ¿No hay nervios octosílabos? ¿No hay corazones dáctilos?»¹⁰ Si, para Vecchio, el cuerpo es un poema, también afirma de manera inversa que la literatura es un cuerpo viviente, en «El hombre de las hormigas destornilladoras» en *Microbios*:

El así mal llamado *Corpus Hippocraticum* (...) no eran más que los despojos de una obra que, tras sucesivas invasiones, incendios, saqueos, robos, fue perdiendo brazos, piernas, ojos, lenguas, dientes, uñas, pelos, hasta convertirse en un manojito de huesos dispersos.¹¹

La literatura vive y, pues, también es perecedera: véase el libro que escribe «El hombre del último libro», para asesinar la literatura: «Entonces no quedaría nada. Absolutamente nada. A no ser el cadáver de la literatura, con el vientre hinchado, cubierto de moscas»¹² — con evidente parentesco con «La carroña», de Baudelaire.

Frases que podemos cotejar con una afirmación de Barthes en *Sade, Fourier, Loyola* en que dice que la frase también es un cuerpo:

la structure de la jouissance ne se distingue pas de celle du langage : la phrase (littéraire, écrite) est elle aussi un corps qu'il faut catalyser, en remplissant tous ses lieux premiers (sujet-verbe-complément) d'expansions, d'incises, de subordinées, de déterminants.¹³

Si el nexo literatura/escritura/cuerpo inundaba y saturaba *Historia calamitatum*, también la manera misma de Vecchio de contemplar la filosofía pasa por metáforas corporales. En efecto, los postulados teóricos de su ensayo sobre Macedonio Fernández no prescinden de analogías corporales, como es el caso en el principio del libro, con una visión original de la metafísica de Descartes:

Las *Meditaciones metafísicas*, que hasta hoy tan mal hemos leído, fueron el primer tratado de filosofía de extirpación. Ahí donde la abrumadora mayoría vio un método que permitía encontrar el fundamento de la filosofía tendría que haberse visto un escalpelo. Muy pocos advirtieron que en realidad se trataba de un procedimiento de amputación radical.

Bajo el filo de la duda hiperbólica, Descartes fue cortando una por una las amarras que ligaban filosofía y error, haciendo caer las opiniones y los prejuicios, tenazmente arraigados desde la infancia. Primero, el conocimiento que nos llega por los sentidos. Luego, el cuerpo. Es decir: el hecho de que yo, René Descartes, me encuentre aquí, al lado del fuego, vestido con una bata, con este papel entre las manos. Después, los cuerpos en general. (...)

El ego cartesiano es una cosa que piensa sin ojos, sin oídos, sin lengua, sin nariz, sin huesos, sin sangre (...).¹⁴

¹⁰ *Historia calamitatum*, p. 217.

¹¹ *Microbios*, p. 116.

¹² *Microbios*, p. 160.

¹³ *Sade, Fourier, Loyola*, in *Œuvres complètes*, op. cit., tomo III, p. 814.

¹⁴ *Egocidios. Macedonio Fernández y la liquidación del yo*, op. cit., p. 11-12.

De cierta manera, se puede decir entonces que *Microbios* es la continuación ficcionalizada y fantástica de esta cita, de esta tendencia a contemplar la filosofía mediante metáforas corporales: para Vecchio, su literatura fantástica es una rama de su metafísica. (Esta manera de concebir la filosofía con metáforas corporales también es una característica de Macedonio, pensemos en su cuento «Cirugía psíquica de extirpación»). La literatura fantástica de Vecchio es fácilmente concebible como una ramificación de su manera de contemplar la metafísica, es decir según un vocabulario corporal.

Tematización del cuerpo: el cuerpo fragmentado, el cuerpo atomizado

El cuerpo, tal como está tematizado en *Microbios*, es un cuerpo sumamente fragmentado, o, para emplear una metáfora espacial, parcelado, hasta, en el último cuento («El hombre del burdel»), lo infinitamente pequeño, o sea el microbio (lo que da su título y su ilustración de tapa al libro), e incluso el átomo: «Del mundo de los microbios pasó al mundo de las moléculas y del mundo de las moléculas al mundo atómico y del mundo atómico al mundo de las partículas subatómicas.»¹⁵

En efecto, cada cuento, hasta esta extremidad final, ilustra y pone en escena una parte del cuerpo o mejor dicho un sinnúmero de partes del cuerpo y no un cuerpo unificado, como se puede notar en dos títulos de los textos, por ejemplo «La niña de los huesos» y «El hombre de los sesos». De tal forma que podríamos hacer una lectura comparada de *Microbios* con Sade, por ejemplo, que pone en escena partes de cuerpos y cuerpos fragmentados. Vuelvo a Barthes en *Sade, Fourier, Loyola*:

Etant analytique, le langage n'a de prise sur le corps que s'il le morcelle ; le corps total est hors du langage, seuls arrivent à l'écriture des morceaux de corps ; pour faire voir un corps, il faut (...) le réduire à l'une de ses parties (...). Les fesses, le vit, l'haleine, le sperme trouvent une individualité immédiate de langage.¹⁶

Para ilustrar esta fragmentación del cuerpo, podemos tomar como ejemplo el cuento «El hombre de los sesos», en que Evaristo Robustinián Torres, un novelista patagónico de Comodoro Rivadavia, inventor del personaje de Victricius — vampiro que sólo chupa la sangre de individuos con fuerte tasa de lípidos para hacerles bajar la tasa de colesterol — este novelista, decimos, al salir de un cóctel es víctima de un accidente de tránsito y termina «despatarrado en el pavimento, con los brazos abiertos y una aureola de líquido encefálico alrededor del cráneo, hundido inquietamente en la región occipital», quedando después en coma; tarda quince años en volver en sí, recuperando poco a poco sus funciones vitales, una por una:

Cuando Evaristo Robustinián Torres recuperaba una función, sus lectores corrían por las calles, lanzando gritos de júbilo. «Evaristo Robustinián Torres hoy pudo, después de quince años de postración y parálisis, volver a caminar. Es el cuerpo de la literatura el que vuelve a caminar» decían. Decían : «Evaristo Robustinián Torres volvió a estornudar. Es el cuerpo de la literatura el que vuelve a estornudar». Incluso una vez, cuando lo sorprendieron toqueteándose por la mañana, excitado por la erección matinal, las enfermeras del sector dijeron : «Evaristo Robustinián Torres volvió a masturbarse. Es el cuerpo de la literatura el que vuelve a masturbarse».¹⁷

¹⁵ *Microbios*, p. 188.

¹⁶ *Sade, Fourier, Loyola*, op. cit., p. 812-813.

¹⁷ Op. cit., p. 85.

Sin embargo, Evaristo Robustiniano Torres no vuelve a hablar ni a escribir después de su accidente, lo que es un desastre para un escritor. Para remediar tamaña catástrofe, los médicos deciden transplantar a Evaristo Robustiniano Torres parte de un cerebro, el área de Broca, responsable de la facultad del lenguaje y que perdió el novelista durante el choque. Tras largas digresiones sobre la composición del cerebro humano, los médicos encuentran un donador, « un carnicero de cincuenta años, que murió apaciblemente mientras dormía la siesta, un domingo por la tarde, por culpa de un infarto »¹⁸. La operación, narrada con un lujo de detalles humorísticos, es un éxito a medias ya que el novelista sólo consigue decir unas palabras, que son en realidad nombres de partes de vaca o platos a base de carne: colita de cuadril, osobuco, mondongo, molleja, 3 k de bife de lomo, chinchulín, sesos (palabra que el novelista repite sin cansarse, de ahí el título del cuento).

La razón de este fracaso era que el carnicero era casi analfabeto. La intervención de un estudioso da con la razón del cambio: « Gracias al accidente, pudo pasar de la prosa sanguínea a una poesía que me atrevería a calificar de bovina. (...) ¿Acaso escribir no es una forma de cortar, picar, salar, freír, asar al horno una carne: la carne del lenguaje? »¹⁹ Evaristo Robustiniano Torres termina muriendo como el carnicero donador, de un infarto, por haber ingerido demasiada carne.

La fragmentación no sólo del cuerpo sino más bien de la escritura es lo que funda la materia textual de este cuento, por enumeraciones de partes de vacas, y de los síntomas médicos del coma de Evaristo Robustiniano Torres así que de la operación y de su infarto final. Puédesse decir que la enumeración/dislocación de partes del cuerpo es una constante de la diégesis de los cuentos, como es el caso en « El hombre del tabaco »: « Está demostrado que el consumo de tabaco aumenta considerablemente el riesgo de cáncer de pulmón, esófago, faringe, laringe, úvula. Incluso de estómago, duodeno, vejiga. »²⁰ El cuerpo, tal como está puesto en escena en *Microbios*, es un cuerpo segmentado, dislocado, deformado, monstruoso (ver « Las damas de las focas ») enfermizo, diríamos post-moderno, que no para de fragmentarse *ad infinitum*.

Poética corpórea

En la medida en que, para nosotros, los enunciados son la clara metáfora de los procesos textuales que los han engendrado, podemos decir, al nivel de una poética de los cuentos, que también los textos en sí mismos son fragmentados, es decir que se presentan justamente bajo la forma de textos estrellados. Esto nos permite establecer, otra vez, un paralelo entre *Historia calamitatum* y *Microbios*, ya que la puesta en escena de cuerpos fragmentados no puede hacerse sino bajo formas fragmentadas, sean cartas o cuentos.

Esta fragmentación, por supuesto, no es una característica propia de los cuentos de Vecchio sino más bien el atributo o al menos una característica de las literaturas post-modernas. Como lo subrayó Milagros Ezquerro en su artículo « Fragments de miroirs brisés. Le fragment comme paradigme de l'esthétique postmoderne » leído en el coloquio del Cmicic sobre los « Grandes relatos » en 2007 :

Le postmodernisme, en faisant la critique de ces « grands récits », favorise les « mini récits », les histoires qui expliquent des pratiques limitées, des événements locaux, plutôt que des concepts globaux ou universels. (...)

¹⁸ *Ibid*, p. 90.

¹⁹ *Ibid*, p. 96.

²⁰ *Ibid*, p. 36.

Le fragment, nous le savons, n'est pas une invention de la postmodernité, il est vieux comme la littérature, et comme le mythe. Néanmoins, le fragment était considéré (...), comme une forme inaboutie, et donc nostalgique de sa totalité, ou résiduelle, et donc orpheline de sa complétude.

Dans les deux cas, il s'agit d'une forme dysphorique, qui a été et n'est plus, ou qui aurait pu devenir une forme pleine, complète, achevée. La donne change à partir du moment où le fragment n'est plus considéré comme une forme mutilée, mais qu'il devient un choix esthétique, revendiqué comme tel.²¹

A esta fragmentación, al nivel formal, corresponde, en particular en los cuentos de *Microbios*, una fragmentación en la estructura de los textos. En efecto, en la composición clásica del cuento, la estructura básica se desarrolla principalmente en función de su final. Esta es al menos la concepción quiroguiana del cuento, en, en particular, el «Decálogo del perfecto cuentista»: «No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas»²². De modo que podemos decir que la estructura de un cuento es una estructura orgánica: principio, desarrollo, final, o sea: nacimiento, vida, muerte²³. Al contrario, muchos de los cuentos de Vecchio no se desarrollan según esta articulación sino más bien, diríamos según una estructura 'enfermiza' (sea empleado este adjetivo sin ningún juicio de valor, sino con simple valor descriptivo). En otros términos no se desarrollan según una estructura temporal lineal — lo que Barthes llama la «estructura rapsódica de la narración»²⁴. De ahí la proliferación de alteraciones del tiempo, y en especial de analepsis y de secuencias iterativas.

Una de las analepsis de los cuentos de *Microbios* es por ejemplo el principio de «La dama de las flores» cuya estructura es la de una analepsis explicativa: primero la narración del incendio del «pulmón vegetal» de Budapest por Anasztazia Pécsely, luego la explicación de la locura de la heroína, que empezó por apuñalar y descuartizar a su criada.²⁵

Como ejemplo de secuencias iterativas tomaré el cuento «Las damas de las focas» que se abre sobre la descripción de una foto de las dos «siamesas pigópagas, compartiendo las mismas nalgas y los mismos orificios de excreción y reproducción»²⁶. Cito el íncipit de este cuento:

En la única fotografía que se ha conservado hasta nuestros días, se puede ver la plaza Komsomolskaya de Moscú, nevada y desierta, una tarde de febrero, casi al borde de la noche. En medio de la plaza, hay un tapado. Del tapado, salen cuatro brazos, cuatro piernas, dos cabezas. No es un monstruo. Ni un ángel negro sobre la nieve. Son Irina y Marina Konstantinovna Pirogov, de retorno a la capital, tras algunos años de deportación en el mar de Barents.²⁷

Esta descripción no es más que un anticipo de cierto episodio de la vida de las hermanas, después de haber sido liberadas del gulag, y vuelve bajo otra forma en medio del cuento:

²¹ Bajo prensa; el énfasis es mío.

²² In *Todos los cuentos*, Madrid, ALLCA XX, Archivos, 1996, p. 1194, 2a edición, n°26.

²³ Esta es la estructura del texto que escribe «El hombre del último libro»: «escribir respetando un orden, empezando por el principio, siguiendo por el medio y terminando por el final», *Microbios*, p. 162.

²⁴ *Sade, Fourier, Loyola*, op. cit., p. 823.

²⁵ Cf. p. *Microbios*, p. 123.

²⁶ *Ibid.*, p. 62.

²⁷ *Ibid.*, p. 61.

Las siamesas volvieron a Moscú, con una valija medio desfondada y un raído vestido de foca. Nikolai Davidyitch fue a buscarlas a la estación para darles la bienvenida, sacándoles la única fotografía que se ha conservado hasta nuestros días. En la foto, podemos ver la plaza Komsomolskaya, florida y concurrida, una mañana de septiembre, bajo una luz terriblemente blanca. En medio de la plaza, hay un trapo. Del trapo, salen cuatro brazos, cuatro piernas, dos cabezas. No es un monstruo. Ni un pellejo de ángel flotando sobre un estanque. Son Irina y Marina Konstantinovna Pirogov, de retorno a la capital, tras interminables meses de deportación en el mar de Barents.²⁸

Se notará en estas dos citas no sólo la vuelta en el seno del cuento de un mismo episodio narrado en términos más o menos idénticos, sino sobre todo una distorsión en cuanto a la diégesis en el momento de la foto. En efecto, en el íncipit, la plaza se encuentra « nevada y desierta, una tarde de febrero, casi al borde de la noche » mientras que en el medio del cuento, la plaza se encuentra « florida y concurrida, una mañana de septiembre, bajo una luz terriblemente blanca ». O sea: la repetición de la misma secuencia narrativa se hace mediante una distorsión de la diégesis. Si lo fantástico nace de una vacilación, como diría Todorov, el lector está plenamente pues aquí en un universo fantástico. Pero la etiqueta de ‘fantástico’ me parece reductora para dar cuenta de los textos de *Microbios*.

Esta distorsión me parece sintomática, para emplear un término corporal, de la poética de Vecchio. En efecto, lo que ocurre en los cuentos de *Microbios* es, literalmente, fabuloso, es decir imposible. Y las imposibilidades del referente pasan a ser, precisamente, posibilidades del discurso. Dicho de otra manera: el único universo de Vecchio es el universo del discurso, y él *elige claramente el discurso contra el referente*. O, para formularlo con las propias palabras del narrador de « El hombre de los sesos »: « Los límites del mundo son los límites del lenguaje »²⁹, la fuerza de su discurso es concebir lo inconcebible³⁰.

El discurso produce monstruos, pues, como en « Las damas de las focas », no sólo en la diégesis, como acabamos de verlo, sino también en la corporeidad del lenguaje mismo. De ahí, por ejemplo, un galicismo — el único del libro, en este mismo cuento: « Este descubrimiento le valió el premio de la Academia de Ciencias de Moscú, que fue acordado [*sic*, por ‘otorgado’] por primera vez a una mujer ».³¹ ¿Cómo interpretar este galicismo, esta distorsión del lenguaje en el cuerpo mismo del discurso? No puede ser, en mi opinión, un error del autor, y, de todas formas, los errores suelen ser a veces más productivos que los aciertos. « Acordar » en vez de « otorgar » es por cierto un galicismo (cf. Saer)³², pero también es un argentinismo³³ y un italianismo, como si las tres patrias de Vecchio se sintetizaran en este empleo del verbo. Como me lo escribió el autor:

Me defino como argentino-argentino. Pero tal vez definirse como argentino, sea indisoluble de una falta de verdadera identidad. O si preferís: Egocidio. O si preferís: la Argentina, como gran espacio vacío, poblada por inmigrantes europeos. En ambos sentidos. Italianos que llegaron en barcos. Y argentinos que se fueron a Francia en avión.³⁴

²⁸ *Ibid.*, p. 70.

²⁹ *Ibid.*, p. 93.

³⁰ Cf. Sade, Fourier, Loyola, op. cit., p. 732 y *passim*.

³¹ *Microbios*, p. 64. Ver también p. 70: « el Ministro había acordado una amnistía a Marina e Irina ».

³² Véase *Las nubes*: « Pero a pesar de que el fuego, en su estúpido viaje hacia el norte, por esa vez, nos había acordado un nuevo plazo », in *Las nubes*, [1997], Barcelona, Muchnik, 2002, p. 181.

³³ Véase *Diccionario del español de Argentina*, Claudio Chuchuy (coord.), Madrid, Gredos, 2000, p. 14.

³⁴ Carta del 16.06.2008.

Un poco como las hermanas siamesas que reúnen en un mismo cuerpo dos sujetos distintos, o, como dice el narrador de « Las damas de las focas »: « Dos es Uno » y « Uno es Dos »³⁵. Hay pues en este cuento en particular una adecuación entre la deformación innata del cuerpo de las siamesas, el universo espacio-temporal del relato (un mismo episodio narrado según modalidades distintas en la diégesis), y por último una deformación lexicográfica con un galicismo-argentinismo-italianismo — cambiar la lengua es cambiar el mundo.

Cuerpos monstruosos, narraciones, diégesis y lenguaje voluntariamente (¿o no?) deformados: ése es el universo de *Microbios*.

Esta fe en el discurso que acabo de señalar se traduce, en los cuentos de Vecchio, por un fenómeno relevante: el hecho de que los cuentos remiten a la creación de cuentos o de textos literarios.

Los cuentos de Vecchio remiten todos a la creación literaria, es una constante de *Microbios*. Este es el caso del primero de ellos, « La dama de las toses », en que Dorothea Kristensen publica cuentos que « estaban llamados a ocupar en la historia de la medicina el mismo lugar que la vacuna antivariólica. »³⁶ De modo que ella publica, sucesivamente *Cuentos para niños con anginas rojas*, *Cuentos para niños con otitis aguda purulenta*, *Cuentos para niños con sarampión*, *Cuentos para niños con tos ferina*, *Cuentos para niños con difteria*, *Cuentos para niños con pulmón pinchado*, etc. De manera similar « El hombre del tabaco », Joshua Lynn, publica un cuento titulado « Eva », que lo hace famoso; Marina Konstantinovna Pirogov de « Las damas de las focas » publica y hace representar sus obras de teatro *El niño microencefálico*, *Las albinas*, y *La mujer barbuda*, entre otras, y, en el gulag, *Los daños que producen los anticoagulantes orales en el feto de tres meses*. Roderick Glover, de « El hombre de las hormigas destornilladoras », se dedica a traducir el *Corpus Hipocraticum*, *Hemorroides y Fistulas*; Kresel, « El hombre del último libro », escribe *Una Prostatectomía que desafía todos los Manuales de Urología*. Incluso, en este último cuento, tenemos una linda metáfora de la recopilación de cuentos. En efecto, el cuento de Kresel pone en escena un gusano que forma un hilo entre todos los órganos:

De la vejiga y sin dejar la próstata, pasó al riñón. Del riñón, sin dejar la vejiga y la próstata, pasó al hígado. De este modo, un hilo finísimo fue poniendo en relación órgano con órgano, músculo con músculo, hueso con hueso. El cuerpo de Kresel pudo contar, después de tantos años en lista de espera, con su propia línea telefónica, no de cobre sino de gusano.

Los órganos aprovecharon para hacer llamadas de corta y larga distancia.³⁷

Podemos leer en este hilo telefónico entre los órganos una metáfora de las relaciones que unen los distintos cuentos del libro³⁸. El alambre telefónico que une los órganos del cuerpo de Kresel es, claramente, de misma índole que el hilo temático que recorre los textos de *Microbios*: los cuentos, al igual de los órganos, se llaman y se contestan entre sí, como en un cuerpo viviente, fragmentado en apariencia, pero unificado por el hilo temático — la fragmentación como principio unificador.

De manera que casi todos los cuentos de Vecchio, que representan el cuerpo enfermo, representan también personajes que producen y publican cuentos o textos sobre el cuerpo

³⁵ *Ibid*, p. 62 y 64.

³⁶ *Microbios*, p. 14.

³⁷ *Ibid.*, p. 150.

³⁸ Cf. mi artículo « Théorie du recueil », in *Le texte et ses liens I*, Milagros Ezquerro et Julien Roger (eds.), Paris, Indigo, 2006, p. 77-84.

enfermo o tematizan la reunión de cuentos. He aquí una de las características de la poética de *Microbios*, que consiste en la tematización de la forma. Hay, en estos cuentos, una fe en la literatura, y, más precisamente en la literatura que es concebida, la mayoría de las veces, como un remedio a los procesos patológicos. La literatura cuentística de Vecchio en *Microbios* remite principalmente a la creación literaria y es pues centrada sobre sí misma: la literatura imita la literatura.

Volvamos *in fine* a la primera acepción del título de nuestro coloquio, « Vivir del cuento », que remite, en parte, al eterno dilema vida/obra. Podemos decir que Vecchio no puso su vida en su obra, como se suele decir, sino que, muy al contrario, puso un poco de su obra en su vida. Esto vale no sólo para *Microbios* sino también para sus cuentos actuales « para osos insomnes o inapetentes »: otra vez, cuento y cuerpo, literatura y vida. O, para terminar citando a Proust, el escritor enfermizo por excelencia, en *Le Temps retrouvé*: « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature. »³⁹

Julien Roger es doctor de la Universidad Stendhal de Grenoble con una tesis sobre la construcción de una figura de autor en la obra de Leopoldo Lugones (*Leopoldo Lugones ou la prégnance de l'auteur : critique et poétique*, 2002, Michel Lafon dir.). Es profesor en la Université Paris-Sorbonne desde 2003. Su investigación versa sobre literatura rioplatense y teoría literaria. Para mayor información, véase:

<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/fiches/rogerj.html>

³⁹

Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1954, p. 256.