

ESCRITURAS PARASITARIAS: EL FACTOR BORGES EN CUATRO NOVÍSIMOS NARRADORES ARGENTINOS (Jorge Consiglio, Marcelo Damiani, Pablo De Santis, Marcos Herrera)

por Jimena Néspolo

Hacia finales del siglo XIX Gustave Flaubert "fagocitó" –según refiere Émile Faguet– alrededor de mil quinientos volúmenes acerca de las más diversas ciencias del hombre no para encontrar un conocimiento sino con el firme propósito de evadirlo.¹ Quería idear el "error", referir las reacciones de Bouvard y Pécuchet enfrentados a un saber que se les resiste o que logran asir sólo para saturarlo, para llevarlo hasta el punto en que las verdades más elementales flaquean y hacen derrumbar todo el edificio del saber. Este hecho, que parecería insustancial, acaso delimita y prefigura cierta zona de inflexión que la estética contemporánea –marcada por una excesiva autoconciencia del artista– traza entre los saberes y sus representaciones.

En "Vindicación de *Bouvard y Pécuchet*" (un ensayo de 1954), Borges resume la última novela inconclusa de Flaubert. Pueden leerse en esa síntesis todos los celos y las ironías del escritor argentino hacia las "rarezas" del arte contemporáneo:

La historia de Bouvard y de Pécuchet es engañosamente simple. Dos copistas (cuya edad, como la de Alonso Quijano, frisa con los cincuenta años) traban una estrecha amistad. Una herencia les permite dejar su empleo y fijarse en el campo, ahí ensayan la agronomía, la jardinería, la fabricación de conservas, la anatomía, la arqueología, la historia, la mnemónica, la literatura, la hidroterapia, el espiritismo, la gimnasia, la pedagogía, la veterinaria, la filosofía y la religión: cada una de esas disciplinas heterogéneas les depara un fracaso al cabo de veinte o treinta años. Desencantados (ya veremos que la "acción" no ocurre en el tiempo sino en la eternidad), encargan al carpintero un doble pupitre, y se ponen a copiar, como antes.²

Todo conocimiento, toda tentativa de posesión absoluta de un saber resulta ya una empresa, si no absurda, improbable o terriblemente baladí. La única disciplina, el único arte posible –parece decirnos Borges a lo largo de sus escritos–, luego de dos mil años de regencia del principio de identidad eleático, es el ejercicio de la copia. Una dialéctica parasitaria, tramada entre el original y su doble, que, al pretender erigirse en su exacto igual, en algún momento de ese ejercicio lo defrauda, lo traiciona, permitiendo así que aparezca el milagro: que el "uno" no engendre al "mismo" sino al "otro"; o, en su defecto, que el "mismo" sea percibido en función de su contexto como el "otro". El ensayo de Borges bien puede ser leído, entonces, como una vindicación de cierto "parasitismo revulsivo" en el arte contemporáneo; como uno de los modos en que el artista/escritor de hoy puede enfrentarse a la tradición que lo precede a fin de desanquilarla en función de una búsqueda singular. A diferencia del manierismo dadaísta que desde el Pop Art en adelante ha fustigado al siglo XX, quisiéramos

¹ Émile Faguet, *Flaubert*, París, Hachette, 1906.

² Jorge Luis Borges, "Vindicación de *Bouvard y Pécuchet*", en *Discusión, Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires, Emecé, 1974.

evidenciar diversas posibilidades de intervención estética que la poética "parasitaria" de Borges prefigura.³

I.

El calígrafo de Voltaire, de Pablo De Santis (1963), es quizá el texto que más claramente exhibe la matriz borgeana de la que es deudora la joven literatura argentina.⁴ Montada sobre una estructura bien documentada, la novela no sólo pone en evidencia una cierta "condición posmoderna" dada en la relación entre la narrativa y los saberes, en particular, entre la ficción y el discurso de la historia, sino que también despliega una verdadera reflexión sobre el estilo a partir del arte de la caligrafía.

Un forastero llamado Dalessius llega hacia finales del siglo XVIII a un lejano puerto, a un lugar al que sólo se puede llegar "por error o huyendo de algún peligro", con el corazón de Voltaire en un frasco y la obsesión por una mujer. La voz de este personaje, de este calígrafo formado en la Escuela de Vidors, aficionado por los diccionarios y el orden alfabético del mundo, se enseñoorea entonces del texto para narrar una historia que, como casi todas las novelas de De Santis, está atravesada por el género policial. Contratado por Voltaire, primero como calígrafo y luego para averiguar en Tolouse el caso de un condenado a muerte acusado de matar a su hijo, se abre entonces una investigación en la que se mezcla un verdugo, un constructor de autómatas, su hija y la lucha de dos bandos religiosos (los dominicos y los jesuitas) por acabar con la Ilustración y devolverle a Francia la fe perdida.

El calígrafo de Voltaire puede ser leída en diálogo con otras dos novelas del mismo autor, *La traducción* y *Filosofía y Letras*, puesto que una misma obsesión hilvana la tríada: la obsesión por la palabra.⁵ El arte de la caligrafía, el de la traducción y el de la crítica literaria, son formas, si se quiere, aleatorias, o parásitas de abordar la literatura, pero que permiten a los personajes-detectives de cada uno de estos relatos la aprehensión de un conocimiento final: todo aquello que alimenta al lenguaje también festeja a la muerte. Así, por un lado, las plumas y las diversas tintas que llega a conocer y dominar Dalessius son las que le posibilitan, entre otras cosas, matar al "gran maestro de la caligrafía", Silas Darel. Por otro lado, la pasión por la palabra lleva a un grupo de traductores al conocimiento de una lengua mítica, la lengua de los infiernos que es "como un virus y cuenta una única historia": el que crea dominarla resulta hablado por ella y conducido hacia la autoaniquilación. Del mismo modo, en *Filosofía y Letras*, la obsesión de un grupo de críticos por el mito forjado en torno de un escritor impublicado los lleva al descubrimiento de una obra compuesta por un único relato hecho de

³ El escritor nacionalista Ramón Doll, fue el primero -y quizá el único- en utilizar este epíteto para calificar los ejercicios borgeanos. En el año 1933 Doll describe el *modus operandi* del joven Borges al cual, sin lugar a dudas, el escritor contesta años después con el cuento "Pierre Menard, autor del *Quijote*": "Esos artículos, bibliográficos por su intención o por su contenido, pertenecen a ese género de literatura parasitaria que consiste en repetir mal, cosas que otros han dicho bien; o en dar por inédito a *Don Quijote de la Mancha* y *Martín Fierro*, e imprimir de esas obras páginas enteras; o en hacerse el que a él le interesa averiguar un punto cualquiera y con aire cándido va agregando opiniones de otros, para que vean que no, que él no es un unilateral, que es respetuoso de todas las ideas (y es que así se va haciendo el artículo)." Citado en: Alan Pauls y Nicolás Helft, *El factor Borges: nueve ensayos ilustrados*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp.103-125.

⁴ Pablo de Santis, *El calígrafo de Voltaire*. Buenos Aires, Planeta, 2002.

⁵ Pablo de Santis, *La traducción*. Buenos Aires, Planeta, 1998. *Filosofía y Letras*. Buenos Aires, Planeta, 1999. Véase también *El teatro de la memoria*. Barcelona, Destino, 1999.

"sustituciones" y que –como no podía ser de otra forma–: "No ha sido un medio de transmisión de mensajes, sino un solo mensaje eternamente repetido: la invitación a la muerte."

Con todo, en *El calígrafo...*, la economía e intensidad del lenguaje que reflexiona, a su vez, sobre su misma materialidad llega a una cristalización ejemplar: "Siempre hay un momento en que el calígrafo renuncia al significado de las palabras para ocuparse sólo de su disfraz, y reclama para sí el derecho a no saber nada, a no entender nada, a dibujar serenamente una incomprensible lengua extranjera." Entrega, pasión por la forma que lleva a un estado de inconciencia o al total aniquilamiento, la última novela de Pablo De Santis es también un tratado sobre la escritura, un tratado sobre el estilo que recurre a la figura del copista para resolver la tensión estética operada entre los términos tradición/originalidad: "Nuestro arte –dice el texto–no es otra cosa que una larga y trabajosa espera de aquello que nos anula y nos pierde".

II.

Pierre Menard (del relato "Pierre Menard, autor del Quijote") es, con justicia, uno de los "copistas" más famosos de Borges, y a la vez, la gran apoteosis de su "arte contextual". Como en muchas otras de sus ficciones, nos encontramos aquí nuevamente con un escritor menor como personaje, de linaje francés, adorado por nobles decadentes, al cual el narrador presenta a través de su obra dividiéndola en dos categorías: la obra visible, que se desparrama en prólogos, traducciones y otros escritos menores; y la obra invisible, irredenta e impublicada. Menard repite letra a letra el *Quijote*, pero lejos de componer un igual, la obra es aquejada por el golpe brutal de una diferencia, la de los contextos. "El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico" –dice el narrador del relato–, y la riqueza habrá de encontrarse precisamente en la manera en que éste invoca otras lecturas, en el modo en que un particular bloque de espacio-tiempo se apodera de un texto de tres siglos atrás y, sin cambiarle una letra, paradójicamente lo desfigura por completo al plagarlo de sentidos y de usos inesperados.

La poética parasitaria de Borges, la manera impecable en que sus escritos traman relaciones con otros textos reales o inexistentes, o con una gran acervo de saber que exhibe no sin cierto agobio, quizás diseña de una vez y para siempre en el horizonte contemporáneo una "programática sobre el arte." Este programa, si bien hace de la lectura como expoliación su condición de posibilidad, también abre para el artista una cantidad insoslayable de opciones de intervención estética frente a un panorama y una historia de la cultura cuya inmensa riqueza muchas veces se percibe agotada. En este sentido, el escritor de hoy parece encontrarse en una encrucijada. O bien niega ese agotamiento -y al negarlo debe negar también el proceso y la historia de dicho declinar, es decir la inmensa tradición que lo precede, incluyendo al posmodernismo. O bien se sumerge en ella sin reparos y allí, como a "Funes el memorioso" (el primer relato de *Artificios*, incluido en *El Aleph*), lo espera quizá un peligro mayor: al agotamiento y la incapacidad de olvidar se sucede la aniquilación, la aplastante contemplación del pasado. De la aventura de aquel "Zaratustra cimarrón" y vernáculo que, saturado por una memoria infinita "no era muy capaz de pensar" pero sí de emprender un proyecto único, "insensato" por interminable, pero de "cierta balbuciente grandeza" (catalogar todas las imágenes del recuerdo), se puede extraer una certeza inquietante. La acción, la vida, el movimiento, el hacer mismo, requiere no sólo del conocimiento y de cierta memoria, sino también y principalmente –como nos recuerda Plotino en sus *Enéadas*–

del olvido. Porque el olvido es lo único que genera la repetición errónea, la abolición impertinente de las jerarquías y el surgimiento de lo nuevo.

En este sentido, la escritura de Marcos Herrera (1966) parece –en una lectura superficial– correr a destiempo de la poética borgeana y ubicarse, en cambio, en función de otra tradición literaria, la de Roberto Arlt. Suicidas, prostitutas, médicos traficantes de morfina, *dealers* excéntricos, estafadores y asesinos conforman la extraña galería de personajes que da vida a sus textos. Atiborrada de tales personajes marginales y de una visceralidad que sin lugar a dudas hubiese inquietado al propio Borges, la literatura de Herrera, cuando se propone abordar este abanico de personajes olvidados por la cultura y, a la vez, "olvidarse" de Borges, quizá se transforme en aquel que con más precisión reescribe el legado borgeano. Porque si bien los personajes que interesan a esta poética son los de la incivilidad, la escritura que los recrea ha sabido cultivarse, en cambio, en la literatura más selecta. Barroca, excesiva, la prosa de Herrera echa mano de todas las figuras del lenguaje y en esa extraña mixtura que mezcla el adentro y el afuera de la cultura, en esa crispación es donde halla, acaso, su mayor originalidad.

Veamos algunos ejemplos extraídos de su primer libro de relatos, *Cacerías*: "La luna. Reflejos blancos que labran la selva. En las hojas tiembla esa luz sombría." (de "Kilómetros y kilómetros"); "Tintineaban. Las verdes. Botellas de grueso vidrio que alojaron el humor que la bebida promete." (de "Un paseo por el barrio"); "Un pincel desprende a la jibosa bóveda en los atardeceres del hambre matices de fuego que son el prólogo para el mural de estrellas clavadas, muertas, cuando han saltado de sus cuevas los sátiros de la ensoñación, el gigante mudo, Cilirius, se bambolea con la carga de la heroína de alta pureza." (de "La vegetación").⁶ Efectivamente, esta escritura es incauta, acaso salvaje: su sintaxis es azarosa y trabaja –como la buena poesía– en el límite de la agramaticalidad o del error. También, como en los textos borgeanos, hay una fascinación por el saber. Pero aquí es un saber del submundo el que se valora, aquel que nace de la violencia más extrema y de la abyección.

III.

Más cerca de la contemplación que del primitivismo, el propio Borges multiplicó en vida, durante muchos años, todas las figuras posibles del "parásito": Borges traductor, comentarista, reseñador de libros, antólogo, prologuista... Gran parte de su obra nace en esa relación en la que el escritor llega siempre al final, en segundo término, para leer, comentar, traducir o introducir a un escritor que es mentado como "original". He aquí uno de los pilares de la política borgeana: el original siempre está en otro lado, siempre es el otro. Sus personajes habrán de solazarse en estas figuras del parasitismo añadiendo algunas de fácil inserción: escritores menores del dislate o del error, compadritos que orillean demasiado cerca la ciudad o la traición, y finalmente, para coronar la serie, sabios tontos, pensadores idiotas desquiciados por el sólo ejercicio del razonamiento.

Sobre este abanico de figuras parasitarias es que se monta, precisamente, la novela de Marcelo Damiani (1969), *El sentido de la vida*.⁷ Desde una actitud de radical experimentalismo, el texto se presenta como una superación de todo tipo de género y de categoría narrativa con esa especie de "apatía, esa suerte de indiferencia generalizada

⁶ Marcos Herrera, *Cacerías*. Buenos Aires, Simurg, 1997. Herrera ha publicado, además: *Músicos de frontera*, Buenos Aires, Ediciones del Mar Blanco, 1992. *Ropa de fuego*, Madrid, Lengua de trapo, 2001. "Fuego en los tachos con gasoil" en: *Lavapiés. Microrrelatos*, Madrid, Opera Prima, 2001. "Caracius" en: *Lateral*,...88, Barcelona, Abril de 2002.

⁷ Marcelo Damiani, *El sentido de la vida*., Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001.

que tienen todos los actos del hombre posmoderno” –como se lee en la misma novela. Con clara conciencia, entonces, de las problemáticas que aquejan a la estética contemporánea, Damiani elige dar una respuesta lúdica a ese conflicto mezclando omnívoramente los géneros (poesía, prólogo, relato breve). Hace que sus personajes circulen de un texto a otro o desdibujen sus identidades. Sobresatura, en fin, todo lo paratextual que suele rodear al relato clásico (dedicatorias, epígrafes, prólogos, etc.) para lograr, en consecuencia, la suspensión de "lo real" y de "lo ficcional" que lo sostenía en beneficio de una pura "espectacularidad". Leemos en el prólogo titulado "Éxodo", firmado por Alan Moon (el mismo personaje que había prologado la novela *Adios pequeña* y asimismo presentado a otro personaje recurrente en esta narrativa, David Revel, un guionista encargado de transformar ese primer texto de Damiani –que parodiaba el policial– en una película de dibujos animados): "Sin embargo –dice Moon– teniendo en cuenta que después de todo soy el artífice y mentor y casi casi el único autor del mismo, tampoco puedo evitar decir que lo que ahora tienen en sus manos, mis timados lectores, es un verdadero espectáculo." Por otro lado, el texto se cierra –esta vez firmado por Damiani– con el suicidio ante las cámaras del escritor al que ambos (autor/testario y prologuista: Damiani y Moon) se abocan: "Entonces alargó su largo brazo hasta un lugar invisible para la imagen. Tomó la pistola, la apoyó entre sus dos ojos, sonrió a cámara, y apretó el gatillo sin titubear. (...) Los policías no alcanzaron a escuchar sus últimas palabras. –Espero que hayan podido disfrutar del espectáculo." De eso se trata precisamente, de exhibir y quizás denunciar la "espectacularidad" que exige la moral posmoderna para "santificar" un producto cultural dado y elevarlo al estatuto de arte. Así, el texto de Damiani integra curiosas dedicatorias que abarcan tanto a famosos como a desconocidos, releva epígrafes de autores apócrifos, reales o incluso de los mismos personajes; nombres tales como Ricardo Piglia, Héctor Libertella, Carlos Dámaso Martínez o Juan José Saer se mezclan con otros tan dudosos como "Walter Hego" o Alan Moon en una suerte de orgía interminable.⁸

Autor, testario, prologuista, guionista y personaje, todas figuras parasitarias de la literatura, son los pilares formales sobre los que se construyen las misceláneas textuales que, hilvanadas e interrelacionadas entre sí, dan vida a esta narrativa. Damiani elabora de este modo, desmontando tanto lo narratológico que sostiene a la ficción como lo puramente paratextual que permite su circulación y lectura, una respuesta posible a las paradojas de la posmodernidad.

IV.

Hay una analogía elemental que recorre los escritos de Borges y que define todas las figuraciones del espacio que pueden trazarse entre los distintos componentes de la serie biblioteca-laberinto-mundo-libro. Podría combinarse indistintamente el orden de estos factores sin que se alterara un ápice esta poética. Esta idea, además de prolongarse en ciertas teorías literarias actuales que ahondan sobre el *texto* y su *contexto*, sugiere una consideración especial de los saberes, una consideración que encuentra en la enciclopedia el punto de inflexión donde la identidad trazada entre el mundo, la biblioteca y el laberinto se corporizan en la materialidad de un libro. La enciclopedia (la *Chambers* y principalmente la *Británica*) es "el libro borgeano" por excelencia. No sólo porque significó una de sus lecturas primeras y más influyentes, o porque a lo largo de su vida Borges jamás descuidó la seducción que sobre él ejercían estos compendios;

⁸ Antes de *El sentido de la vida*, Damiani publicó *Adiós pequeña*, Buenos Aires, Paradiso, 1995 y después *Pasajeros*, Córdoba, Alción, 2003.

sino también porque la enciclopedia manifiesta la particular relación que las ficciones borgeanas trazan con el saber.

En "La biblioteca total", un texto de 1939 (incluido en *Borges en Sur*), Borges describe el capricho de una biblioteca soberana ciega, cuyos precursores ilustres habrían sido Demócrito, Cicerón, Raimundo Lulio, los Pitagóricos, y el mismo Nietzsche, la cual combinando entre sí sus múltiples volúmenes, como las letras del alfabeto o los números, lo engendraría y contendría "todo".⁹ La idea es monstruosa, pero al parecer no la extrema lo suficiente porque dos años después la retoma en un relato: "La biblioteca de Babel" (publicado en *Ficciones*). Allí la biblioteca adquiere la estructura arquitectónica del laberinto, que es también el "universo": "Los idealistas arguyen que las salas hexagonales son una forma necesaria del espacio absoluto o, por lo menos, de nuestra intuición del espacio." La biblioteca es aquí no sólo un lugar de conservación, una cripta o un museo que sólo cobra vida cuando alguien los visita. También es –y acaso ésta sea la idea más inquietante del relato– un espacio de reproducción, de cópula, una fábrica extraña y constante donde se formulan todas las maravillas y las aberraciones que agobian a los hombres. La biblioteca es una fábrica de sentidos, insomne, absoluta y voraz.

La lectura de la enciclopedia es para Borges todo lo contrario de una institución tranquilizadora: es la región de la incertidumbre y de la inestabilidad, un espacio de perplejidad y de amenaza. El lector no se enfrenta allí, como podría pensarse, con el placer o con el "conocimiento puro", sino con la mera discursividad, con la total ficción del saber. Anónima, hecha de miles de pequeños bloques interconectados, por su exhaustividad o su radio de alcance, por su capacidad de inclusión y de expansión, la enciclopedia –nos sugiere Borges– es el Libro de los Libros de la cultura, la corporización extrema y portentosamente de aquello de lo que Nietzsche nos alertaba en el siglo pasado, es el saber como ficción llevado a sus máximas consecuencias, es la gran mentira victoriosa impuesta finalmente como verdad.

Desde esta perspectiva, las imágenes del Borges "enciclopédico", el "erudito", el "cultista," no son más que figuraciones superfluas que, haciendo uso de los mecanismos sobre los que se asienta el saber como autoridad (al barajar bibliografías exóticas, multiplicar las fuentes de un problema y las citas que lo ilustran, al "surfear" entre lenguas, culturas y tradiciones diversas) no hacen más que evidenciar la radical inestabilidad que supone la relación entre "saber y cultura".

En este sentido, la escritura de Jorge Consiglio (1962) evidencia de manera diáfana la productividad, la riqueza y el vértigo que la erudición borgeana supone al recuperar para el pensamiento la fisonomía del enigma. El excursu narrativo con el que se abre su último y más logrado libro de poemas, *La velocidad de la tierra*, manifiesta claramente esta deuda: "Samuel M. Wilson cuenta en el Volumen 101 de su Historia Natural que, en 1414, China vio a través de la espesa bruma de septiembre el modo brutal en el que un hombre abría sus fauces: Sheng He, el eunuco de los tres tesoros, había desplegado las inmensas velas de su flota".¹⁰ El primer apartado del libro relata – porque la poesía de Consiglio es, por supuesto, también un relato– el sueño de conquista de este personaje en la construcción de un verso equilibrado, puntuado de manera rigurosa y plagado de sentidos e imágenes exquisitas. La segunda sección, "Frontera tártara", con un verso similar y un escenario no menos exótico, orbita en torno a la experiencia de la guerra cuando "las empuñaduras de las espadas acumulan el salado sudor del desconcierto", y "el teatro de la carne" busca "el genuino diamante de la temeridad". La tercera, "Los minerales del alma", refiere otra gesta, la de la creación:

⁹ Jorge Luis Borges, *Borges en Sur*, Buenos Aires, Emecé, 1999.

¹⁰ Jorge Consiglio, *La velocidad de la tierra*, Córdoba, Alción, 2004.

"el vino brilla/ en las manos de Bach/ como una alhaja roja. La verdad es que está descalzo/ frente a un antiguo agujero de gravedad,/ en los inmensos pulmones/ de la ventana." Finalmente, la cuarta y última serie, "Los ejercicios de la confianza", se presenta como una conciliación de estas tensiones en la creación de un presente inmediato y una voz cercana al yo poético: "Alguien que cuenta en la madrugada/ con la fidelidad de un cigarro./ Alguien que con la intriga de su aliento/ urde pausas/ en la garganta del río."

La velocidad de la tierra de Jorge Consiglio es un manifiesto de su *ars poetica*. Aquella doble filiación que la obra de Borges trazaba y que él mismo resumía al definirse como "enciclopédico y montonero" –según ha discriminado Ricardo Piglia– se actualiza en la obra de Consiglio de una manera íntegra. Si bien ya en su primer libro de relatos, *Marrakech*, y en sucesivos cuentos recogidos en diversas antologías ("La noche anterior", "Al amparo de la galería", etc.), o incluso en su novela *El Bien*, se manifestaba ese "culto al coraje y a los libros" que caracteriza a la producción borgeana, es en su último libro de poemas donde claramente se expresa y resuelve de manera conjunta esta tensión.¹¹ Para decirlo en otras palabras: la escritura de Consiglio, su rigurosa tersura, logra dirimir en un sólo trazo el antagonismo formal y temático que divide toda la producción borgeana.

Hay finalmente en estas cuatro narrativas, en estas "escrituras parasitarias", una política extrema del pudor que –como los textos de Borges– parece sugerir siempre que el "original" está en otro lado. Son escrituras que se asientan sobre una relación ardua y compleja de fuerzas: a la vez que sustentan su autoridad a partir de la existencia de un original, de una gran matriz de la que se definen como deudores, extreman a tal punto la sumisión o la irreverencia, que logran despertar en la tradición, en la misma Literatura, esas fuerzas paradójales que terminan por devorar su simiente.

¹¹ Jorge Consiglio, *Marrakech*, Buenos Aires, Simurg, 1998. *El Bien*. Madrid, Opera Prima, 2002. (*El Bien*, Buenos Aires, Norma, 2003). "Al amparo de la galería" en: *Historia de un deseo. El erotismo homosexual en veintiocho relatos argentinos contemporáneos*. Buenos Aires, Planeta, 2000. "La noche anterior" en: *Cuentos de la Historia*, Buenos Aires, Santillana, 2001. Consiglio ha publicado, además: *Las frutas y los días*, Buenos Aires, Último Reino, 1992. "Sangre en la boca" en: *Lavapiés. Microrrelatos*. Madrid, Opera Prima, 2001. "Excepto los trenes" en: *En la vía. Cuentos desde un tren*, Buenos Aires, Norma, 2004.