

REVERSO La figura de Raymond Roussel (1877-1933) parece estar abonada al error interpretativo de su propia legión de admiradores y estudiosos. El escritor argentino César Aira busca la Clave Unificada del autor de *Impresiones de África* rastreando un *procedimiento* en el que la literatura es ocupación del tiempo.

Raymond Roussel. La Clave Unificada

Por César Aira

Explicar una vez más el famoso *procedimiento* de Roussel es tiempo perdido; por clara que sea la explicación, volverá a quedar un malentendido. Roussel es la torre de Babel de sus intérpretes y estudiosos. De algún modo, se las arregló para hacer que todos hablen idiomas distintos. Cada artículo que se escribe sobre él podría llevar por título: *Los errores más frecuentes que se cometen al hablar de Roussel*. El precio que se paga por creer haberlo entendido es creer que el otro, cualquier otro, lo entendió mal. Esto sí es explicable, parcialmente al menos: un escritor único, que no entra en ninguna de las categorías en las que se clasifican los demás escritores, sigue siendo único en la recepción, es decir, vuelve único al lector, que se siente separado de todos los demás lectores por el abismo del error. Algo parecido sucede cuando el diálogo no es ya entre expertos sino entre el que sabe, el que ha dedicado años y pasión a la lectura de Roussel, y el que no sabe y querría saber: la distancia entre ambos es excesiva. Los rousselianos sabemos demasiado sobre Roussel; hay demasiada erudición construida a su alrededor, y lo leemos todo, lo incorporamos todo al corpus, porque todo es pertinente, dada la calidad de Mundo que tienen Roussel y su obra, calidad que este hecho precisamente confirma. El que quiere entender el Mundo deberá hacer a un lado la categoría de lo pertinente, porque todo lo es, y es eso lo que lo hace Mundo.

Aun así, la tentación de volver a explicarlo se hace irresistible, quizás no solo por motivos psicológicos sino por una condición inherente a la obra, que exige la multiplicación de lo único en el seno del malentendido. Volver a explicarlo tiene algo de prueba de laboratorio. El resultado de la prueba no puede ser otro que sacar a luz un error más, y a partir de él, sacar a luz la curiosa propiedad de los errores sobre Roussel: la de no ser errores.

Pues bien, uno de los errores más frecuentes cuando se habla de Roussel es confundir su *procedimiento* particular con el procedimiento en general. Un procedimiento es un método para generar argumentos narrativos, historias. También podría haberlos para generar argumentos de otro tipo,

poéticos, científicos y hasta filosóficos; pero en el fondo siempre serán relatos. Ese método podría consistir en extraer palabras al azar del diccionario, o de un sombrero, y armar una historia que vaya de la primera palabra a la segunda, de la segunda a la tercera... Si la primera palabra que salió de la galera es *cuchara*, la segunda *mercurio*, la tercera *bacteria*, la historia podría ser sobre un juego de platería en el palacio del rey de un país cuyo principal producto de exportación es el mercurio, y una cuchara de esa platería durante una cena aparece con una extraña marca... Y de esa marca sale la fórmula para crear una bacteria que se alimentaría de mercurio y llevaría a la ruina al país... Improviso un ejemplo cualquiera. El procedimiento podría ser cualquier otro, usando imágenes recortadas de revistas, o mezclando titulares del diario. No necesita ser muy creativo o extraño, basta con que sirva al propósito de poner el azar al servicio de una formación lingüística cualquiera, que luego la honestidad (la honestidad de buen jugador, que no hace trampas) del escritor usará para crear una historia. (O haciendo trampas, lo mismo da). Como se ve por el ejemplo anterior, el de la cuchara y el mercurio, el procedimiento no da la historia hecha sino los elementos con que hacerla, y con los mismos elementos se podrán inventar historias distintas, mejores o peores según quién las haga. Roussel lo tenía claro: "Así como con las rimas pueden hacerse buenos o malos versos, con este procedimiento se pueden hacer buenos o malos libros".

La alternativa a usar un procedimiento es inventar historias como se ha hecho siempre, sacándolas de la imaginación o la memoria, o de las infinitas combinaciones, en diferente proporción, de imaginación y memoria (y, habría que agregar, deseos conscientes e inconscientes, rencores, afinidades, antipatías, ideologías, y todo el resto de la panoplia psicológica). Si siempre se hizo así, y todas las obras maestras de la literatura (menos las de Roussel) se hicieron así, ¿por qué innovar? Ya el mero hecho de que sea lo que hacen todos, y que se haya hecho siempre así, es un buen motivo para intentar algo distinto. Mediante el procedimiento el escritor se libera de sus propias invenciones, que de algún modo siempre serán más o menos previ-

sibles, pues saldrán de sus mecanismos mentales, de su memoria, de su experiencia, de toda la miseria psicológica ante la cual la maquinaria fría y reluciente del procedimiento luce como algo, al fin, nuevo, extraño, sorprendente. Una invención realmente *nueva* nunca va a salir de nuestros viejos cerebros, donde todo ya está condicionado y resabido. Solo el azar de una maquinación ajena a nosotros nos dará eso nuevo.

"Ajena a nosotros"... A medias. Porque el procedimiento, como dije, nos da las piezas del rompecabezas, pero nosotros debemos armarlo. Pero un efecto de esta ajenidad es que, bien usado, el procedimiento genera una historia tal que el lector se preguntará: *¿Cómo se le pudo ocurrir?*, con un gesto de incredulidad. Es una pregunta, y un gesto, muy elocuente. Quiere decir que solo se nos puede ocurrir lo predeterminado por nuestra historia, mentalidad, medio, época, etc. Las formaciones que propicia el procedimiento, en cambio, están libres de esos condicionamientos.

(Estos razonamientos admitirían, me parece, una objeción de segundo grado. Si el procedimiento sirve para darnos una historia que a nuestra limitada capacidad de invención le estaría vedada... Los hechos reales de nuestra vida, de nuestra biografía, ¿no nos están dando los mismos elementos, independientemente de nuestra imaginación o capacidad de inventar? Dicho de otro modo, nuestra vida, lo que nos pasó o pasó en nuestra familia y entorno, ¿no es tan objetivo como el azar?)

Dicho todo lo cual, digamos que el *procedimiento* que usó Roussel fue uno entre todos los que podrían usarse. Consistía en el hallazgo y desarrollo de frases inesperadas, provenientes de homonimias, deformaciones, segundas y terceras acepciones, toda clase de juegos de palabras a los que tan bien se presta el francés. Por ejemplo, tomaba una frase hecha cualquiera, *Demoiselle à prétendant* (señorita con pretendiente), y la sometía a variaciones homofónicas que daban *Demoiselle* (pilón) *à reître* (una clase de soldado alemán o centroeuropeo) *en dents* (hecho con dientes). La historia que nació de estos tres elementos fue la de un pilón modificado que componía con dientes un mosaico representando a un soldado. Hacerlo verosímil, sin dejar cabos sueltos, lo obligó a la invención de una complicadísima máquina, varias historias colaterales, y las consiguientes digresiones científicas, todo lo cual ocupa treinta densas páginas de *Locus Solus*. No vale la pena demorarse en la descripción del *procedimien-*

Los rousselianos sabemos demasiado sobre Roussel, hay demasiada erudición construida a su alrededor

Raymond Roussel, a la edad de tres años, abrazado a un cisne. Una imagen premonitory de lo que sería su peculiar sentido de la belleza.

to de Roussel, que él mismo hizo en su libro testamento *Cómo escribí algunos libros míos*. Podría haber sido cualquier otro procedimiento. Este suyo era evidentemente el que le resultaba más productivo, pero quizás solo porque no encontró otro, o no le interesó buscarlo. De modo que es un error de los estudiosos de Roussel (y este sí, el más frecuente) encarnizarse en la descripción del *procedimiento*, y prácticamente limitar a esta descripción la interpretación y apreciación de su obra. Y sin embargo... Aquí es donde se prueba que los errores que se cometen con Roussel tienen la curiosa propiedad de dejar de ser errores. Porque hay un punto en que la diferencia entre general y particular se desvanece: el único escritor que usó un procedimiento para generar historias fue Raymond Roussel y el único procedimiento que se usó nunca fue el suyo. De modo que el error de confundir procedimiento general con procedimiento particular se transforma en el error de distinguirlos.

El procedimiento sirve solo para generar el argumento. Luego, una vez escrita la historia, el procedimiento desaparece, queda oculto, es tan parte de la historia como que el autor haya usado tinta azul o tinta negra para escribir, o cualquier otro dato desprovisto de la menor importancia para entender o juzgar el texto, o para disfrutarlo. En ese punto se equivoca Foucault, en su libro sobre Roussel, al decir que quien no sepa francés, y por lo tanto no capte los juegos de palabras subyacentes a las historias, perderá algo en la lectura de Roussel. Me parece un grave error de su parte. El procedimiento es una herramienta del autor (de Roussel, porque no hubo otro), y al lector no le concierne. Una herramienta que le permitió encontrar las historias más extrañas, las invenciones más raras y sorprendentes, esas que a él jamás se le habrían ocurrido si se hubiera confiado en su propia invención. Luego traducir a Roussel no solo es posible sino conveniente, y leerlo en traducción a otra lengua (al menos en sus obras en prosa, es decir las hechas según el *procedimiento*) es el único modo de apreciarlo plenamente, en tanto al apartarlo del francés se consume el ocultamiento de la génesis.

Un biógrafo y estudioso, Mark Ford, dice de las *Impresiones de África*: "Cada episodio pone en práctica una adivinanza lingüística", y más adelante habla de "los acertijos narrativos que genera el procedimiento". Es el mismo error que cometen casi todos los rousselianos. Esos acertijos los resuelve el autor, no el lector. Los resolvió Roussel, y la re-



solución dio por resultado sus novelas, ofrecidas al lector como pura lectura, como lectura de novelas de Julio Verne, ni más ni menos.

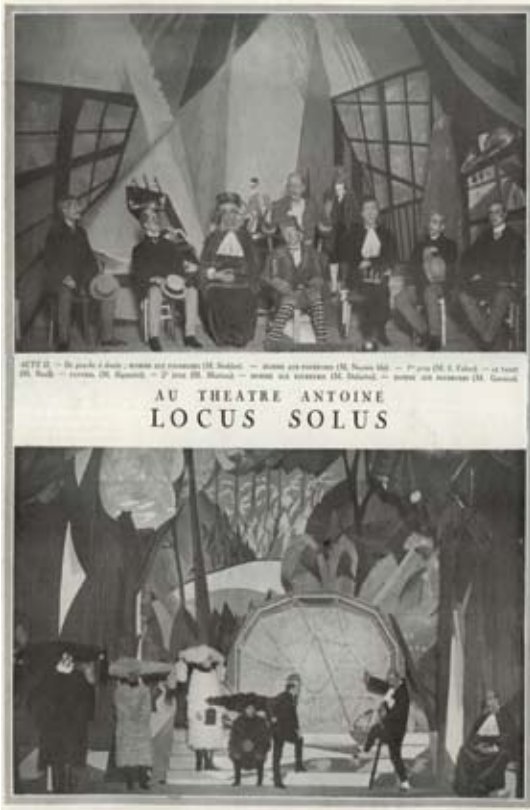
Esa fue la lectura que se hizo de sus libros mientras él vivía. La revelación del mecanismo productivo, el *procedimiento*, la dejó escrita para que se publicara después de su muerte. Antes, nadie sabía de la existencia del *procedimiento*, y creían de buena fe que esas fantásticas invenciones salían de su cabeza. Y salían realmente, porque el *procedimiento* es apenas una herramienta descartable, que solo funcionó en manos de Roussel. Pero la obnubilación que produjo la revelación del *procedimiento* hizo que ya nadie pudiera leerlo con la correcta admiración del lector puro; se interpuso el conocimiento de la maquinaria de invención.

Pero habría que examinar esa admiración. Para aquellos lectores, los que lo leyeron mientras

él vivía, los lectores entre los que Roussel buscó el elogio (y lo buscó patológicamente), ¿qué era su obra? Él la proponía como un equivalente de sus autores favoritos, Julio Verne, Pierre Loti. Para la clientela de estas lecturas, lo de Roussel era un poco demasiado *raro*, aun en su narrativa (las dos novelas y las dos piezas teatrales), no digamos en su poesía descriptiva, y mucho menos en las *Nuevas Impresiones de África*, con el juego de los paréntesis. Pero fue leído y admirado, aunque no siempre por quienes él habría elegido; por ejemplo, los surrealistas, de cuyos elogios tenía motivos para sospechar, porque lo ponían en el rubro de las recuperaciones de extravagantes curiosos, ingenuos o locos, como Brisset.

De los testimonios que han quedado de lecturas contemporáneas de Roussel, previas a la revelación del *procedimiento* (las de Montesquiou,

REVERSO



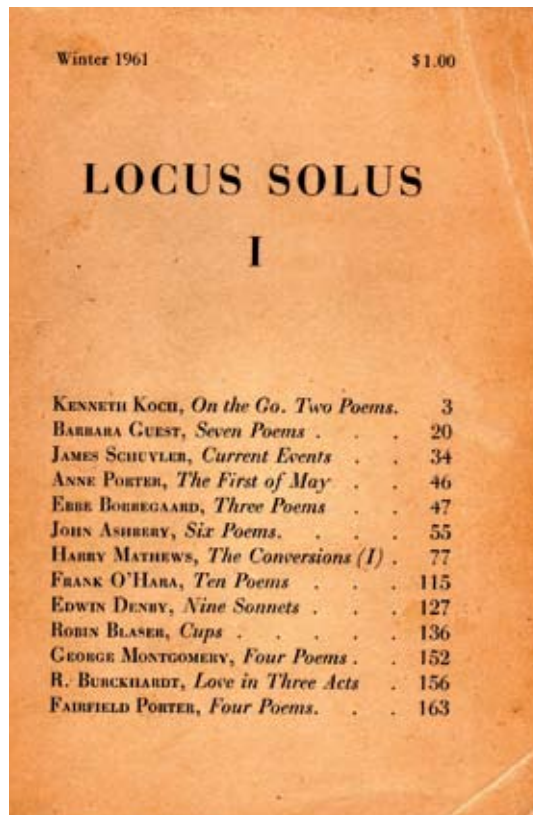
Dos manifestaciones de la galaxia rousseliana: una representación de "Locus Solus" en el Théâtre Antoine de París

y la revista homónima de poesía norteamericana que John Ashbery coordinó a partir de los años sesenta.

Breton, Raymond Queneau y otros), la más aguda es la que hizo un escritor argentino, José Bianco, en un artículo aparecido en el suplemento literario del diario *La Nación* de Buenos Aires, en marzo de 1934, un año antes de la aparición de *Cómo escribí algunos libros míos* (y meses después de la muerte de Roussel en Palermo, dato que aparentemente Bianco desconocía).

Bianco, por supuesto, se asombra ante la extrañeza de esta obra, extrañeza que adjudica a un agente vago y servicial como es la *fantasía*: "el sueño mágico que es la fantasía de Roussel". Pero a esa "inagotable fantasía", intuyendo la existencia de algo oculto, Bianco la hace administrar por Roussel "con rigurosa lógica de demente", o con "una exasperante meticulosidad de ingeniero". Postula dos fases: la fantasía creadora, onírica, cósmica, y luego una estricta y vigilada racionalidad para transmitir esa fantasía. Lo compara con Daisy Ashford, la niña autora de *The Young Visitors*, por la lógica que exige el niño, pero también por la gratuidad de sus invenciones. "Sabios y fascinantes juegos de niños", dice, y a la población de sus novelas la describe como "una atrayente utilería infantil".

Bianco, fino lector (fue el primero, en su calidad de secretario de redacción de la revista *Sur*, en leer el primer cuento de Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*, y lo calificó ese mismo día como "lo mejor que he leído en mi vida"), adivina oscuramente el suplemento oculto en la obra de Roussel, ese *procedimiento* que se revelaría un año más tarde. "Es necesario un terrible talento para hacer soportable un poco de genio", dice en su artículo. De ese "poco de genio" no puede decir nada, ya que es la invención de un modo distinto de crear; el "terrible talento" es lo visible, la laboriosidad espantable del niño o del loco para salirse con la suya.



Más cerca todavía del secreto está Bianco en este elogio: "Todo escritor resulta indigente si se lo compara con Roussel, las mismas elucubraciones de Poe tienen algo de monótonas, de limitadas...". Esta última palabra acierta más allá de lo que se propone. En efecto, tanto Poe como cualquier otro escritor están limitados por su poder creativo personal, su imaginación, su inteligencia. Roussel, al utilizar un mecanismo movido por lo ilimitado del azar, puede operar con una latitud sin fronteras personales. (Eso también lo entrevió otro adelantado, Raymond Queneau, que en 1933 dijo: "Roussel crea mundos con una potencia, una originalidad, una inspiración, de la que hasta hoy Dios creía tener la exclusividad").

Bianco acerca a Roussel y Proust: "idéntica ociosa y magnífica gratuidad". Jean Cocteau, que coincidió con Roussel en una clínica de desintoxicación, lo acerca también a Proust, por su aspecto físico: ambos provenían del mismo medio, dice, había tenido educación y experiencias equivalentes, se movían entre la misma gente. El acercamiento es intrigante; se diría que no podían haber tomado caminos literarios más divergentes. Proust eligió los límites biográficos de su experiencia y su sensibilidad, y los hizo estallar desde adentro; Roussel, el más impersonal y menos autobiográfico de los escritores, llegaba por el camino opuesto a la misma "ociosa y magnífica gratuidad".

Pero donde José Bianco más se acerca a la adivinación del *procedimiento* es donde se refiere a la dificultad de hablar sobre Roussel: "Sobre Roussel es imposible escribir. Por encima de la literatura, está más allá de la crítica. Debo reducirme a una

serie de fatigosos balbuceos de entusiasmo, cual esos que lanzan ciertas mujeres delante de las obras de arte, cuando no encuentran un argumento valedero que pueda explicar razonablemente su admiración". Es cierto, nada puede ser más difícil que expresar el placer estético cuando este, en palabras de Hegel citadas por Breton a propósito de Roussel, "depende exclusivamente del modo en que la imaginación se pone en escena, y en que no pone en escena otra cosa que a sí misma". La obra de Roussel hace insalvable esta dificultad, pero ahí está el recurso de volver a explicar el *procedimiento* para sortearla.

Podemos preguntarnos por qué Roussel reveló el secreto de su *procedimiento*. ¿Habría sospechado que era su mejor creación, la creación de las creaciones, y que era lo único que podría darle la gloria que anhelaba, y que quizás había empezado a sospechar que no le darían sus libros? Hizo la revelación en el libro *Cómo escribí algunos libros míos*, preparado por él para su edición póstuma; es una recopilación de textos juveniles, inéditos, esbozos de novela. Antecedido por la revelación propiamente dicha, que es el único texto *normal* que escribió Roussel, su *busca del tiempo perdido*, un relato psicológico, biográfico, ajeno a todo *procedimiento* o método. Quizás la explicación de esta maniobra póstuma es simplemente que existía un secreto, y el *activo* de un secreto es su revelación. Y no todo escritor, o ningún escritor, tiene un secreto que pueda ser revelado limpiamente, como el suyo, en veinte páginas. Un secreto que, aunque intuido o sospechado, se había mantenido secreto para todo el mundo.

En términos maoístas, la Contradicción Principal en Roussel se da entre el *procedimiento* y la obra. Pero la obra se extiende más allá de esta dupla, pues las obras escritas con el *procedimiento* son solo cuatro, y Roussel escribió otros tres libros, de los que especificó que no habían surgido de *procedimiento* alguno; están escritos en verso, rimados, y como él dijo que el *procedimiento* "en suma, está emparentado con la rima", cuando no usó el *procedimiento* usó su pariente la rima. O, al revés, solo podía escribir en prosa si había un *procedimiento* emparentado con la rima; en verso, donde la rima (y el metro) ya estaba, no lo necesitaba.

No es solo el auxilio del azar formal de la rima lo que necesita en estos libros ajenos al *procedimiento*. En ellos hay un estricto plan de producción, en general asociado a la descripción. Aquí hay una intención ligeramente perversa (también podría decirse *vanguardista*, si no fuera porque Roussel fue todo lo contrario de un vanguardista) de poner a trabajar la inadecuación. Porque el verso medido y rimado sería el último formato que se le ocurriría utilizar a un escritor para hacer la descripción al detalle de seres y objetos concretos visualizados previamente.

El primero fue *La Doublure*, escrito en su primera juventud, que consiste principalmente de una descripción (de doscientas páginas) del desfile de muñecos *cabezones* en el carnaval de Niza. Otro, *La Vue*, tres largos poemas que describen con minucia de microscopio sendas fotografías o dibujos en blanco y negro. Y por fin su último libro, las *Nuevas Impresiones de África*, cuyo plan inicial era, como en *La Vue*, la descripción de imágenes dentro de objetos pequeñísimos, y terminó siendo una serie de enumeraciones asociativas y comparativas, en

.....
 "Todo escritor resulta un poco indigente si se le compara con Roussel"
 (José Bianco)

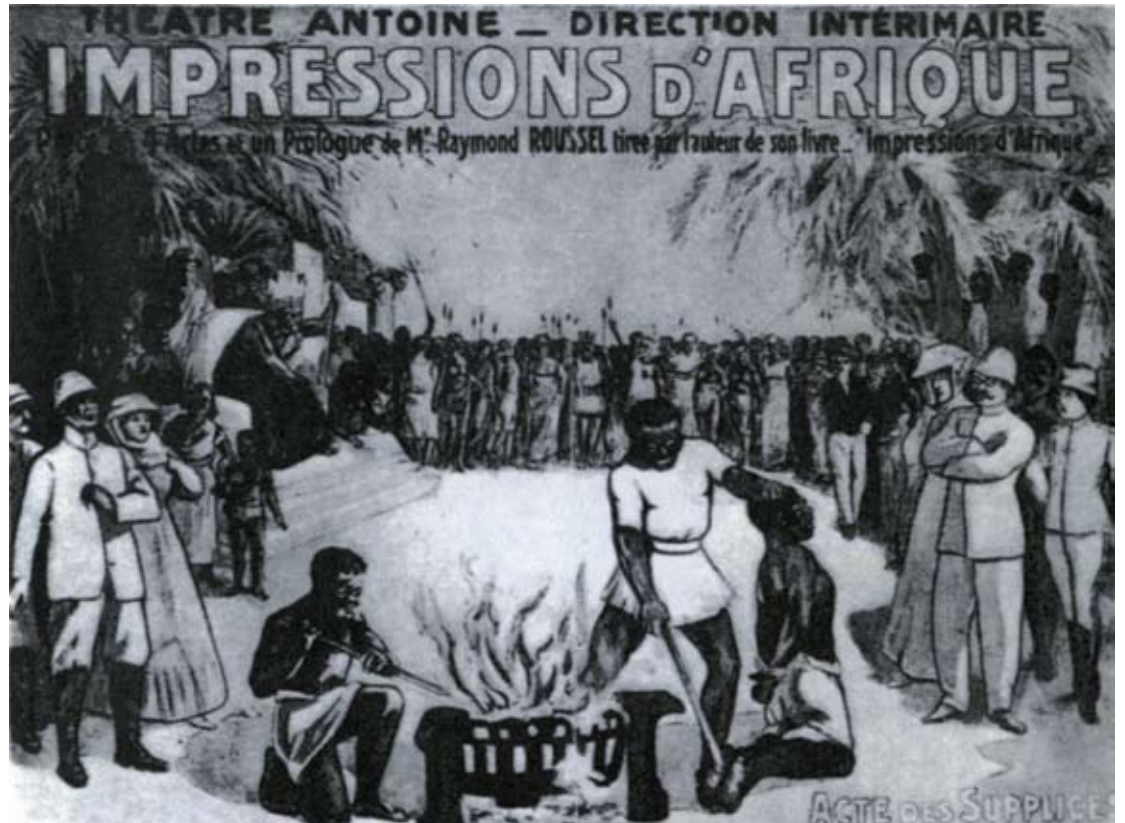
una estructura de frases encajonadas mediante paréntesis (llega a haber más de diez niveles parentéticos). También en verso, también descriptivo, hay un poema adolescente, *Mi alma*, en el que el planteamiento descriptivo queda subordinado al proyecto de llevar una metáfora a sus últimas consecuencias. La metáfora es la del alma del poeta como una mina de la que se extraen metales preciosos. El desarrollo, en cientos de versos, describe hasta el más exasperante detalle el trabajo en esa mina.

En el título del libro testamento, *Cómo escribí algunos libros míos*, queda implícitamente subrayada la palabra *algunos*. En el texto, la declaración es tan lacónica como tajante: “No es necesario aclarar que mis otros libros, *La Doublure*, *La Vue* y *Nuevas impresiones de África*, no tienen absolutamente nada que ver con el procedimiento”. Si bien esto pone a esos “otros libros” en un plano secundario, también acentúa su existencia. De ahí que hayan excitado el interés crítico, siquiera en los márgenes del interés desproporcionado enfocado al *procedimiento*. Y, un paso más allá, han planteado el enigma de la obra como totalidad. ¿Qué une a las dos mitades de la producción de Roussel, las hechas con y sin el *procedimiento*? Porque la segunda no está marcada solo por la ausencia del *procedimiento*: es tanto o más original y extraña que la otra. El problema no se plantearía si se tratara de libros convencionales, de los que podría pensarse que fueron vacaciones del arduo trabajo de las novelas. Como los astrofísicos que buscan la explicación general que conjugue todas las explicaciones parciales a los distintos fenómenos explicados del Universo, así los rousselianos buscan la Clave Unificada de Roussel.

Yo creo haberla encontrado: lo que tiene en común todo lo que escribió, del principio al fin de su vida, es, simplemente, la ocupación del tiempo. Escribió para llenar de manera sólida y constante un tiempo vital que de otro modo habría quedado vacío. Para ello debió inventar modos de escribir, marcos, formatos, que ocuparan la mayor cantidad posible de tiempo. ¿Qué tienen en común todos sus escritos? El parecido con la resolución de crucigramas: la fusión de un máximo de significado con un mínimo de sentido, lo que se traduce, precisamente en la ocupación del tiempo.

El labrado de las homonimias en el *procedimiento*, las trabajosas verosimilizaciones, las explicaciones de complicadísimas máquinas nunca vistas; y, fuera del *procedimiento*, la esforzada redacción de los alejandrinos, el hallazgo de las rimas... Todo se resuelve en lo mismo: el tiempo que lleva hacerlo. El último libro, las *Nuevas Impresiones de África*, con su mecanismo de paréntesis, exagera algo que siempre había estado ahí. “No se puede creer que tiempo inmenso exige la composición de versos de ese tipo”, dice Roussel, y calcula que el poema, de unas cuarenta páginas apenas, le llevó siete años de trabajo sin pausa.

Ahora bien, se dirá que esto es una obviedad. Toda obra de todo escritor se hizo ocupando el tiempo que llevó escribirla. Pero sucede que en Roussel la ocupación del tiempo está en primer plano y, si mi hipótesis es cierta, constituye el motivo de escribir. Obsérvese que su testamento se



Roussel siempre sostuvo que de ninguno de sus viajes obtuvo nada para sus libros. El estreno de “Impresiones de África” fue un acontecimiento social en París.

titula *Cómo escribí...*, y no *Por qué*; en Roussel no hay ningún *por qué*, solo hay un *cómo*; es una técnica, algo que ocupa el tiempo sin dirigirse a ningún objetivo. La única respuesta a un *por qué*, la respuesta teleológica, biográfica, la única finalidad a la que pudo aferrarse, fueron conceptos vacíos como *la fama*, *la gloria*, *la difusión* (*l'épanouissement*), y volverlos patologías (por las que fue tratado, y por las que al fin murió).

Todo lo que escribió comparte ese aire de rompecabezas de armado paciente e ingenioso; y a eso se le agrega su gratuidad manifiesta, su falta de todo mensaje, ideológico o instructivo; hasta sus admirados Verne o Loti tienen un componente educativo o informativo; Roussel arma maquetas de Verne o Loti despojadas de ese componente, puramente formales. Por fin, tampoco hay elementos autobiográficos, eso se ocupó de dejarlo en claro explícitamente. (“De todos mis viajes, nunca saqué nada para mis libros”). Entonces, ¿qué queda, en términos de justificación o explicación para haber escrito? Respuesta: la ocupación del tiempo.

Y más allá del trabajo de producirlas, o como consecuencia de ese trabajo, sus textos, las invenciones de sus novelas, huelen a tiempo. Eso es lo que debió de sentir Duchamp, que dijo que su experiencia de asistir a la puesta en escena de la teatralización de las *Impresiones de África* fue lo que dictó la dirección que tomaría su obra. Y la obra de Duchamp también podría verse como un gran aparato para ocupar el tiempo sin imponer objetivos de sentido. (Su práctica del ajedrez, y la leyenda que él mismo alentó, de que había aban-

donado el arte para dedicarse al ajedrez, van en la misma dirección).

En qué otra cosa podría haberlo ocupado, el tiempo, un hombre como Roussel, rico, neurótico, educado para la inutilidad. Es cierto que no fue el único hombre rico, neurótico, desocupado que ha habido. En él parece haber habido una sensibilidad especial al empleo del tiempo. Si bien la escritura lo absorbió casi por completo (él se las arregló para que así lo hiciera) quedaron márgenes, que ocupó en actividades también típicamente de *empleo del tiempo*: las drogas, los viajes. Lo anterior no quiere decir que no sea un gran escritor. Al contrario. Ningún elogio le queda grande al escritor que escribió solo para llenar el tiempo, e hizo de esa ocupación la única materia de su obra. Porque también podría haber ocupado su tiempo escribiendo novelas como las de Dostoievsky, o poemas como los de Verlaine. No habrían sido menos eficaces en ese cometido. Pero entonces habría debido escribir sobre sus sentimientos, ideas, experiencias, y eso estaba fuera de las intenciones del gran dandi que fue Roussel. La literatura está toda hecha de elementos extraliterarios. ¿Qué sucedería si le sacáramos todo lo que en ella es información, comunicación, ideología, autobiografía, opinión...? ¿Si lográramos aislar el puro mecanismo de lo que hace literaria a la literatura? Creo que tendríamos algo así como *Locus Solus* o cualquier otro de sus libros. En su concentración por encontrar formatos que le dieran una plena ocupación del tiempo, Roussel hizo a un lado todos esos elementos, y dejó la literatura desnuda. ♣

.....
César Aira (Coronel Pringles, 1949) es escritor argentino. Su último libro *El error* está publicado por Mondadori.
.....