

NOEMÍ ULLA, *ANCHE PENSARE È UN GIOCO E ALTRI RACCONTI*

Daniel Alejandro Capano*

DATOS DE LA OBRA

Ulla, N. (2012). *Anche pensare è un gioco e altri racconti*. Traducción de Lucio Sessa. Salerno/Milano: Oèdipus. ISBN 88-7341-149-9.

Noemí Ulla, académica de amplísima trayectoria como ensayista y narradora, con sensible y refinada captación del universo infantil, nos hace partícipes de su *Anche pensare è un gioco e altri racconti*, traducción de cuentos que en su lengua original integraron el difundido volumen titulado *El Ramito y otros cuentos* (Proa, 2001).

Anche pensare è un gioco forma parte de una interesante colección de textos de escritores latinoamericanos, publicados en Italia, entre los que figuran José Enrique Rodó y María Rosa Lojo. El libro de factura artesanal presenta como ilustración de tapa la figura de Noemí, recreada nada menos que por Silvina Ocampo, a quien, como es sabido, la autora dedicó, como dice Dante a Virgilio en el primer canto del *Inferno*: *Lungo studio e 'l grande amore* (Alighieri, 1988, [v. 83], p. 86).

La selección reúne una tetralogía de cuentos: el más extenso, casi una *nouvelle*, que da título a la antología, «*Anche pensare è un gioco*»; «*Arcano*»; «*Pont des Demoiselles*» y «*Lancettes*». Los relatos se acompañan de iconotextos dibujados por Michèle Ramond.

Un sustancioso estudio a cargo de Rosa María Grillo abre el repertorio y contribuye a ubicar la obra de Noemí Ulla en el panorama de la literatura peninsular. Comenta la prologuista:

Al lettore italiano minimamente consapevole del mondo letterario argentino non è sconosciuto il nome di Noemí Ulla, saggista pluritradotta e apprezzata —ricordiamo i suoi lavori sul linguaggio

* Doctor en Letras por la Universidad del Salvador (USAL), Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es docente investigador de Literatura Italiana, de Literatura Francesa y de Teoría Literaria en UBA, UCA y USAL.

Correo electrónico: danielcapano@fibertel.com.ar

Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 385-391.

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

colloquiale rioplatense e sul tango— ma per noi sicuramente nuova è la sua produzione di narratrice che pure in America ha avuto diversi riconoscimenti e numerose edizioni e riedizioni (Ulla, 2012, p. 8).

[Al lector italiano mínimamente conocedor del mundo literario argentino no le es desconocido el nombre de Noemí Ulla, ensayista ampliamente traducida y apreciada —recordemos sus trabajos sobre el lenguaje coloquial rioplatense y sobre el tango— pero para nosotros seguramente nueva es su producción de narradora que también en América tuvo diversos reconocimientos y numerosas ediciones y reediciones (Ulla, 2012, p.8)].¹

Anche pensare è un gioco despliega sensaciones revitalizadas por una zona de la memoria: la niñez, puesto que, en los cuentos que integran el libro, se narran diferentes momentos de la infancia. Se diría que la memoria fluye en estas páginas como algo involuntario, espontáneo, como instantáneas bosquejadas en los meandros del recuerdo.

El material con el que se construyen tales evocaciones posee una fuerte carga autobiográfica. Los relatos integran fragmentos de vida que la narradora comunica y recrea.

Michel Foucault puntualizó que la escritura ficcional abre «un espacio en el cual el sujeto que escribe no termina de desaparecer» (*apud* Agamben, *Profanaciones*, 2005, p. 81). En estos textos, la subjetividad del autor se halla doblemente connotada, ya que comparte dos instancias de la narración, una concreta, la realidad intrínseca de la escritura, ficcionalizada y construida con materiales autobiográficos; y la otra, la virtual, que se encuentra en la singularidad de la ausencia. De esta forma, el autor permanece en el campo de lo borroso de un modo particular, si se quiere incompleto, no dicho.

La ficción biográfica tiende a crear, como señala Barthes (1970), la «ilusión de realidad», la creencia de que la autora cuenta acontecimientos tales como sucedieron, pero a menudo la memoria, aunque sea involuntaria, selecciona. En la elaboración de un texto interviene siempre la voluntad de quien escribe de modificar lo vivido, de este modo anula y agrega datos según le plazca. Por eso, el resultado es una combinación de las vivencias del autor (en el caso del texto de Ulla, la infancia rosarina, sus impresiones del mundo en la niñez, el paisaje de Santa Fe, las casas que habitó, los vínculos con sus hermanas y con sus padres) y del trabajo de ficcionalización al que ese material está sometido.

1 Traducción del autor.

Refiriéndose a la relación vida-ficción, escribe Claudio Magris:

Aun cuando inventa, un escritor transcribe historias y cosas de las que la vida lo ha hecho partícipe. Sin ciertos rostros, ciertos personajes, ciertas luces, ciertas sombras, ciertos paisajes, ciertos momentos de felicidad y desesperación, muchas páginas no habrían nacido (Magris, 2004, p. 2).

En los cuentos del libro presentado alternan dos tipos de narradoras: la equiscente en el primero y tercer relato, y la suprascente en los restantes. En estos últimos, la voz narrativa se mediatiza en una tercera persona que narra las experiencias de Saturnina, la *bambina irrequieta*. De este modo, se toma una mayor distancia de los hechos y acontecimientos que se cuentan, aunque sin duda, en el accionar de Saturnina se filtran rasgos autorreferenciales.

Asimismo, se advierte por momentos que la narradora reconstruye el tiempo pretérito desde una perspectiva presente. En un pasaje se lee, refiriéndose a las barrancas del río:

(Lo) chiamano «Burron», [...] —poi verrò a sapere che i santafesini si mangiano la «esse»—, dove si ferma l'autobus quando andiamo a Santa Fe. (Ulla, 2012, p. 35).

[(Lo) llaman «Barranca», [...] —después sabré que los santafesinos se comen la «esse» [Barranca por Barrancas]— un lugar donde para el ómnibus cuando vamos a Santa Fe (Ulla, 2012, p. 37).]

O en otro fragmento:

Imparo a scrivere un nome nuovo e mi piace farlo. Sbaglio e mamma mi corregge, ma è una bella avventura. Ho quattro anni. Ogni volta che leggo o ricordo il racconto di Cortázar sulle formiche, penso alla casa in cui ho scritto quel nome (Ulla, 2012, p. 39).

[Aprendo a escribir un nombre nuevo y me gusta hacerlo. Me equivoco y mamá me corrige, pero es una aventura. Tengo cuatro años. Siempre que leo o recuerdo el cuento de Cortázar sobre las hormigas, pienso en esa casa donde escribí aquel nombre (Ulla, 2012, p. 42).]

Tales reflexiones, como queda claro, son hechas desde el presente, cuando la narradora ha alcanzado la edad adulta.

Además, por medio del recuerdo, el lector asiste a pequeñas epifanías, escenas que se revelan singulares en la mente de la pequeña niña y en la memoria de la narradora adulta. De este modo, a través de un ambiente de intimidad, se va develando la fina y rica receptividad de la protagonista que en ciertas escenas

parece desplazarse por medio de su pensamiento a un mundo encantado, a un plano suprarreal que capta con sus sentidos.

Es justamente el juego de la imaginación, recobrado por la memoria, la constante de estas narraciones, un elemento que contribuye a mantener la leve tensión del relato.

En el cuento «*Anche pensare è un gioco*», la escritora crea un universo vegetal en el que la pequeña protagonista anima las plantas, dialoga con ellas y participa de su sentir. El espacio fundante de la niña se fija en esa zona íntima que se halla tan próxima a su imaginación:

Se me vedono seduta, mi danno subito qualche incarico: gioca, cambia l'acqua ai fiori, corri al mulino ad acqua, leggi. Si disperano se mi vedono pensare, secondo loro mi annoio e vogliono riempire il mio tempo per paura che remanga vuoto. Ora quando mi chiedono cosa faccio, no dico più «sto pensando», ho capito che non mi conviene perché subito mi spediscono a giocare. A me giocare piace, ma non quando me lo ordinano e poi mi piacciono i giochi che non si vedono, come pensare, ma è un gioco che non mi lasciano fare [...]. Allora scendo a parlare con l'edera e con le palme, chi mi aspettano sempre a rami aperti. Chiedo aiuto a loro, e mentre la palma è ben disposta, l'edera, che non ha rami, rimane indifferente, e devo strapparle le cose di bocca. Le tue invece sì che rispondono, le trovo un po' ingrassate, e stanno sempre a litigare per via dell'eritina, un'allegria chiacchierona (Ulla, 2012, pp. 20-21).

[Si me ven sentada me dan tareas: que juegue, que cambie el agua de los floreros, que corra el molinete de agua o que lea. Se desesperan de verme pensar, creen que estoy aburrida y quieren llenarme el tiempo de miedo que se quede vacío. Ya no digo más «estoy pensando» cuando me preguntan qué hago, noté que eso no me conviene porque me mandan a jugar. Me gusta jugar cuando no me mandan esos juegos que se ven. Pensar, que no se ve, es el juego que no me dejan hacer. Entonces bajo a hablar con la hiedra y las palmeras, que siempre me esperan con las ramas abiertas. Les pregunto si pueden ayudarme a que me vaya mejor, la palmera está bien dispuesta, pero la hiedra, como no tiene ramas, se queda indiferente, y tengo que adivinarle las cosas. Las tuyas sí contestan, están un poco gordas desde que las conozco y creo que siempre se pelean por el ceibo que es bastante desparramado y alegre (Ulla, 2012, pp. 14-15).]

La dimensión espacial brinda un marco al desarrollo del personaje. El paisaje sitúa su memoria. Es el macroespacio de Rosario, del río que parece envolver a los seres y a los objetos en un abrazo nemónico de afecto e historia personal. Allí se ubican la infancia, los niños que se bañan, las voces que dicen «*Guarda l'isola*» (Ulla, 2012, p. 11). Es también el espacio ampliamente descripto del estío, el que cobija a la pequeña al declinar la tarde al amparo de la sombra de la parra, donde juega el juego de pensar y de dialogar con los árboles: es el entorno vegetal que construye su imaginación. Pero es también el microespacio, el de las casas que habitó con sus características recordadas y recobradas a través

de la memoria afectiva.

Gastón Bachelard en *La poética del espacio* (1990) puntualizó que la casa es «un ser privilegiado» y que la imaginación aumenta los valores de la realidad de ese espacio vital en que nos enraizamos y que es nuestro «primer universo» (p. 36). Asimismo, posee uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños de la protagonista de «*Anche pensare è un gioco*». La casa familiar cobra especial relevancia en este cuento. Las mudanzas provocan la extrañeza de la niña, que debe acomodarse a una nueva realidad, y el descubrimiento de renovados espacios vitales que estimulan la imaginación y resultan propicios para el juego. En la visión de la pequeña, la casa adquiere una dimensión fascinante. El baño es percibido por sus ojos con especial atención:

Anche la tazza è bianca e ha un cassetto in alto, piccolo, dove di certe vanno le cose che uno fa, salgono lì attraverso la catenella — come faranno? — e poi restano nel cassetto e attraverso un tubo passano nel muro. Se qualcuno rompesse il muro, si vedrebbe tutto (Ulla, 2012, p. 30).

[El inodoro también es blanco y tiene un cajoncito arriba, chiquito, adonde seguro van las cosas que uno hace, suben allí por la cadena finita — cómo harán — y después se quedan en el cajón y pasan por el caño a la pared. Si alguien tirara la pared abajo, aparecería todo (Ulla, 2012, pp. 28-29).]

Además, las páginas del libro están pobladas por objetos. Su captación es un rasgo relevante en la construcción del relato. Espejos, sombreros, relojes, puertas, puentes, fuentes y otros elementos de la naturaleza, ya sea por su condición, forma, color o sonido cobran vida en el sentir de la narradora. El ropero está lleno de misterios en «*Anche pensare è un gioco*»; el reloj de «*Lancette*» tiene la osadía de desaparecer de la pizarra donde fue dibujado; el puente de «*Pont des Demoiselles*» posee numerosos ojos y es semejante a un gusano siniestro que puede atrapar a los niños; el chorro de agua que surge de la fuente parece salir de las fauces de una gárgola, en «*Arcano*».

De esta manera, los objetos son trabajados en la escritura dotándolos de características humanas y sobrehumanas.

Pero, mezclados entre la prosa se diseminan en el primer cuento fragmentos de canciones populares y romances tradicionales que parecen provenir de un tiempo cíclico, de un tiempo en el que el discurrir cronológico se licua. En el relato de apertura funcionan como un coro de niños que contribuye, con una voz secundaria y contrapuntística, a acompañar el ritmo narrativo de la prosa.

Igualmente, los cuentos no están exentos de humor. Se trata de un humor tenue, ingenuo, que provoca una sonrisa y sus rasgos se centran en el ánimo

de la protagonista, en sus inocentes travesuras. Es el chorro de agua de una fuente que recuerda a Saturnina las ganas de hacer «pipí» (Ulla, 2012, p. 65) o contar los azulejos del baño cuando está sentada en el inodoro (Ulla, 2012, p. 57). La narradora adulta sonríe con el recuerdo de esas imágenes.

Las figuras familiares son otras de las presencias marcadas en los relatos: la madre, las hermanas, el padre. Es esta última, de acuerdo con mi lectura, la que parece adquirir mayor relieve, especial espesor. Se la evoca a través de su elegancia en el vestir y de pequeños detalles cotidianos como llevar a la niña a la escuela y darle caramelos.

El tratamiento del tiempo, algo que es preocupación y reflexión de los adultos, es estudiado con atención por la Saturnina de «*Lancette*». La pequeña se pregunta dónde empieza el tiempo, interrogación que pone en crisis a su maestra. No en vano se llama Saturnina. Tal es su obsesión por él, que en sueños la visita:

Quella notte il tempo le apparve in sogno: aveva un cappello a larghe tese e un bastone elegante, ma non aveva le scarpe e da un calzino bucato sporgeva l'alluce. Saturnina gli sorrise e quando il tempo si tolse il cappello per salutarla, lei lo seguì dallo spioncino. Continuò a vederlo grande e piccolo, piccolo e grande, grande, grande, piccolo, piccolo, finchè non scomparve (Ulla, 2012, p. 69).

[Esa noche el tiempo la visitó en sueños; tenía un sombrero ancho y un bastón elegante, pero estaba sin zapatos y el dedo gordo le asomaba por el agujero de la media. Saturnina le sonrió y cuando el tiempo se sacó el sombrero para saludarla, ella lo miró por el ojo de la cerradura. Lo vio grande y chiquito, chiquito y grande, grande, grande, chiquito, chiquito, hasta ser nada (Ulla, 2012, p. 92).]

Ahora bien, el empleo de un pasado nemónico no se centra en reconstruirlo con nostalgia elegíaca, sino que se lo aproxima a un momento de luminosidad, de gozo, a una edad dorada en que casi todo fue armonía. Digo casi, porque por momentos Saturnina trata de atrincherarse en su mundo imaginativo de *bambina* que los adultos quieren invadir o deshacer; pero estos breves momentos son asimilados por ella y derivan de forma inmediata en otros intereses y juegos.

Los cuentos de Noemí Ulla, como observó agudamente Jorge Cruz (2010), no pueden ser contados. Es narración casi sin acción, pues la trama se reduce a favor del elemento descriptivo-sensitivo. El relato no se resuelve en el accionar de los personajes, otros son los hilos invisibles, las coordenadas que lo hacen progresar. Ello y la forma de construirlo producen una prosa leve, ingrávica.

El inmenso escritor de las letras italianas, Italo Calvino, señaló en *Seis propuestas para el próximo milenio* (2000, pp. 19-43), la levedad como uno de los valores o especificaciones de la literatura del próximo milenio, refiriéndose al actual. La

narrativa de Ulla cumple ampliamente con esa condición, ya que quita peso a la estructura del relato y al lenguaje. Lo logra además, empleando medios lingüísticos que se acercan al discurso lírico, pues extrae de la lengua no sólo las posibilidades sonoras que ofrece, sino también las emotivas. Se trata de un código en el que los significados son canalizados por un tejido verbal sin peso, liviano. Una escritura oxigenada, que respira, que llamo aérea en cuanto a su levedad expresiva como a su grácil temática.

Noemí Ulla ha conocido ya los halagos de ser traducida a otros idiomas como el francés, el inglés y el alemán, pero ser transcrita al italiano, la lengua de sus mayores, además de un logro, ya que amplía el campo de sus lectores y la difusión de su obra en el exterior, resulta, sin duda, para ella motivo de un sano orgullo y de una profunda satisfacción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Alighieri, D. (1988). *La Divina Commedia* (a cura di G. Giacomone). Roma: Signorelli.
- Bachelard, G. (1990). *La poética del espacio*. México: FCE.
- Barthes, R. (1970). El efecto de realidad. En Barthes, R., J. Kristeva, et al. *Lo verosímil* (pp. 95-101). Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Calvino, I. (2000) Seis propuestas para el próximo milenio. Madrid: Siruela.
- Cruz, J. (2010). Discurso de recepción a la Academia Argentina de Letras. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Magris, C. (31 oct. 2004). Quijotes en busca de Europa. *La Nación*, secc. 6, p. 2
- Ulla, N. (2001). *El Ramito y otros cuentos*. Buenos Aires: Proa.