El gran surubí de Pedro Mairal: un análisis intertextual

LUCA MARZOLLA
Università di Bologna

Resumen
El presente artículo consiste en un estudio de las relaciones intertextuales que *El gran surubí* de Pedro Mairal establece tanto con algunas obras de literatura argentina y angloamericana, como con la producción del propio autor. El trabajo se desarrolla a partir de un análisis formal de la obra, subrayando las peculiaridades de su composición (se trata de una serie de sesenta sonetos) y su relación con los tres volúmenes de *Pornosonetos* del mismo Mairal, con los que comparte el peculiar esquema de rimas y el personaje de Ramón Paz (seudónimo del autor en los *Pornosonetos*, protagonista de la historia en *El gran surubí*). Se comentarán luego las referencias a *Moby Dick*, al *Martín Fierro* de José Hernández y a la obra poética de Juan L. Ortiz, sembradas a lo largo de toda la obra con importancia distinta y con alusiones más o menos explícitas. Para terminar, se destacarán algunas relaciones particularmente sugerentes entre *El gran surubí* y *Una noche con Sabrina Love*, la primera novela del escritor, volviendo al mismo tiempo sobre el personaje de Ramón Paz y su evolución con respecto al autor ficticio de los *Pornosonetos*.

Abstract
This article presents a study of the intertextual relationships which Pedro Mairal's *El gran surubí* establishes with some Argentinian and Anglo-American literary works, as well as with the production of the author himself. Our work starts with a formal analysis of the text, underlining its compositional peculiarities (it consists of a series of sixty sonnets) and the connections with Mairal's *Pornosonetos*, which have the same rhyme scheme and whose fictional author, the pseudonymous Ramón Paz, coincides with the protagonist of *El gran surubí*. Secondly, we point out the intertextual relationships with Melville's *Moby Dick*, José Hernández's *Martín Fierro* and the poetic production of Juan L. Ortiz, literary references which appear in the text in different ways and with a different level of explicitness. Finally, we highlight some interesting relations between *El gran surubí* and Mairal's first novel, *Una noche con Sabrina Love*, focusing at the same time on the evolution of Ramón Paz's character in comparison with the fictional author of *Pornosonetos*.

1. INTRODUCCIÓN

Publicado por primera vez en 2012 en la revista *Orsai*, *El gran surubí* de Pedro Mairal obtuvo reacciones positivas tanto por parte de la crítica como del público, aunque sin lograr la visibilidad y los reconocimientos conseguidos por las obras en prosa del mismo autor, bastante celebradas y galardonadas desde el comienzo de su actividad de novelista (con *Una noche con Sabrina Love*, que en 1998 ganó el premio Clarín) hasta su último libro, *La Uruguaya* (2017), que obtuvo el premio Tigre Juan. Al mismo tiempo, si bien no circuló tanto como otras producciones de Mairal, la obra no ha pasado inadvertida, y un año después de la edición en tapa dura (por la misma editorial Orsai en 2013, y en el mismo año también en edición bilingüe en

Luca MARZOLLA, "*El gran surubí* de Pedro Mairal: un análisis intertextual", *Artifara* 19 (2019) Contribuciones, pp. 187-203.
Recibido el 21/11/2018 · Aceptado el 31/10/2019

Francia por la editorial Les Rêveurs), *El gran surubí* fue seleccionado entre los finalistas del IV Premio Las Américas de Novela en 2014, demostrando cómo a pesar de la tendencia y capacidad del autor de incursionar "por caminos laterales, oblicuos, de sellos independientes y movidas poéticas alejadas de las grandes ligas del prestigio literario" (Pérez, 2013: web), la obra de Mairal ha podido suscitar el interés de la crítica y alcanzar un respiro internacional. *El gran surubí* se presenta como una obra muy interesante desde el punto de vista formal: se trata de hecho de una corona de sesenta sonetos ilustrados por el artista argentino Jorge González, que salieron en seis capítulos (cada uno compuesto por diez sonetos) en las publicaciones bimensuales de la revista *Orsai* en el año 2012. Tanto el autor como su editor Hernán Casciari presentan *El gran surubí* como una "novela en sonetos"[1], una definición que por un lado justifica la denominación "capítulos" para las varias partes en las que se divide y publica la historia, y además denota cierta lejanía con respecto a la tradición de las coronas de sonetos, que como veremos no parecen constituir mínimamente una fuente de inspiración para el autor, probablemente ni siquiera una mera referencia. La mezcla de géneros y formas expresivas entre ilustración, poesía de forma clásica y narrativa es sin duda el aspecto más sugerente y atractivo de la obra para el lector: el choque es evidente, y queda además subrayado, como veremos, por los temas tratados y sobre todo por el lenguaje que vehiculiza esta historia. Pero más allá de presentarse come una obra peculiar, rebuscada y visivamente atractiva, *El gran surubí*, volviendo por recorridos ajenos a la tradición más clásica de la poesía narrativa, presenta varios aspectos estilísticos de gran interés y además una estrecha red de conexiones intertextuales, tanto interiores como exteriores, que hacen de este texto un juego literario sorprendentemente denso e impactante. En este artículo nos proponemos presentar los aspectos formales y estilísticos que caracterizan la obra y las numerosas relaciones intertextuales con la producción del mismo Mairal, más allá de las explícitas referencias literarias a Melville, José Hernández y Juan Laurentino Ortiz.

2. UNA NOVELA EN SONETOS

Antes de presentar las relaciones intertextuales que caracterizan el texto desde el punto de vista temático, analicemos la obra en sus aspectos formales: como ya se ha dicho, se trata de una obra narrativa compuesta por sesenta sonetos, divididos en seis capítulos de diez sonetos cada uno. Un aspecto que es importante subrayar es que Mairal tiene una forma muy rigurosa de realizar dicha forma poética: los sonetos de *El gran surubí* se componen invariablemente de catorce endecasílabos perfectos, con la única excepción de los versos III, II, 9 y III, II, 12 ("encarnábamos con una oveja muerta" y "lo guardábamos dentro de una cubierta")[2], dodecasílabos que, por su unicidad y su relativa sencillez de corrección, podemos identificar como un pequeño desliz del autor. Lo que además se respeta infaliblemente, y desde nuestro punto de vista muy curiosamente, es el peculiar esquema de rimas. Citamos a continuación el primer soneto de la obra, que será útil también para discutir otros aspectos del texto:

quizá quería morirme no matarme
dormir un año entero de corrido
quizá quería no estar no haber nacido
soñaba que llegaban a buscarme
dos tipitos de azul tocaban timbre
esperaban pacientes que me vista

[1] Yuste, 2018: web; Casciari, 2013: web.

[2] Cabe señalar que de ahora en adelante se hará referencia a los versos de *El gran surubí* según la numeración *número romano*, *número romano*, *número árabe* (e. g. VI, IX, 8), en la que el primer número se refiere al capítulo de la obra, el segundo al soneto dentro del capítulo, y el tercero al verso dentro de dicho soneto.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3018
Artifara, ISSN: 1594-378X

yo decía soy poeta soy artista
me bajaban en un cajón de mimbre
en ascensor riéndose tranquilos
10 hablándome del juicio y sus ribetes
sabían los detalles los aprietes
protestaban por mis ochenta kilos
despertaba de golpe transpirado
largando un grito horrible estrangulado (I, I)[3]

Como se ve, el esquema de rimas del soneto (y de todos los sonetos de la obra sin excepciones) es ABBA, CDDC, EFFE, GG, es decir tres cuartetos con rima abrazada y un dístico final con rima pareada. Es una solución rítmica bastante curiosa en el sentido de que esta división no pertenece ni a la tradición italiana, ni a la española e hispanoamericana, que favorecen la división en dos cuartetos y dos tercetos: el cierre con dístico pareado pertenece a la tradición del soneto isabelino, que Mairal debe de conocer muy bien, dada la formación en literatura inglesa y angloamericana que emerge de la mayoría de sus obras y de la biografía publicada en su sitio web[4]. Pero esta combinación especifica no aparece en Shakespeare, ni en la mayoría de los autores ingleses del siglo XVII: es una forma que, como nota J. Christopher Warner en su *The Making and Marketing of Tottel's Miscellany, 1557* (2013), aparece sólo dos veces en la *Miscelánea* de Richard Tottel[5], y que sigue casi inutilizada hasta el período romántico, en el que vuelve a aparecer en los *Elegiac Sonnets* de Charlotte Smith (1ª ed. 1784). Aun así, dicha estructura queda de todas formas muy peregrina y ocupa normalmente un peso marginal en la producción de los sonetistas ingleses entre Renacimiento y Romanticismo, con la excepción de William Lisle Bowles (1762-1850), que en sus *Fourteen Sonnets* hace un empleo sistemático de dicho esquema, utilizándolo en nueve sonetos sobre catorce (Bowles, 1991; Hamer, 1969; Feldman y Robinson, 1999). Por razones de practicidad, y considerada la elección sistemática que Bowles hizo de esta estructura por primera vez, nos referiremos de ahora en adelante a ella en términos de "soneto bowlesiano". Como acabamos de subrayar, un aspecto fundamental de este tipo de soneto es el empleo de cuartetos con rima abrazada: dicho esquema ya había sido experimentado en la literatura inglesa, pero normalmente con soluciones distintas y en muchos casos solo en los primeros dos cuartetos (el esquema ABBA, ABBA, CDCD, EE, por ejemplo, fue bastante practicado por Donne[6]). En el caso del soneto bowlesiano, no solo la "exótica" (en cuanto más radicada en la tradición italiana y española) rima cruzada caracteriza la totalidad de los cuartetos, sino que se desarticula la conexión de rima entre los tres, habilitando una notable libertad expresiva[7].

A la hora de escribir una "novela en sonetos" semejante estructura se revela bastante congenial, y no solo porque la división entre los cuartetos permite una mayor libertad compositiva, sino porque el cierre pareado del soneto inglés remite métrica y estilísticamente a la

[3] Las citas de *El gran surubí* se han extraído de la versión del texto disponible online (dentro de los números de la revista *Orsai* subidos a la web por la misma editorial). El enlace directo a cada capítulo ha sido colocado por el autor en su propio blog, cuyo enlace aparece en la bibliografía. Para mayor practicidad se pondrá entonces, al final de cada cita desde *El gran surubí*, la referencia al capítulo y al número del soneto dentro de dicho capítulo, según el criterio de numeración explicado en la nota 2.

[4] La nota biográfica citada, que forma parte de un artículo escrito por Glenda Vieites, puede consultarse integralmente en el sitio web del autor (la página es la siguiente: http://pedromairal.com/author/pedro/page/20/).

[5] Uno es un soneto de Surrey, el otro es anónimo (Warren, 2013: 118).

[6] La mayoría de los *Holy Sonnets*, por ejemplo, está compuesta según dicho esquema (Donne, 1998).

[7] Es esta la fundamental diferencia con respecto a los sonetos de Wyatt, en los que aparecen los tres cuartetos con rima abrazada, pero con el mantenimiento de las mismas rimas en los primeros dos, según el siguiente esquema: ABBA, ABBA, CDDC, EE (Warner, 2013: 118-119; Wyatt, 1997).

octava real, metro príncipe de la poesía narrativa desde Ariosto: la forma lírica del soneto se transforma entonces en una célula narrativa muy eficaz, capaz de marcar el ritmo de la narración a través del dístico pareado final, que enmarca un lugar privilegiado para cierres agudos e impactantes (esos *fulmina in clausola* tan característicos de la octava narrativa italiana[8]). Dada la particular conveniencia del soneto bowlesiano para la escritura de un poema narrativo en sonetos, podríamos pensar que la elección de esta estructura ha sido determinada por el autor específicamente con el propósito de realizar esta obra. Al contrario, notamos que Pedro Mairal a la hora de escribir *El gran surubí* ya tenía bastante confianza con la forma poética del soneto, y sobre todo con el soneto bowlesiano: concretamente, Mairal ya tenía publicados, por Eloísa Cartonera y por Vox, tres volúmenes de *Pornosonetos*, composiciones sexualmente explícitas que el autor había originariamente difundido en internet. Se trata en total de más de un centenar de sonetos eróticos, compuestos casi invariablemente con un único esquema de rimas: ABBA, CDDC, EFFE, GG. Mairal, por tanto, por razones quizás derivadas simplemente de una personal predilección debida al uso, ha hecho, durante años, un empleo reiterado y prácticamente exclusivo de este esquema métrico, y lo ha hecho a partir de composiciones líricas independientes, es decir, no pensando específicamente en la conveniencia del cierre pareado y de la independencia de rima de los cuartetos para escribir una corona de sonetos[9].

La relación entre *El gran surubí* y los tres volúmenes de *Pornosonetos* no se limita a una consonancia de forma métrica. Mairal ha publicado los *Pornosonetos* a través del seudónimo de Ramón Paz: este autor imaginario, como se desvela desde el cuarto capítulo, es nada menos que el protagonista de *El gran surubí*. La relación intertextual entre las dos obras es por tanto extremadamente fuerte: el autor ficticio de los sonetos eróticos protagoniza una historia narrada por su propia voz y a través de su propio instrumento métrico, el soneto bowlesiano, una constante de las obras que llevan su nombre. A pesar de que la identidad del protagonista se revele en el cuarto capítulo (y no es una casualidad que la declaración se coloque en el dístico conclusivo, precisamente "dejé de ser un nadie y uno más/ usted como se llama ramón paz", IV, II, 13-14), Mairal va sembrando indicios desde el principio, de hecho desde el primer soneto de la obra ("yo decía soy poeta soy artista", I, I, 7), lo que demuestra que el empleo del personaje de Ramón Paz como protagonista de la narración es una elección programática del autor desde la concepción de la obra, hecho que emerge con evidencia también del metro empleado y de la elección formal de evitar las mayúsculas y cualquier tipo de puntuación (lo que también es un rasgo específico de los *Pornosonetos*[10]). Por último, cabe señalar que el nombre Ramón aparece dos veces más en *El gran surubí*: en II, IV y en IV, X. De estas dos ocurrencias la primera es significativa porque anticipa la revelación del nombre completo del protagonista (situada, como hemos apuntado, en el capítulo cuatro), y además de ser una demostración ulterior de la intención de Mairal de involucrar a su seudónimo, constituye un guiño al lector que, en caso de que conozca los *Pornosonetos*, no puede no captar esta referencia. *El gran surubí* se presenta entonces como una "novela en sonetos" en la que confluye la herencia de la experiencia poética

[8] Sobre cuestiones de métrica italiana, véanse Menichetti, 1993 y Beltrami, 1991, o el más sintético Bertone, 1999.

[9] Tuve la posibilidad, a través de un intercambio de correos electrónicos (16 octubre 2018), de preguntarle al propio autor sobre el origen de la elección de esta estructura, muy peculiar y empleada tanto en los *Pornosonetos* como en *El gran surubí*: Mairal ha comentado que al principio su idea era la de escribir un soneto shakespeariano, y que luego se percató de que el soneto de Shakespeare tiene, como vimos, una forma un poco distinta. Luego se ha dado cuenta de que muchos sonetos de Borges (sobre todo los de la colección *El otro, el mismo*, Borges, 1972) tienen precisamente esa estructura, y entonces ha supuesto que ese ritmo puede haberle surgido de ahí, como reminiscencia de sus lecturas de la poesía borgiana.

[10] Nótese que la puntuación es totalmente ausente con la excepción de algunos signos de interrogación (cuatro a lo largo de toda la obra, en V, X, 4; V, VIII, 12; VI, II, 8 y VI, II, 14) que han sido empleados, como pude averiguar durante un encuentro con el mismo Mairal (5 agosto 2019), sólo en las circunstancias en las que el autor los consideró imprescindibles para la correcta comprensión del texto.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3018
Artifara, ISSN: 1594-378X

de los años anteriores, con la que el autor establece un vínculo tanto formal, por el empleo del soneto bowlesiano sin puntuación ni mayúsculas, como metaliterario, eligiendo su proprio seudónimo sonetista como narrador y protagonista de la historia. Una historia que presenta, además, un enredo de referencias literarias tanto temáticas como estrictamente textuales, interiores y exteriores.

3. LOS ECOS MELVILLIANOS EN LA OBRA

La relación intertextual exterior (o sea hacia textos que no son del mismo autor) más evidente en la obra, y además subrayada por el propio Mairal, es la que se establece con *Moby Dick*: la correspondencia entre el surubí gigante del Río de la Plata y el cachalote blanco de la novela de Melville (*monstrum* marino por antonomasia) resulta clara por las analogías entre las dos bestias acuáticas (enormes, blancuzcas, legendarias) y por la dinámica de la caza, que en *El gran surubí* también se desarrolla con lanchas, con la diferencia de que en lugar de arpones se utilizan enormes anzuelos (vd. III, II-III). Dicha relación emerge además de algunos elementos textuales internos a los sonetos: en III, VI se cuenta de cómo el pez, habiendo mordido el anzuelo, tira el bote "con fuerza de tremendo cachalote", y a lo largo de la obra el término "ballena" se utiliza tres veces con relación al surubí gigante, descrito como "tórrida ballena" (V, V, 7) y "ballena pantanosa" (IV, V, 12). Incluso se parangona con Ahab el capitán del barco en el que es reclutado Paz ("nuestro ahab distraído intrascendente", II, VII, 10), marcando por primera y única vez una referencia explícita a la novela melvilliana dentro del texto. En la presentación de la obra hecha por los editores (Casciari, 2012), que aparece en el sitio del autor como adjunto paratextual antes de los enlaces para la lectura en línea, la conexión vuelve a hacerse muy clara: "En las profundidades viscosas, además, existe un surubí gigante (una especie de Moby Dick) que todos los Regimientos quieren pescar como trofeo". Sin embargo, cabe señalar que al fin y al cabo esta alusión no pasa de ser un mero eco literario: como se decía antes, *Moby Dick* es una referencia de imaginario fundamental para una narración de caza al monstruo marino, así que una correspondencia entre los dos surge casi de forma natural. Lo mismo se puede decir con relación a los arquetipos de Moby Dick, o sea el Leviatán y la ballena de Jonás así como aparecen en la Biblia[11], y cabe señalar que este último también se menciona en la obra ("decidí de una vez soltar los bueyes / y me metí en el agua a lo jonás / me acerqué despacito y con gran pena / corté el cordón y adiós a mi ballena" V, IX, 11-14). Además, dicha correspondencia no se desarrolla mucho más allá de esta primera presentación del Gran Surubí como "especie de Moby Dick" rioplatense, y de los pocos elementos textuales que se acaba de citar. Lo que sí es interesante señalar es la reiterada alusión a *Moby Dick* en las obras de Pedro Mairal, que menciona en varias ocasiones la novela de Melville y su icónica fiera acuática. En la novela *El año del desierto*, publicada por primera vez en 2005 por Interzona, la protagonista María encuentra a Laura, una chica de su misma edad que vive en el departamento que María y su padre le alquilan, y echando una mirada a sus libros se da cuenta de que comparten la misma pasión literaria: "Vi que tenía *Mrs. Dalloway*, *Moby Dick* y otros libros en inglés, y nos pusimos a hablar de Virginia Woolf, pero como suele pasar, cada una había leído justo las novelas que no había leído la otra" (Mairal, 2015: 39). Dicha pasión literaria la comparte el propio Pedro Mairal, que tuvo una formación de anglista y que incluso trabajó por un tiempo como profesor adjunto en la cátedra de literatura inglesa de la Universidad del Salvador, en Buenos Aires (Vieites, 2006: web). No sorprende entonces que las obras de Mairal estén llenas de referencias a la literatura británica y angloamericana, *El año del desierto* en

[11] La referencia bíblica para Jonás es obviamente el homónimo libro, mientras que el Leviatán aparece más extensamente en el libro de Job (en 3:8, 40:25-31 y 41:1-26) pero se menciona también en Isa 27:1, Salmo 74:14 y Salmo 104:26.

particular, con su recuperación explícita del relato *Eveline* de Joyce (Mairal, 2015: 168-183). Pero hay que subrayar que entre los varios textos a los que se alude en la prosa de Mairal, *Moby Dick* vuelve más de una vez, y en el caso de *Una noche con Sabrina Love* la referencia se presenta de forma particularmente densa y significativa, más allá de la mera cita. En este caso el protagonista Daniel tiene un sueño, con el que arranca *ex abrupto* el séptimo capítulo de la novela. Lo reportamos acá:

> La ballena había quedado varada en la copa del ombú cuando bajaron las aguas. Él estaba con los demás chicos del guardapolvo, bajo el sol, formando una larga fila que organizaban dos maestras. Por fin le tocó el turno de subir por la escalera y de mirar de cerca a la ballena. No distinguía bien las raíces y las ramas del árbol de las aletas y los bigotes del animal, porque era en realidad un inmenso bagre, no una ballena, pero mejor no decir nada. De pronto le vio el ojo que reflejaba una agonía lenta y silenciosa. Tenía que bajar para que los demás también pudieran verlo. Los chicos y los pájaros gritaban. Abrió los ojos. El espinillo bajo el cual se había dormido estaba lleno de tordos negros que se volaron cuando se movió. (Mairal, 2018: 51)

En la visión de Daniel, una ballena varada encima de un ombú se funde con el árbol en el que se halla, convirtiéndose al mismo tiempo, según las transfiguraciones típicas de los sueños, en un bigotudo bagre fluvial ("porque era en realidad un inmenso bagre, no una ballena"): es una suerte de preconización del imaginario de *El gran surubí*, que se ve curiosamente anticipado por esta visión de Daniel. De hecho una visión del propio autor, que evidentemente sintetiza la imagen de la ballena blanca rioplatense por lo menos unos quince años antes de escribir su novela en sonetos. Y quizás esta formulación icónica ocurre de una forma relativamente inconsciente, dado que el autor, en una entrevista realizada por Mercedes Cabrera y publicada en la revista *Llegás* en 2013, sitúa el surgimiento de la idea y de la historia en 2007, o sea unos diez años más tarde de la publicación de *Una noche con Sabrina Love*:

> Desde que se me ocurrió la historia hasta que empecé a escribirla pasó mucho tiempo. La historia la pensé en 2007, como una idea para una novela. Me acuerdo que [*sic*] dibujé un bagre y al lado unos tipitos de menor tamaño, nadando al costado. La escala era rara, no sabía si el tamaño del pez era real o si lo real era el tamaño de los tipitos. Y creo que de ahí saqué la idea de ese pescado gigante de río. (Cabrera, 2013: 8)

No hay por qué cuestionar la sinceridad de esta declaración, pero al mismo tiempo la ya mencionada página de *Una noche con Sabrina Love* certifica la preexistencia de la imagen del surubí gigante en la cabeza de Mairal, ya emparentada con la de la ballena como monstruo príncipe de las profundidades abismales. La sensación de que dicha ballena tiene algo que ver con el cachalote de Melville es animada por otra posible referencia textual presente en la obra, que emerge del siguiente pasaje: "La expectativa por la noche con Sabrina Love hacía que todos los actos no dirigidos a ese objetivo tuvieran algo de irreales. […] Le parecían movimientos sin sentido. Como ver a alguien limpiando la cubierta de un barco que se hunde" (Mairal, 2018: 12). Esta similitud conclusiva resulta bastante curiosa e inesperada, hasta un poco fuera de contexto. Puede, en cambio, sonarle familiar al lector de *Moby Dick*, posiblemente impactado (como quizás el mismo Mairal) por la siguiente imagen:

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3018
Artifara, ISSN: 1594-378X

> Ahora bien, caballeros, barrer la cubierta de un barco en el mar es una cuestión de trabajo doméstico que se cumple con regularidad todas las tardes, en cualquier tiempo, salvo con galerna furiosa, y se sabe que se ha cumplido en el caso de barcos que en ese momento estaban de hecho hundiéndose[12]. (Melville, 2010: 353)

La referencia no es acertada, en cuanto mínima y medianamente aislada, pero la rareza y no convencionalidad de la similitud y la aparición, en el ya mencionado sueño del capítulo siete, de una ballena varada, que con esta referencia comparte la misma impredecibilidad e incongruencia con respecto al contexto de la narración, hace pensar que el Mairal de finales de los Noventa, a la hora de escribir *Una noche con Sabrina Love*, alguna relación no solo con el imaginario, sino directamente con el texto melvilliano, sí la tenía. El texto de *Moby Dick* emerge de repente de las páginas de *Una noche con Sabrina Love* como en una suerte de reminiscencia, quizás totalmente inconsciente, sobre todo en el caso de dicha similitud con el acto de limpiar la cubierta de una nave que se está hundiendo. Lo que de todas formas resulta evidente, es el desarrollo gradual de un enredo textual y temático que relaciona la lectura de *Moby Dick* con la fascinación por el mundo acuático y animal, temas que vuelven constantemente en toda la producción de Pedro Mairal, tanto poética como prosística, y que encuentran una primera y emblemática fusión en el sueño de Daniel.

4. ENTRE RÍOS Y EL PAISAJE FLUVIAL

Como vimos, la visión con la que arranca el capítulo siete de *Una noche con Sabrina Love* se presenta como particularmente rica de conexiones con *El gran surubí* y con la producción mairaliana en general. Cabe señalar que hablar de un "imaginario mairaliano" en este sentido sería incorrecto, o por lo menos limitante ante la cantidad de temas y ambientaciones que animan la prosa y la poesía del autor, que se destaca precisamente por su polifacetismo y por su capacidad de moverse entre géneros y formas literarias distintas. Lo que sí aparece evidente es que el autor, además de demostrar cierta familiaridad con *Moby Dick*, aclara en varios lugares su fuerte relación, literaria y biográfica, con la región de Entre Ríos, situada en la llamada Mesopotamia argentina, donde el Río Paraná y el Río Uruguay se encuentran y confluyen en el Río de la Plata. Es en estas tierras donde arranca la historia de *Una noche con Sabrina Love*, aquí termina la fuga de Ramón Paz (que se escapa del barco agarrándose al cabo de su anzuelo, clavado en la mejilla del Gran Surubí), y aquí se desarrolla toda la trama de *Salvatierra*. Como observa acertadamente Mercedes Cabrera en su entrevista, la ambientación de las obras de Mairal en este contexto natural se sitúa por lo general en una relación de oposición con el paisaje urbano, observación comprobada por el autor, que agrega además una posible fundación biográfica de esta tendencia:

> Casi siempre la ciudad aparece como algo cerrado, medio claustrofóbico y yo creo que tiene que ver con una experiencia personal. Me crie en un departamento hasta que a los once o doce años empecé a ir a Entre Ríos y me explotó la cabeza. De repente me iba con unos gauchos medio antiguos a carnear una vaca muerta en el medio del campo. Fue una conexión con lo material, con los ciclos de vida y muerte, con la naturaleza… meterte de golpe en un mundo más auténtico, primitivo, sagrado, animal. Para mí fue muy fuerte ese paso y me gusta que a mis personajes les pase algo parecido. (Cabrera, 2013: 9)

[12] Cito aquí el pasaje en lengua original: "Now, gentlemen, sweeping a ship's deck at sea is a piece of household work which in all times but raging gales is regularly attended to every evening; it has been known to be done in the case of ships actually foundering at the time" (Melville, 1958: 254).

En efecto, la relación entre el contexto urbano (más propiamente Buenos Aires) y el paisaje fluvial del sur de la Mesopotamia Argentina es un aspecto importante y recurrente en la producción de Mairal: en el caso de *El gran surubí* los barcos de pescadores de bagres se mueven en el extremo noroccidental del Río de la Plata, es decir, cerca de la parte terminal de la provincia de Entre Ríos, que se insinúa sutilmente entre la provincia de Buenos Aires y el territorio uruguayo. Lo entendimos en general por las dinámicas de la narración (para pescar surubíes no hay ninguna necesidad de alejarse demasiado de Buenos Aires y de la isla Martín García, en la que la flota tiene su base) y porque cuando el protagonista, para huir del fusilamiento, decide lanzarse del barco y dejarse sirgar por el surubí gigante, la naturaleza en la que nos adentramos es la del paisaje fluvial del estuario del Río Paraná, por el que Ramón Paz se deja llevar hasta abandonar su "tórrida ballena" y alcanzar la tierra firme cerca de la ciudad de Gualeguay, a la que llegará hacia el final de la historia. En esta fase de la narración, la del arrastramiento acuático, que ocupa todo el quinto capítulo, los sonetos de Mairal, hasta acá mediamente violentos y obscenos tanto en la lengua como en los acontecimientos narrados, se abren a una representación más bien lírica de la región de los ríos y, aunque sin renunciar completamente a la mezcla estilística que caracteriza la obra, nos ofrecen un escorzo bucólico sobre el paisaje del Río Paraná y de las criaturas que lo pueblan. La atmósfera general de hermosura del paisaje, idílico y al mismo tiempo noblemente salvaje, animal, incluso mágico, está bien representada por este soneto, el segundo de la digresión "acuática" de *El gran surubí*:

cantando por el río paraná
venía navegando lento un piojo
con un hachazo mágico en el ojo
y una flor encendida en el ojal
tiraba río arriba el surubí
quizás era una hembra que subía
a desovar los huevos de su cría
a las aguas del norte guaraní
dormíamos de día el pez y yo
arrimados a zonas medio bajas
entre juncos y piélagos y pajas
pasaron días nadie me encontró
de noche cuando el cielo deja huellas
el surubí nadaba en las estrellas (V, II)

Desde los versos de este soneto emergen algunos de los elementos animales y vegetales de la región ("surubí", "juncos", "pajas"), y además empiezan a aparecer las referencias intertextuales que caracterizan este capítulo, y que parte de los lectores argentinos puede identificar fácilmente: todo el primer cuarteto es de hecho una reformulación de un canto truquero, o sea de uno de esos estribillos anónimos y populares que se pronuncian tradicionalmente cantando algunos puntos del Truco, un juego de cartas originario de España y que tiene gran difusión en Argentina y Uruguay. Así reza dicho estribillo:

Por el río Paraná
venía navegando un piojo,
con un hachazo en el ojo
y una Flor en el ojal.

"Flor" es una específica combinación del juego y se produce cuando a un jugador le tocan tres cartas del mismo palo (al Truco se juega con la baraja española). Es la única combinación sobre la que en el juego no se puede hacer un farol, y al cantar Flor los jugadores

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3018
Artifara, ISSN: 1594-378X

suelen tradicionalmente pronunciar estos estribillos populares (el Truco tiene varios y para distintas combinaciones de cartas y situaciones de juego). Como vemos se trata formalmente de una redondilla (octosílabos con rima abrazada) que Mairal adapta a sus endecasílabos y al contexto de su narración: la referencia al Río Paraná constituye el pretexto para desarrollar esta conexión intertextual, que remite inmediatamente al contexto de una Argentina popular y gauchesca, la Argentina del Truco y la de la tradición de los payadores a la vez, muy radicada en la región de Entre Ríos. De hecho, no parece nada casual la elección de añadir el íncipit "cantando" para alargar el primer verso del estribillo citado, convirtiéndolo en endecasílabo: por un lado es un empleo de un típico elemento del léxico truquero (la Flor, al igual que otros puntos, como el "Envido" y el "Truco", se "canta"), por el otro remite justamente a la poesía oral de las payadas y a ese "aquí me pongo a cantar" que constituye el primer verso del *Martín Fierro* de Hernández, obra fundamental de la literatura nacional argentina (Prieto, 2006; Borges, 1983).

La relación con el *Martín Fierro* es además por un lado inevitable (escribir una historia en versos rimados, aunque Mairal emplee el soneto y no el sexteto de octosílabos o la décima, establece para el público argentino una inmediata conexión con la tradición gauchesca y su más célebre exponente, José Hernández) y por el otro explicitada por el mismo autor: "Me gustaba la idea de una historia que empezara con unos amigos de fútbol que una noche en una leva los levantan y se los llevan, algo así como el principio del Martín Fierro" (Cabrera, 2013: 8). De hecho, ambas historias arrancan con una leva (una incursión de militares durante un partido de fútbol cinco, en el caso de *El gran surubí*, y un reclutamiento forzado en una pulpería en el *Martín Fierro*), un detalle que, tratándose de una obra narrativa en versos rimados, no puede pasar desapercibido para un lector argentino, y que constituye de hecho uno de los elementos intertextuales más evidentes en el texto y, previsiblemente, más destacados por la crítica: en efecto, la relación con el poema de Hernández ha sido mencionada por la mayoría de las reseñas que se han escrito a la hora de la publicación de *El gran surubí* (Pérez, 2013; Cabezón Cámara, 2013; Cabrera, 2013; Garcés, 2013) y la alusión a esta herencia payadora y gauchesca figura en varios casos en el mismo título de dichos artículos (*La última vuelta a la gauchesca*, en el caso de Cabezón Cámara y *El payador absoluto* en el caso de Pérez).

Más allá del reclutamiento del íncipit y de las relaciones de tipo textual más explícitas (aunque relativamente vagas desde el punto de vista formal, dado que como vimos la obra de Mairal tiene unos rasgos propios muy originales y no se sitúa en el género gauchesco o de la payada, en primer lugar por la cuestión del empleo de los sonetos y no de décimas o sextetos), la conexión entre por lo menos el capítulo cinco de *El gran surubí* y *El gaucho Martín Fierro* tiene que ver con algunos aspectos temáticos y relativos al imaginario narrado. Cabe señalar, por ejemplo, que las referencias a los naipes españoles y más específicamente al juego del Truco aparecen en el *Martín Fierro* también, siendo parte integrante de la cultura popular y gauchesca, y contribuyen a construir el imaginario de la obra[13]. Entre los autores cuyas obras se evocan en *El gran surubí*, Mairal menciona también a Juan Laurentino Ortiz, cuya poética de inspiración naturalista y tan profundamente radicada en las tierras de la Mesopotamia argentina halla en el capítulo cinco un contexto perfecto para manifestar su herencia en el imaginario del autor. Mairal, en la citada entrevista con Mercedes Cabrera, así comenta la confluencia de temas y recursos formales conseguida en la versificación de sus sonetos:

[13] En el canto XXII de *La vuelta del Martín Fierro* se cuenta incluso que el héroe de la epopeya, vista su habilidad con las cartas, en una época anterior hizo un trato con el dueño de una posada para estafar a los clientes más incautos desafiándolos en el juego de azar: sigue un canto integralmente dedicado a los naipes, un sexteto por juego, con abundancia de referencias al vocabulario técnico de cada uno. Aquí va el sexteto dedicado al Truco: "En el truco, al más pintao / solía ponerlo en apuro. / Cuando aventajar procuro, / sé tener, como fajadas, / tiro a tiro al as de espadas / o flor, o envite seguro" (XXII, vv. 3169-3174).

> También me gustó descubrir que tenía todo eso en la cabeza, poder meter toda la experiencia entrerriana, el río, cositas de Juan L. Ortiz, como ese verso que habla de un pajarito parado en un junco. Lo escribí como en un estado de gracia y me ayudó mucho esto de tener que ir entregándole a Orsai. Igual, sabía que no podía dejar pasar demasiado tiempo entre un capítulo y otro porque estaba en un estado raro de escritura, como esos enviones que hay que aprovecharlos. Lo escribí en un mes y medio. Un capítulo, es decir, diez sonetos por semana. (Cabrera, 2013: 9)

En la parte central del capítulo cinco, el protagonista Ramón Paz sigue a remolque de su gran surubí, y empieza un proceso de amalgamación con la naturaleza circunstante: de repente le tiene miedo al hombre, y hasta percibe las mínimas apariciones de presencias humanas que encuentra en su viaje como visiones pertenecientes a un sueño olvidado. Se trata del tópico de la reunión del individuo con la naturaleza, contrapuesta a la sociedad humana y al mundo artificial; una naturaleza que no es idílica, sino corpórea y vital, y en la que Paz quiere mimetizarse para escapar al ojo de la sociedad civil:

de día cuando el pez se aletargaba
yo dormía liviano y con la oreja
mareado en los zumbidos de la abeja
y el tábano inmortal que me picaba
una vez desperté por una escuela
guardapolvos brillando a la distancia
dudé si no eran sueños de mi infancia
y me metí en el agua hasta la muela
otra vez merodearon pescadores
y me escondí en la orilla por un rato
capaz que ya tenían algún dato
mejor camalotearme entre las flores
ser barro de culebras aire trunco
pajarito meciéndose en el junco (V, IV)

La fusión del hombre con la naturaleza fluvial se desarrolla en este soneto de forma gradual, según un clímax que arranca con imágenes de escondimiento parcial del cuerpo del protagonista, todavía humano ("me metí en el agua hasta la muela", "me escondí en la orilla por una rato"), hasta una fusión total con los elementos naturales circunstantes ("ser barro de culebra aire trunco / pajarito meciéndose en el junco"), pasando por el significativo "camalotearme entre las flores" (o sea, mimetizarme entre las flores como si fuera un camalote, o más bien convertirme en un camalote y mezclarme con las otras plantas acuáticas), que bien sugiere esta metamorfosis. El tema de la amalgamación del Yo lírico con la naturaleza del paisaje fluvial entrerriano aparece también en la poesía de Ortiz[14], y encuentra una ejemplificación bastante emblemática en el poema *Señor* (publicado por la primera vez en 1933 en *El agua y la noche*):

Señor,
esta mañana tengo
los párpados frescos como hojas,
las pupilas tan limpias como de agua,

[14] Véase la *Introducción* de S. Delgado a Ortiz, 2005 ("La obra de Juan L. Ortiz", pp. 15-30) y sobre todo el breve ensayo de Martín Prieto contenido en la misma edición ("*En el aura del sauce* en el centro de una historia de la poesía argentina", Ortiz, 2005: 111-125).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3018
Artifara, ISSN: 1594-378X

un cristal en la voz como de pájaro,
la piel toda mojada de rocío,
y en las venas,
en vez de sangre,
una dulce corriente vegetal. (Ortiz, 2005: 151, vv. 1- 9)

El poema, en el que emerge con claridad el tópico de la metamorfosis del hombre con la naturaleza circunstante, expresada a través de la substitución física de los elementos corporales del poeta con los elementos naturales, según una progresión climática hacia el interior (los párpados, las pupilas, la voz, la sangre), resulta aún más llamativo considerando el epígrafe que lo introduce: "He sido, tal vez, una rama de árbol, / una sombra de pájaro, / el reflejo de un río…" (Ortiz, 2005: 151). En este caso, la identificación del yo lírico con los elementos del paisaje es completa, como en el cierre del soneto de Mairal, en el que aparecen además referencias muy parecidas ("trunco", "pajarito meciéndose en el junco"), sin que se trate, de todas formas, de una cita puntual y específica. La referencia sí es específica, en cambio, en el caso del soneto conclusivo del tercer capítulo de la obra:

cuando ya los ahogados eran trece
un motín se empezó a poner pesado
los fueron a buscar al barco anclado
a ballester y al sapo genovese
nadie dijo quién fue pero temprano
a un lado de la isla medio lejos
los trajeron ya muertos a los viejos
los iban a vengar tarde o temprano
pero antes disfrutamos un montón
buscamos las parrillas se hizo fuego
los trozamos con calma y hasta luego
el hombre sin cabeza es buen lechón
los asamos despacio nos reunimos
y en el aura del sauce los comimos (III, X)

El soneto narra el amotinamiento de la tripulación del barco en el que el protagonista es reclutado y termina con el verso "en el aura del sauce los comimos", referencia explícita a la edición de la obra poética completa de Ortiz publicada en tres volúmenes en 1971, que se titula justamente *En el aura del sauce*. Mairal recupera entonces integralmente el título de la obra y lo coloca en su verso sin alteraciones, pero cargándolo, a través del cambio de contexto, de sugerencias distintas: el paisaje natural ameno y casi sagrado al que remite la expresión original hace, en este caso, de fondo para una escena de canibalismo. Si entonces la relación entre *El gran surubí* y la poesía de Juan L. Ortiz se funda en muchos casos sobre una serie de alusiones y ecos literarios inspirados por la ambientación de parte de la obra (el paisaje fluvial de la provincia de Entre Ríos), en el caso del verso conclusivo del tercer capítulo la referencia es explícita y puntual. Dichas referencias no constituyen, de todas formas, un aspecto central y programático de la obra: el reconocimiento de las alusiones a la poesía de Ortiz no resulta determinante para la lectura de *El gran surubí*, ya que estas no tienen la función de habilitar interpretaciones más profundas y reveladoras con respecto al texto, sino forman parte (así como la alusión al canto truquero) de esa trama de referencias literarias que se desprenden del contexto de la narración y del proceso mismo de la composición poética: más allá de la referencia precisa y estrictamente textual, es la ambientación y la atmósfera lírica lo que evoca la poética de Ortiz que, como explica Mairal en la entrevista antes mencionada (Cabrera, 2013:

9), emerge entre una serie de imágenes y herencias literarias que forman parte de sus antecedentes culturales, y que se mezclan con fluidez en el acto de la escritura.

5. *EL GRAN SURUBÍ*, RAMÓN PAZ Y *UNA NOCHE CON SABRINA LOVE*: UNA RELACIÓN ESPECIAL

Como vimos, la producción de Mairal presenta unos temas recurrentes que aparecen en varias de sus obras. Mencionamos la reiterada presencia de las referencias a *Moby Dick* (y a la literatura inglesa y angloamericana en general), entre las cuales subrayamos sobre todo la curiosa anticipación de la imagen del gran surubí concebido como maravilloso monstruo del Río de la Plata, contenida en la primera novela del autor. Si el hecho de que el surubí gigante aparece con quince años de antelación y casi inconscientemente en la obra de Mairal es bastante sorprendente, hay un ulterior elemento cuyo descubrimiento resulta aún más llamativo. En el último capítulo de *Una noche con Sabrina Love* y en el primero de *El gran surubí* aparece la misma imagen, empleada en sentidos opuestos y que contiene un eje importante de ambas narraciones: entrar "a un mundo sin mujeres". En el caso de *Una noche con Sabrina Love*, la imagen aparece a lo largo de las reflexiones de Daniel, que volviendo de Buenos Aires hacia Curuguazú (pueblo ficticio situado otra vez en la región de Entre Ríos, cerca del Río Uruguay) después de sus primeras experiencias sexuales percibe por un instante el viaje de vuelta como un posible regreso a su vida precedente, antes del descubrimiento de la sexualidad:

> Al amanecer había bajado en al ascensor como descendiendo para siempre a un mundo sin mujeres, sin Sofía ni Sabrina Love, sintiendo que volvía al calor oscuro de su cuarto de provincia, a los pósters desplegables de la pared y a los ladridos lejanos en el medio de la noche. (Mairal 2013: 149)

En el caso de *El gran surubí* aparece en cambio en el capítulo inicial de la obra, y además en una posición aún más relevante. Es la conclusión del último soneto, el endecasílabo que cierra el dístico pareado y abre la narración de la historia desde el reclutamiento hasta la conclusión:

nos sacaron afuera hasta un camión
y mientras nos subían nos miraban
los mozos del barcito y los que estaban
y la chica de abajo en recepción
miren todos ahora a esta hermosura
nos dijo el de bigote miren bien
es la última mujer que ustedes ven
ahora empieza el torneo de clausura
no sé cómo explicar que yo en secreto
me sentí como raro como anfibio
una parte de mí sintió un alivio
y otra parte de mí me dijo quieto
están quedando atrás tus padeceres
estás entrando a un mundo sin mujeres (I, X)

En el caso de Daniel, la de un mundo sin mujeres es una perspectiva espantosa y encarna la pesadilla de regresar a un estado anterior y atrófico, metaforizada por el movimiento descendente del ascensor, una suerte de catábasis hacia el infierno que dicha condición implicaría. En el caso de Ramón Paz se trata en cambio de una perspectiva de liberación inconfesable, un pensamiento que le repta en la cabeza y que convierte el reclutamiento

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3018
Artifara, ISSN: 1594-378X

forzado en una oportunidad inesperada: la ocasión de acceder a un mundo en el que las mujeres no existen, dimensión utópica, según la visión del personaje en esta fase de la narración. En definitiva, la frase se repite al pie de la letra en ambas obras, en posiciones antitéticas y con sentidos opuestos, pero siempre con referencia al mismo viaje: desde Buenos Aires hacia Entre Ríos. En el caso de *El gran surubí* la referencia se implanta en la perspectiva de un personaje preexistente (y todavía no explícitamente desvelado en la obra, a la altura del primer capítulo) o sea el Ramón Paz de los *Pornosonetos*, composiciones que, como vimos, tratan en términos explícitos de sexualidad y de encuentros sexuales con mujeres. Este aspecto introduce entonces un ulterior elemento de complejidad, dado que, en el juego literario construido por Mairal, el ficticio y exuberante cantor del sexo heterosexual se presenta ahora como un hombre con una aversión para lo femenino: exasperado por el divorcio y por los pedidos de asistencia que "la monstrua" (I, II, 2) le requiere, el Ramón Paz del principio de la obra es fundamentalmente una figura misógina, al menos como forma de reacción desesperada, y en la descripción de su repentina condición de soltero no faltan algunas alusiones de corte machista y patriarcal ("cuántas camisas sucias qué nefasto", I, II, 11). Al mismo tiempo, vuelve a ser el cantor erótico de los *Pornosonetos*, cuya experiencia le resulta útil a Mairal para volver a lograr una adaptación de la forma sonetesca al lenguaje obsceno de la representación sexual explícita. La ocasión se presenta con la narración de los primeros episodios de relaciones homosexuales que ocurren en el barco, en este caso entre el propio Paz y su compañero de habitación:

lo pesqué a peñalver en una paja
y me quiso mostrar cómo acababa
después me preguntó si lo tocaba
me agarró con la guardia medio baja
primero pajas mutuas con saliva
de a poco el beso de hombre salitroso
después ya descubrirlo medio hermoso
y empujarle la verga para arriba
y sacar el pingüino empetrolado
los polvos asfixiantes de alacena
uno a media mañana otro a la cena
aguantarse el dolor del empalado
y al final descubrir como un abismo
que todos ocultábamos lo mismo (II, IX)

Es de hecho una composición que, en términos lingüísticos y estilísticos, cabría perfectamente en los *Pornosonetos*, con la diferencia de que en este caso se trata de una escena homosexual, y de que, siendo parte de la novela en sonetos, dentro de cuya narración queda engastada, no funciona como composición independiente[15]. La evolución del personaje de Ramón Paz, desde el punto de vista de su sensibilidad y de la recuperación de sus cualidades afectivas, sigue con el saludo al cuerpo de Peñalver, el amado compañero ahogado cuyo cadáver se utiliza, por orden del capitán, como cebo para los surubíes:

ballester y el petiso resolvieron
encarnar los anzuelos con ahogados
sin ovejas nos vemos obligados
a hacer el sacrificio nos dijeron

[15] Para algunas consideraciones del propio Mairal sobre este aspecto véase Yuste (2018).

yo lo vi a peñalver medio verdoso
en el gomón de al lado blando muerto
con el sueño total al descubierto
tan lánguido y en paz estaba hermoso
lo vi que lo tiraban ensartado
a la pregunta viva del anzuelo
clavado en los talones bajo el cielo
cayó dentro del agua y casi nado
a sacarlo del fondo o a quedarme
abajo con su cuerpo hasta borrarme (III, VIII)

La versificación del mundo relacional de Paz evoluciona entonces de forma más sentimental (algo que nos hace pensar otra vez en *Moby Dick* y en la relación entre Ishmael y Queequeg) hasta encontrar una suerte de reconciliación con lo femenino, a través del pigmaliónico enamoramiento por la adolescente que lo encuentra desmayado en la orilla del río y que él descubre abriendo los ojos, como una suerte de manifestación divina (la salvadora se presenta como Itatí, nombre de una virgen ya mencionada en la obra). Cabe en fin señalar que el lírico encuentro con la chica, de inspiración casi estilnovista ("toda la luz del monte eran sus ojos", VI, II, 1; "era capaz de hacer que el diablo rece" VI, II, 3) y entrelazada con la estética *pulp* que caracteriza la totalidad de la obra, termina llamativamente con una propuesta de matrimonio ("un día te querés casar conmigo?" VI, II, 14), prontamente rechazada ("ni loca sos muy viejo y sos muy feo" VI, III, 1). Este detalle conclusivo puede valer como una suerte de cierre de la trayectoria relacional del protagonista, que se abre con las pesadillas causadas por un divorcio y se concluye con una idílica propuesta nupcial, implantándose además en una *Ringkomposition* formalmente evidente, dado que el primer hemistiquio del v. 5 de I, I (citado en §2) vuelve en el v. 5 del soneto final, en el que los "dos tipitos de azul" terminan ejecutando a Paz, concluyendo la historia.

La aventura de Paz se desarrolla entonces parcialmente a través del tópico del viaje como experiencia renovadora, que lleva el protagonista a una reconciliación con la naturaleza y con la humanidad, elemento esencial también en *Una noche con Sabrina Love*, en la que el viaje es un tema central y genera además la premisa geográfica para otra estructura circular (de Curuguazú a Buenos Aires y vuelta). Más allá de estas temáticas y aspectos formales compartidos, el elemento de mayor conexión entre estas dos obras es sin duda la ya citada anticipación de la idea a la base de *El gran surubí*, y aún más la reutilización de la misma frase, de la misma imagen, citada textualmente en el primer capítulo de la novela en sonetos, como si fuera la misma historia invertida de signo. No teniendo ninguna certidumbre sobre la hipótesis de que la recuperación de dicha frase fuese consciente e intencional (y considerando, además, que en la citada entrevista con Cabrera el autor no reconoce en la época en la que escribía *Una noche con Sabrina Love* un momento de gestación para la idea del inmenso bagre del Río de la Plata, alimentando la hipótesis de una citación involuntaria e inconsciente) he pedido al autor, en el mismo intercambio de correos electrónicos citado antes (véase arriba la nota número 7), unas dilucidaciones sobre la cuestión. La respuesta ha sido que dicha cita, a pesar de ser precisa y estrictamente textual, se ha producido efectivamente sin intención: se trata entonces de una recuperación inconsciente de un elemento textual, de una idea, que viaja de una obra a la otra cobrando en ellas significados opuestos y especulares, y resultando por esto llamativa y sorprendente. En este sentido, que la mención sea intencional o no lo sea tiene una importancia relativa: la relación textual con *Una noche con Sabrina Love* sigue siendo de todas formas una realidad factual, y, destacando correspondencias que animan a niveles de lecturas ulteriores de *El gran surubí*, resulta sugerente para el lector de ambas obras.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3018
Artifara, ISSN: 1594-378X

6. CONCLUSIÓN

El gran surubí de Pedro Mairal presenta entonces un intrincado enredo de relaciones intertextuales, tanto interiores como exteriores. Es importante subrayar que la obra no se presenta de todas maneras como un calculado mosaico de referencias literarias, programáticamente compuesto por el autor, sino como una obra dotada de cierta vitalidad e ímpetu creativo, y quizás caracterizada sobre todo por una gran rapidez y frescura compositiva (tanto Mairal como Casciari afirman que se escribió en unas pocas semanas[16]), en la que confluyen varios ecos y modelos, de forma más o menos evidente o escondida, consciente o involuntaria. El empleo del soneto como célula narrativa, sobre todo con las características formales que vimos, resulta impactante y original, al igual que la combinación de dicha forma clásica con un lenguaje coloquial, obsceno y violento, adecuado a las situaciones narrativas presentadas y capaz de renovar totalmente la tradicional musicalidad sonetesca. Dicha elección implica de todas formas un diálogo con los clásicos de la literatura argentina, en particular con la tradición payadora y gauchesca y sus referencias a la cultura popular: el quinto capítulo de esta obra constituye, como vimos, un espacio privilegiado para la proliferación de estas referencias, dada sobre todo la ambientación en la que se desarrolla la historia en ese momento, esa región de Entre Ríos tan importante para el autor y significativamente presente en la literatura argentina, sobre todo en la obra de Juan L. Ortiz.

Más allá de esto, *El gran surubí* presenta interesantes conexiones con el resto de la producción de Mairal: además de lo que ya comentamos, cabe señalar que muchos de los temas que caracterizan la trama de esta obra, inicialmente concebida como argumento para una novela (Cabrera, 2013), han aparecido de hecho en *El año del desierto*, novela que precede de tres años la publicación de *El gran surubí* y en la que el cambio climático (la "intemperie", palabra que aparece llamativamente también en V, IX, 3) desertiza la Argentina, donde resulta cada vez más difícil conseguir comida (en nuestra obra también la premisa al reclutamiento para pescar surubíes es que en el país ya no hay carne). Además, en *El año del desierto*, como vimos, la protagonista termina alejándose de Buenos Aires hacia el norte y logrando una forma de reunión con la naturaleza, al igual que en nuestra obra. Algunos de los temas que encontramos cruzan la producción mairaliana de forma bastante transversal: más allá de las analogías meramente temáticas, hemos señalado la recuperación del seudónimo Ramón Paz y su profundización como personaje, y sobre todo, las referencias textuales que vinculan *El gran surubí* con *Una noche con Sabrina Love*, la primera novela del autor. La que transcurre entre estas dos obras es sin duda la relación de intertextualidad interior más fuerte entre las que la novela en sonetos establece con la producción de Mairal, y aunque hemos averiguado que dicha relación no se funda en una elección consciente, esta contribuye de todas formas a enriquecer ese profundo enredo de alusiones y conexiones entre la obra, el resto de la producción del autor y sus modelos literarios. Una densa red de referencias por la que estos sonetos están ampliamente permeados.

Bibliografía

BELTRAMI, Pietro G. (1991), *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino.

BERTONE, Giorgio (1999), *Breve dizionario di metrica italiana*, Torino, Einaudi.

BORGES, Jorge Luis (1972), *Obra Poética"*, Madrid, Alianza/Emecé.

[16] Cabrera, 2013; Casciari, 2012.

BORGES, Jorge Luis (1983), *El "Martín Fierro"*, Madrid, Alianza/Emecé.

BOWLES, William L. (1991), *Fourteen Sonnets: 1789*, Oxford, Woodstock Books.

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela (2013), "La última vuelta a la gauchesca", *Revista Ñ*, 28 dicembre 2013, https://www.clarin.com/literatura/pedro_mairal-el_gran_surubi-vuelta-gauchesca_0_SJGQ7kZswmx.html (11 octubre 2019).

CABRERA, Mercedes (2013), "La lira y lo berreta", *Llegás*, 172, https://issuu.com/revista_llegas/docs/revista_llegas._mayo_2013. (11 octubre 2019).

CASCIARI, Hernán (2012), "El Gran Surubí", *PostOrsai*, 25 enero 2012, https://editorialorsai.com/el_gran_surubi/ (11 octubre 2019).

—— (2013), "Seamos novios", *PostOrsai*, 20 marzo 2013, https://editorialorsai.com/proyecto_embudo/ (11 octubre 2019).

CASTRO, Francisco I. (2007), *Martín Fierro explicado*, Buenos Aires, Deldragón.

DONNE, John (1998), *The Complete English Poems*, ed. de C. A. Patrides, intr. de R. Hamilton, London, Dent.

FELDMAN, Paula G. y Daniel ROBINSON (1999), *A Century of Sonnets: The Romantic-Era Revival, 1750-1850*, Oxford, Oxford University Press.

GARCÉS, Gonzalo (2013), "El arte de Pedro Mairal y la magia", *Revista Ñ*, 19 julio 2013, https://www.clarin.com/literatura/gonzalo-garces-perdo-marial_0_BJgxVMLiwXl.html (11 octubre 2019).

HAMER, Enid (1969), *The Metres of English Poetry*, London, Metheun.

HERNÁNDEZ, José (1985), *El gaucho Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro*, ed. de L. S. de Medrano, Madrid, Cátedra, 4ª ed.

MAIRAL, Pedro (2003), *Pornosonetos*, con el seudónimo de R. Paz, Buenos Aires, Eloisa Cartonera.

—— (2005), *Pornosonetos II*, con el seudónimo de R. Paz, Bahía Blanca, Vox.

—— (2008), *Pornosonetos III*, con el seudónimo de R. Paz, Bahía Blanca, Vox.

—— (2008), *Salvatierra*, Buenos Aires, Emecé.

—— (2010), *El año del desierto*, Madrid, Salto de Página, 1ª ed. Buenos Aires, Interzona, 2005.

—— (2013), il. J. González, *El gran surubí*, Buenos Aires, Orsai, 1ª ed. en revista, Buenos Aires, Orsai, 2012, disponible online en http://pedromairal.blogspot.com/2014/10/el-gran-surubi-completo-online.html (11 octubre 2019); tr. fr. T. Dassance, Montreuil, Les Rêveurs, 2013.

—— (2016), *La uruguaya*, Buenos Aires, Emecé.

—— (2018), *Una noche con Sabrina Love*, Barcelona, Libros del Asteroide, 1ª ed. Buenos Aires, Clarín/Aguilar, 1998.

MELVILLE, Herman (1958), *Moby Dick: Or, The Whale*, intr. de V. Meynell, London, Oxford University Press, 1ª ed. New York, Harper and Brothers, 1851; tr. esp. J. M. Valverde, *Moby Dick*, Almería, Libros de Arena, 2010.

MENICHETTI, Aldo (1993), *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3018
Artifara, ISSN: 1594-378X

Ortiz, Juan L. (2005), *Obra completa*, intr. y notas de S. Delgado, textos de J. Saer *et al.*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.

Pérez, Martín (2013), "El payador absoluto", *Radar Libros*, https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5081-2013-07-27.html (11 octubre 2019).

Prieto, Martín (2006), *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus.

Smith, Charlotte (1996), *Elegiac Sonnets, and Other Poems,* intr. de C. Franklin, London, Routledge/Thoemmes press.

Tottel, Richard (1965), *Tottel's Miscellany: (1557-1587)*, ed. de H. E. Rollins, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Varela Pagliaro, Nando (2014), "La literatura son los libros prohibidos", *Quid*, agosto 2014, https://medium.com/@varelapagliaro/entrevista-a-pedro-mairal-2006439573fa (11 octubre 2019).

Vieites, Glenda (2006), "Mairal: imaginación y vértigo", *Cultura*, suplemento de *Perfil*, 28 mayo 2006, http://pedromairal.com/author/pedro/page/20/ (11 octubre 2019).

Warner, J. Christopher (2013), *The Making and Marketing of Tottel's Miscellany, 1557: Songs and Sonnets in the Summer of the Martyrs' Fires*, Farnham, Surrey/Burlington, VT, Ashgate.

Wyatt, Thomas (1997), *The Complete Poems*, ed. de R. A. Rebholz, Harmondsworth, Penguin.

Yuste, Gustavo (2018), "Entrevista a Pedro Mairal: 'Los Pornosonetos son parte de lo que soy'", *La Primera Piedra*, 21 septiembre 2018, https://www.laprimerapiedra.com.ar/2018/09/pornosonetos-pedro-mairal/ (11 octubre 2019).