



Universidad
Nacional
de Córdoba



FACULTAD DE LENGUAS
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

MAESTRÍA EN LENGUA Y CULTURA ITALIANAS EN
PERSPECTIVA INTERCULTURAL

TRABAJO FINAL

Voces y silencios en *Castelli di rabbia* (1991), *Oceano mare* (1993) y *Seta* (1996) de Alessandro Baricco.

Maestranda: Prof. Silvina Voltarel

Directora: Dra. Liliana Tozzi

Córdoba, agosto de 2013

A Giuseppe que sembró la primera idea de este trabajo.

Agradecimientos

A mi familia que supo resignar el tiempo que mereció este trabajo.

A mi compañera de Maestría y ya Magister Andrea Culjak con quien compartí desvelos, aciertos y desaciertos.

A la Especialista Adriana Barbano por sus sugerencias y apoyo.

A mi Directora de Tesis, Doctora Liliana Tozzi, por su aporte a mi formación, su paciencia y generosidad y por ayudarme a recorrer este hermoso camino de investigación.

A la Comisión de Posgrado de la Facultad de Lenguas, UNC.

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO I: ESTADO DE LA CUESTIÓN Y RECORRIDOS TEÓRICO METODOLÓGICOS.....	13
I. 1. Alessandro Baricco: un <i>outsider</i>	14
I.1.1. Estado de la cuestión.....	14
I.1.2. <i>Il caso Baricco</i>	20
I. 2. Marco teórico metodológico.....	28
CAPÍTULO II: <i>CASTELLI DI RABBIA</i>	32
II.1. La ópera prima.....	33
II.2. La rebelión de la escritura.....	35
II.3. Voces: héroe-personajes.....	43
II.4. Cronotopos.....	49
II.4.1. El viaje.....	49
II.4.2. La palabra.....	52
II.4.3. El tren y el cristal.....	53
II.4.4. La ciudad.....	55
II.5. Conclusiones parciales.....	56
CAPÍTULO III: <i>OCEANO MARE</i>	58
III.1. Descentramientos de lo real: universos oníricos y creación artística.....	59
III.1.1. <i>Locanda Almayer</i>	60
III.1.2. <i>Il ventre del mare</i>	63
III.1.3. <i>I canti del ritorno</i>	65
III.2. El horizonte de la escritura.....	68
III.3. Voces: héroe-personajes.....	73
III.4. Cronotopos.....	77

III.4.1. El mar.....	77
III.4.1.1. El viaje.....	80
III.4.1.2. La pintura.....	82
III.4.1.3. La palabra.....	84
III.4.2. La posada.....	87
III.5. Conclusiones parciales.....	89
CAPÍTULO IV: <i>SETA</i>	92
IV.1. Un mundo hecho de seda.....	93
IV.2. La materia de la palabra y la materia del gesto.....	94
IV.3. Voces: héroe-personajes.....	99
IV.4. Cronotopos.....	106
IV.4.1. La seda.....	106
IV.4.1.1. El viaje.....	108
IV.4.2. La ciudad.....	111
IV.5. Conclusiones parciales.....	115
CAPÍTULO V: COMPARACIÓN ENTRE LAS OBRAS.....	118
V.1. <i>Castelli di rabbia</i> , <i>Oceano mare</i> y <i>Seta</i> : trilogía de resonancias.....	119
CONCLUSIONES.....	125
BIBLIOGRAFÍA.....	130

INTRODUCCIÓN

Dentro del panorama literario italiano Alessandro Baricco representa al escritor contemporáneo. No le basta con escribir libros que se mantienen por largo tiempo en el ranking de los más vendidos, sino que se ocupa de todo el universo cultural: tiene una escuela de escritura, realizó programas televisivos, escribió novelas, ensayos y obras de teatro, incursionó en el cine como actor, director, escenógrafo y productor, escribe para diarios italianos. Nuestro interés por este polifacético escritor nace de las controversiales críticas, sean éstas a favor o en contra y de su estilo de escritura.

Para el presente trabajo se recorta un corpus de tres obras de Alessandro Baricco: *Castelli di rabbia* (1991),¹ *Oceano mare* (1993)² y *Seta* (1996)³. Las novelas elegidas fueron escritas en los años noventa, pertenecen a un período en que el autor ubica las historias narradas en el siglo XIX; en dos de las novelas seleccionadas (*Castelli di rabbia* y *Oceano mare*), las acciones transcurren en ciudades imaginarias; en la tercera, si bien aparecen lugares geográficos reconocibles, la forma en que se construyen en la ficción los acerca más a las ciudades imaginarias que a los espacios físicos de la realidad empírica.

El eje temático de esta investigación está planteado a través del análisis de las voces y silencios en las novelas que conforman el corpus, desde la perspectiva de Mijail Bajtin. Más específicamente, abordaremos este tema a través del análisis de los personajes: el señor Rail y Jun, en *Castelli di rabbia*; Thomas / Adams y Savigny, en *Oceano mare*; Hérvé, la joven japonesa y Hélène, en *Seta*; y de algunos cronotopos: el viaje, que atraviesa las tres novelas, y algunos específicos que se relevan en cada texto, como el tren y el cristal en *Castelli di rabbia*; el mar y la pintura en *Oceano mare*; Japón y la seda en *Seta*.

¹ Baricco, Alessandro. *Castelli di rabbia*. Milán: Bur, 2005. Todas las citas de la obra se realizan a partir de esta edición, con la sigla: CR seguida del número de página. Las traducciones de los textos en italiano son nuestras.

² Baricco, Alessandro. *Oceano mare*. Milán: Rizzoli, 1996. Todas las citas de la obra se realizan a partir de esta edición, con la sigla: OM seguida del número de página.

³ Baricco, Alessandro. *Seta*. Milán: Rizzoli, 1996. Todas las citas de la obra se realizan a partir de esta edición, con la sigla: S seguida del número de página.

El problema general que orienta la investigación es, por una parte, la presencia de *voces y silencios* que se evidencian, tanto en la construcción narrativa como en la comunicación entre los personajes. Desde el punto de vista bajtiniano, corresponde marcar la distinción entre el *silencio*, que se refiere al sonido, y el *callar*, que determina la ausencia de sentido (Bajtín, 1998; Ponzio, 1994). Desarrollaremos más extensamente estas categorías en el punto correspondiente al marco teórico. Las omisiones –que se refieren sobre todo al callar– se encuentran marcadas en los textos por los puntos suspensivos, el escamoteo de información, el silencio en el devenir musical, los *vacíos* que se incorporan en la trama o en la caracterización de los personajes, los blancos tipográficos de la página (*Castelli di rabbia*) o el lienzo en blanco del cuadro (*Oceano mare*); en definitiva, el decir y el callar como modos de dar cuenta de una realidad en fuga. Por otra parte, el cronotopo del viaje que se presenta como eje temático y compositivo tomará en las tres historias estudiadas distintas significaciones.

Dentro de esta perspectiva general, se especifican aspectos particulares del problema, a través de interrogantes:

- ¿cuáles son los elementos compositivos a través de los cuales se organizan el decir y el callar en los textos?;
- ¿qué transformaciones y desplazamientos operan en las relaciones entre los personajes?; ¿de qué modo dan cuenta de las posibilidades y modos de comunicación con el Otro?;
- ¿qué cronotopos es posible relevar en los textos y de qué manera codifican lo dicho/lo implícito/el silencio?;
- ¿de qué manera el discurso literario inscribe una visión crítica sobre el arte en general y la literatura en particular?;
- ¿qué relaciones es posible establecer entre las novelas que conforman el corpus, a partir de los ejes planteados en el tema de esta investigación?

Consideramos que el presente proyecto se justifica por diversas razones. Por un lado, porque Alessandro Baricco es uno de los autores italianos más controversiales y relevantes de su época; logró vender en el mundo millones de copias de sus libros y tener una gran repercusión en los medios de comunicación. Sin embargo, respecto de la valoración crítica de su obra, es posible encontrar apólogos y

detractores: algunos autores, como Fernanda Pivano, quien escribe un prefacio entusiasta de *Castelli di rabbia* (2003) o críticos como Alberto Casadei (citado en Ewa Nicewik, 2011), estiman la calidad literaria de su producción. En otros casos, se realizan apreciaciones desfavorables en algunos aspectos: el periodista Michele Serra (2002) describe la obra de Baricco como ingenua, si bien al mismo tiempo se confiesa un lector fervoroso de sus libros porque su talento está en la capacidad de capturar la atención, convencer al lector de que no es tiempo perdido leerlo y conducirlo hasta el final de la historia. Existen también críticas directamente negativas, como la polémica crítica de Giulio Ferroni (2006) acerca de la literatura “barnizada” del turinés, proyectada en un horizonte de una transgresión publicitaria; la de Pietro Citati (2006) sobre lo que considera la mediocridad de su escritura y la de Antonelli (2009), quien considera que Baricco tiñe sus novelas con un halo claustrofóbico, artificial y asfixiante.⁴ Por otra parte, no se han realizado análisis exhaustivos sobre su obra, al menos desde la perspectiva que planteamos para nuestro trabajo.

Cabe mencionar que Alessandro Baricco no pertenece a ninguna corriente literaria definida, como sucede, en general, con otros escritores de su época.⁵ Según La Porta “...su obra persigue una búsqueda personal de autor posmoderno, es decir, una contaminación literaria muy culta con una reelaboración-parodia de algunos modelos, aparentemente centrífuga, anárquica, pero enmarcada en un estilo definido, propio de la poética del autor” (1999: 89).⁶ Justamente, por no pertenecer a una corriente determinada, en las publicaciones sobre la narrativa italiana de los años noventa, suele mencionárselo como “el caso Baricco”, sin detenerse en el análisis de su obra.⁷

Existen algunas monografías específicas, como la de Claudio Pezzin (2002), que toma en consideración la obra del autor desde su ópera prima *Castelli di rabbia*

⁴ Cabe destacar que Giulio Ferroni y Giuseppe Antonelli estuvieron a cargo de dos de los seminarios de la *Maestría en lengua y cultura italianas en perspectiva intercultural*. En ocasión de estos seminarios, surge nuestra idea de trabajar con las obras de Alessandro Baricco.

⁵ Sólo a modo de ejemplo, podemos mencionar como representantes de la “juventud caníbal” a Niccoló Ammaniti, Tiziano Scarpa, Enrico Brizzi o a escritores pertenecientes a la literatura policial-noir como Carlo Lucarelli, Massimo Carlotto y Marcello Fois.

⁶ Todas las traducciones del italiano son nuestras.

⁷ Así lo denomina Ewa Nicewicz, de la Universidad di Varsovia/Università degli Studi di Padova. En este mismo trabajo la autora cita a Alberto Casadei, quien ya había hablado del “modelo Baricco”.

(1991) hasta *City* (1999) y sostiene que estas obras están concebidas en el contexto de un nihilismo íntimamente ligado al pensamiento de Nietzsche; el ensayo de Alessandro Scarsella (2003), que lleva como título el nombre del autor, pone de manifiesto la figura de Baricco y su estilo. Por último, la monografía de Nella Giannetto *Oceano mare di Baricco: molteplicità, emozioni, confini tra Calvino e Conrad*, presentada en 2004, describe las semejanzas estilísticas existentes entre los tres autores. Se han escrito también estudios críticos, en muchos casos incluidos en revistas o artículos de periódicos italianos, como en *La Repubblica*, *La Stampa* o *Il Corriere della sera*, entrevistas en suplementos, publicaciones especializadas y en canales de televisión en Italia y en el exterior, como la entrevista que le hiciera Kay Rush en 2005 para la televisión española.

A partir de lo expuesto, es posible afirmar que son pocos los trabajos que se dedican al estudio detallado de su obra, más aún en el caso de nuestro corpus. La mayoría de los análisis se refieren a su estilo de escritura, metáforas, personajes y lugares escogidos por el autor para ambientar sus historias. No obstante, no se consignan investigaciones específicas desde la perspectiva teórica de Mijaíl Bajtín acerca del eje temático seleccionado.

En relación con el problema planteado, sostenemos la siguiente hipótesis de trabajo: en las obras seleccionadas, las voces y los silencios se inscriben en los enunciados y acciones de los personajes, mediante lo que hacen, lo que dicen y lo que callan, y dan cuenta de los modos en que construyen la comunicación con el otro. De esta manera, se incorpora una valoración de la realidad y de la función que el arte en general –y la ficción en particular– desempeña para la creación de lo “real”, distinto de la “realidad” empírica y objetiva.⁸ En relación con el tema de investigación, por otra parte, es posible establecer continuidades y discontinuidades entre las novelas del corpus. En *Castelli di rabbia*, por ejemplo, cuando el señor Rail

⁸ Tomamos el concepto de lo real de la propuesta de Juan José Saer, respecto de la diferencia entre la realidad material y la realidad que construye la ficción: “La función de la literatura no es corregir las distorsiones a menudo brutales de la historia inmediata ni producir sistemas compensatorios sino, muy por el contrario, asumir la experiencia del mundo en toda su complejidad, con sus indeterminaciones y sus oscuridades, y tratar de forjar, a partir de esa complejidad, formas que la atestigüen y la representen. (...) Sin estar de ninguna manera obligado a plegarse a la estética del realismo, el escritor debe introducir, a su modo, en la relación del hombre con el mundo, el *principio de realidad*, que desbarata el conformismo enfermo de la ideología e intenta dar una visión más exacta del universo. En principio, ningún tema ni ninguna forma le están vedados; la condición primordial sería, más bien, el nivel antropológico en que se sitúa y su capacidad de abandono.” (Saer, 1997: 125-126).

se va de viaje, no siempre se lo comunica a su esposa Jun; desaparece durante meses sin decir adónde va; del mismo modo, antes de regresar a su casa le envía un anillo – siempre el mismo– y no se narra lo sucedido durante ese tiempo. En *Oceano mare* en cambio, el silencio es el mar mismo, que se presenta como un espejo en la vida de los personajes; en el nivel discursivo, cuando el lenguaje resulta insuficiente para expresar los sentimientos, el enunciado apela a los puntos suspensivos, a los blancos, como metáfora de lo no dicho. En *Seta* también existe una historia de amor, llena de alusiones y silencios, entre Hervé, un empresario francés, y una joven japonesa con quien mantendrá una comunicación a través de mensajes. Desde una perspectiva bajtiniana, todo lo que se calla produce semiosis y atraviesa diversos planos de las novelas mencionadas. El lenguaje literario está representado a través de lo poético, el quiebre de la continuidad del discurso, las repeticiones, los géneros discursivos, que el autor combina con la música y la arquitectura en *Castelli di rabbia* y con la pintura en *Oceano mare*. En este sentido, el callar produce también una visión crítica sobre la dimensión social de la época, los modos de comunicación y las propuestas estéticas que adoptan las producciones artísticas en relación con ello.

A partir de lo expuesto, planteamos como objetivos generales estudiar de qué manera se configuran el decir y el callar en tres novelas de Alessandro Baricco y determinar la relación entre la composición novelesca y la visión crítica sobre la literatura que se presenta en las obras del corpus. En particular, nos proponemos los siguientes objetivos específicos: establecer la posición del autor dentro del campo literario italiano contemporáneo; analizar y contrastar los discursos de los personajes y el modo en que se contactan con el Otro; estudiar las distintas significaciones que presentan los cronotopos en las tres obras objeto de estudio; e inferir las relaciones entre realidad y ficción que postulan las obras y la evaluación crítica sobre la literatura que ello determina.

Con respecto al procedimiento metodológico, el trabajo se organiza de la siguiente manera: en primer lugar, se realiza un recorrido general sobre la obra de Alessandro Baricco y la reconstrucción del autor dentro del campo cultural italiano; a continuación se expone el marco teórico que orienta la investigación, el cuestionamiento del problema y los objetivos planteados. En la parte principal del trabajo, se analizan los cronotopos y personajes explicitados anteriormente, en

relación con la semiotización de los enunciados y los silencios que constituyen el eje problematizador de nuestra investigación. Finalmente se determinan las relaciones de continuidad y discontinuidad que se establecen entre las obras del corpus.

CAPÍTULO I

ESTADO DE LA CUESTIÓN Y RECORRIDOS TEÓRICO METODOLÓGICOS

I.1. Alessandro Baricco: un *outsider*

I.1.1. Estado de la cuestión.⁹

Alessandro Baricco nace en Turín el 25 de enero de 1958. Estudia filosofía y se gradúa en 1980 con una tesis sobre Adorno y la escuela de Frankfurt, dirigida por Gianni Vattimo. Contemporáneamente obtiene un diploma en piano en el Conservatorio de Turín. Estos dos tipos de estudios influirán sobre toda su obra. Es importante aclarar que el autor que nos ocupa es polifacético: escritor, ensayista, crítico musical, guionista, conductor televisivo, director de una escuela de escritura, director de cine, actor, entre otras actividades.

En los años ochenta, publica sus estudios filosóficos en revistas especializadas y luego son traducidos en francés y publicados en Francia en 1999 bajo el título de *Constellations*. También se dedica a la crítica musical y en 1983 conduce para un canal de televisión de Turín el programa *Grand Opera*, dedicado a la música sinfónica y operística. Entre 1984 y 1989 escribe distintos guiones para películas y obtiene -con algunos de esos trabajos- menciones especiales y premios nacionales e internacionales.

En la década siguiente, Alessandro Baricco empieza a dedicarse a la narración y al ensayo, pero no deja de lado la crítica musical; sus escritos se alternan entre estos tres componentes. El reconocimiento como escritor llega en 1991, con su primera novela *Castelli di rabbia* (Premio Campiello 1991 y Premio *Médecis étranger* en 1995), le sigue en 1993 la novela *Oceano mare* (Premio Viareggio) y en 1994 *Novecento. Un monologo*, obra teatral dirigida ese mismo año por Gabriele Vacis, quien en 2003 volverá a ponerla en escena. En dicha obra está basada la película *La leggenda del pianista sull'oceano* de 1998, dirigida por Giuseppe

⁹ Elaboramos este apartado a partir de las fuentes consultadas sobre la vida y trayectoria intelectual de Alessandro Baricco que figura en el listado bibliográfico de esta tesis. Dado que, como anticipamos en la introducción, hay escasos trabajos sobre su obra, resultó de utilidad también el sitio oficial del autor www.oceanomare.com y www.labcity.it.

Tornatore. Entre sus ensayos se destacan *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, escrito en 1992, acerca de las relaciones que existen entre la música y la modernidad e *Il genio in fuga* (1998), un ensayo sobre la ópera de Rossini. Después de breves colaboraciones en radio, en 1993 incursiona como conductor televisivo en *L'amore è un dardo*, que tenía como objetivo acercar la lírica al amplio público televisivo, y en 1994 en *Pickwick, del leggere e dello scrivere*, en el que se presentaban los grandes clásicos de la literatura. En noviembre de 1994, funda junto a un grupo de amigos una escuela de escritura y narración, la *Holden*,¹⁰ cuya presidencia ocupa y sobre cuyas características afirma: "*La Holden nació de una idea: que se hiciera una escuela para formar narradores. No escritores. No dramaturgos. No directores de cine. Sino narradores.*"¹¹ El año siguiente, en 1995, los artículos escritos para la sección de cultura del diario *La Stampa* de Turín, se publican bajo el nombre de *Barnum. Cronache del grande show* y en 1998 publica sus participaciones en el periódico *La Repubblica* bajo el nombre de *Barnum 2. Altre cronache del grande show*. El año 1996 será importante por dos proyectos: actúa en un breve episodio de la película *Il cielo è sempre più blu* de Antonello Grimaldi y publica su tercera novela *Seta*, con la que obtiene un gran éxito editorial y es traducida en 28 países.¹² Contemporáneamente a la publicación de la obra, Baricco presenta el texto de *Seta* en el Teatro Valle di Roma, cuya lectura integral está a cargo de la actriz Galatea Ranzi. En el año 2007 dicha novela se lleva a escena en un teatro de la ciudad de Génova y se estrena la película dirigida por Françoise Girard. En febrero de 1997 presenta en el teatro de Savigliano, junto a Gabriele Vacis el espectáculo teatral *Totem: letture, suoni, lezioni*, producido por la Escuela Holden. Este espectáculo, que desarrolla una gira por el interior de Italia hasta el verano de 2001, presenta una escenografía simple, donde se leen y comentan obras de autores como: McCarthy, Selby jr, Céline, Dickens, Melville, Soriano, Joyce, Gadda o Rilke, alternados con canciones que van desde Beethoven a Franco Battiato. En abril de 1997 estrena la obra teatral *Dávila Roa*, una suerte de partitura musical con poema en prosa, que culmina con una silbatina por parte de los espectadores. Según Alessandro

¹⁰La escuela se llama Holden Caulfield por el personaje de la novela de J. Salinger "El guardián entre el centeno", cuyo personaje no quería saber nada de escuelas, maestros, materias ni exámenes.

¹¹ Extraído del portal www.scuolaholden.it.

¹² Fiori, Cinzia, "Baricco, un mondo di seta. Secondo le lezioni di Calvino", *Corriere della sera*, 17/02/1998, en www.oceanomare.com/opere/oceanomare, consultado en fecha 02/12/2012.

Scarsella (2003), el público no comprendió el compromiso poético de esta obra y consideró que el turinés habría manchado la singular belleza de *Seta*. Sin embargo, en 1998 se adapta el guión para la televisión y lo transmite *Raidue*. En mayo de 1999 publica la novela *City*, que la editorial Rizzoli promociona a través del sitio web www.abcity.it, que cuenta además con un fórum para los lectores y, a partir de junio de 2000, con un chat en el que participa también el autor. De esta manera, *City* se convierte en la primera novela lanzada exclusivamente en la red.¹³ Esta promoción permitirá que, en 2002, se lleve a cabo el *City Reading Project*, un espectáculo de lectura musical de algunos pasajes de la novela.

En el año 2000, Baricco compra los derechos de *Novecento*, que hasta entonces compartía con el Teatro Stabile. En marzo de 2001, después de una gira por París, la obra se presenta por última vez en las Marcas después de 315 representaciones en Italia y en el exterior, con más de ciento veinte mil espectadores. Luego escribe, junto a otros autores, *Punteggiatura*, publicada en dos volúmenes y presentada contemporáneamente en ocho ciudades distintas por los ocho autores que concibieron la obra. A Baricco le asignan la ciudad de Palermo y en el Kursaal Kalhesa -local polifuncional- expone una lección acerca de las posibilidades de la enseñanza y la puntuación en la literatura. También participa en el Festival de la literatura en Mantua, junto a otros escritores italianos. En octubre del mismo año, escribe para el diario *La Repubblica* cuatro ensayos sobre la globalización, que luego formarán parte de su libro *Next*, publicado en 2002. El 28 de agosto del mismo año publica la novela *Senza sangue* y la editorial Rizzoli organiza el segundo chat entre el autor y los lectores. En noviembre de 2002, en el Teatro Valle de Roma, presenta el *City Reading Project. Nove notti, cento pagine*, un espectáculo concebido como una lectura musical que intenta buscar la dimensión sonora de la página literaria, a través de música y voces de escritores y jóvenes actores de teatro italianos, con música del dúo francés Air y de Giovanni Sollima; en 2003 presenta el CD de dicho trabajo. Ese mismo año es entrevistado para la televisión española, por la conductora Kay Rush, con quien recorre su carrera desde sus inicios hasta la publicación de *City*. En abril participa en *I lunedì del teatro-Incontro fra Attori, Scrittori e Pubblico* en el Teatro Argentina de Roma, en el que se leen cuentos de Hemingway, Fenoglio y Leskov. También publica *Partita spagnola*, guión escrito en 1987 con Lucia Moisisio,

¹³ El sitio web www.abcity.it ya no se encuentra activo.

profesora de la Escuela Holden. En septiembre de 2003 se estrena *Il racconto dell'Illiade*, en el ámbito del Festival Romaeuropa. El proyecto termina en 2004 y consiste en la lectura de las distintas partes de la obra, *in progress*, en distintos teatros italianos.

Las relaciones de Baricco con las editoriales son variadas y la difusión de su obra otorga mucho espacio a las nuevas tecnologías. Así, en octubre de 2003 la Editorial Rizzoli organiza el tercer chat entre Baricco y los lectores, titulado *Senza sangue un anno dopo*. La Editorial Feltrinelli publica en septiembre de 2004 *Omero, Illiade*, la reescritura en prosa de *La Ilíada* y en el Festival Romaeuropa se presenta la obra *Il racconto dell'Illiade*, transmitida por *Raitre*. En febrero de 2005 deja de trabajar para la Editorial Rizzoli y sigue con la Fandango Libri de Domenico Procacci, con quien se asocia. Posteriormente, la Editorial Rizzoli cierra el sitio web www.abcity.it.

Fandango, que nació como casa de producción cinematográfica y objeto de numerosas transformaciones, en el arco de casi veinte años colonizó y acumuló en un proyecto único casi todos los espacios culturales: el cine, la editorial, la discografía, la radio, la televisión e Internet. La primera publicación de la Editorial Fandango es la novela *Questa storia*. El lanzamiento se realiza *on line* el día 11 de noviembre de 2004 y los tres sitios web www.fandango.it, www.scuolaholden.it y www.oceanomare.com ofrecen a los usuarios la posibilidad de leer las primeras sesenta páginas de la novela, durante todo el día. El 1º de marzo de 2006 publica en el diario *La Repubblica* el artículo "*Cari critici ho diritto a una vera stroncatura*" (2006), dirigido a la crítica literaria -especialmente al crítico Giulio Ferroni- y a la crítica periodística -contra el periodista Pietro Citati-. En este artículo Baricco resalta el ensañamiento que él considera recibir por parte de los críticos hacia su obra y anticipa el tema de la mutación cultural, que será luego el tema central de su ensayo *I barbari*, publicado en el diario *La Repubblica* en 30 capítulos, de marzo a noviembre de 2006. Los lectores tienen la posibilidad de comentar sus impresiones en el foro del diario. Giulio Ferroni (2006) le contestará con su publicación *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*, en el que confiesa no haber podido leer más allá del capítulo 13 de *I barbari* por considerarlo banal y mediocre. La publicación del ensayo sale a la venta con el diario el día 21 de noviembre de 2006.

En diciembre del mismo año, Baricco debuta en el Teatro Regio de Turín con la adaptación de *Il flauto magico* de Mozart, que reescribió en prosa. La obra es silbada por el público; mientras gran parte de la crítica aduce esta recepción a la poca inteligencia del autor, Antonio Cirignano (2006), periodista de *Il Giornale* considera que lo hizo a propósito, opina que Baricco sabía que su propuesta no funcionaría, sin embargo, llevó al público a silbar como en la época de Verdi para obtener su cometido: crear polémica.

Sus relaciones con el cine son siempre fluidas: en febrero de 2007 empieza la filmación de *Lezione 21*, película con la que debuta como director, producida por Fandango y Rai Cinema y se estrenará en agosto de 2008. En octubre de 2007 llega a las salas cinematográficas *Silk*, adaptación de su tercera novela *Seta*, dirigida por el canadiense Françoise Girard, producida por Fandango, con guión de Baricco. Por otra parte, también deja testimonio de otras intervenciones sociales: en noviembre de 2008 escribe junto a otros ocho escritores *Mondi ai limiti*, una especie de cuentos-reportajes acerca de sus visitas a los proyectos de Médicos sin fronteras, como testigos de las obras humanitarias de esa organización.

Como puede inferirse de esta síntesis sobre su evolución como creador y difusor cultural, Alessandro Baricco sostiene una actividad múltiple, que intenta impactar -tanto para lograr aplausos como para disparar polémicas o directamente escandalizar. En esta línea de acción, el 24 de febrero de 2009, escribe un artículo para el diario *La Repubblica* con el que abre un debate que involucra a personajes del mundo de la cultura y la política italianas, sobre el tema del futuro de la cultura en Italia, entre financiamientos públicos e iniciativa privada.¹⁴ La polémica seguirá en el periódico con artículos-respuesta de personajes de renombre, como Eugenio Scalfari (periodista y político italiano), quien no coincide totalmente con el autor. Tres meses después, en mayo de 2009, el Teatro Eliseo organiza un encuentro-debate con entrada libre, que es transmitido por *Repubblica TV* en el que Alessandro Baricco confronta sus ideas con Scalfari y representantes teatrales.¹⁵

El 4 de noviembre de 2009 la Editorial Feltrinelli publica su séptima novela *Emmaus*, con la que gana el Premio Boccaccio 2010. En abril de 2010 participa de la Feria Internacional del Libro en Buenos Aires. En agosto del mismo año escribe un

¹⁴ El artículo lleva por título “Basta soldi al teatro, meglio puntare su scuole e tv” en *La Repubblica*, 24/02/2009.

¹⁵ El encuentro-debate se denominó “Lo spettacolo è finito?”.

artículo para la revista *Wired*, con el título “I nuovi barbari”, propuesto como una segunda parte del ensayo de 2006. El artículo se publica también en *La Repubblica* con el título “2026 la vittoria dei barbari” y da pie a un nuevo debate con Eugenio Scalfari acerca de los efectos de la mutación.¹⁶

El 30 de septiembre de 2010 se publica *La storia di Don Giovanni*, que forma parte de la colección *Save the story*, idea que nace de la colaboración entre la Escuela *Holden* y el Grupo Editorial *L'Espresso*. El objetivo de esta iniciativa es la de acercar los grandes clásicos del pasado a las nuevas generaciones en un lenguaje actual. La colección se presenta en un ciclo de lecturas bajo el título *Grandi scrittori. Storie immortali*, presentado en el Auditorium Parco della Musica en Roma. Baricco lee su historia el 18 de septiembre.¹⁷ En abril de 2011, *L'Espresso* y *La Repubblica* ponen a la venta el 25º DVD de la serie *Il Caffé letterario* en la que intelectuales hablan de los escritores que más admiran. Baricco presenta a Gabriel García Márquez y el realismo mágico. En julio del mismo año el autor se adjudica el premio FriulAdria “La storia in un romanzo” por la novela *Questa storia*. En noviembre de 2011 la Editorial Feltrinelli publica la novela *Mr. Gwyn*, el lanzamiento se hace a través del sitio web www.mrgwyn.feltrinelli.it con dieciocho fragmentos del libro, algunos leídos por el autor, Alessandro Baricco. La editorial crea una página de facebook dedicada al libro en la que se publican fotos de los encuentros del autor con los lectores en las distintas ciudades donde se presentó el mismo. En marzo de 2012 sale a la venta *Tre volte all'alba*, novela con la que gana en agosto del mismo año el premio Cesare Pavese. Siempre en 2012 el autor elige los mejores cincuenta ensayos y novelas que leyó en los últimos diez años y le dedica a cada uno un artículo en el diario *La Repubblica*. La colección de estos textos titulada *Una certa idea di mondo*, después de su aparición en el periódico, es publicada por la editorial Feltrinelli. También de 2012 es la colección *Save the parents*, creada por la Escuela Holden y publicada por Feltrinelli. Esta colección de cuentos para niños, fruto del trabajo de un grupo de escritores entre los cuales se encuentra Baricco, intenta ofrecer a los padres de hoy nuevas historias para contar a la hora de llevar los niños a dormir. Entre los volúmenes publicados se encuentran: *100 storie per quando è troppo tardi*; *66*

¹⁶ Pesce, Maurizio, “Barbari o imbarbariti? Scalfari e Baricco (ancora) a confronto sul mondo senza nome”, www.mag.wired.it, 21/09/2010.

¹⁷ El diario *La Repubblica* ofrece algunas páginas del libro y la nota final. Para su consulta entrar a: <http://marketing.repubblica.it/save-the-story/sfogli/don-giovanni/index.html>

mostri, fate, eroi, mode e altre complicazioni; Ogni maledetta domenica. 71 idee per quando sono finite le idee; Manicomio giardinetti. 25 tipi di mamme, 4 papà e 1 nonna d'annata.

Como se destaca a partir de lo expuesto, Alessandro Baricco es un escritor cuya actividad responde a distintos sectores del universo cultural. Además, tal como hemos adelantado en nuestra Introducción al presente trabajo, este autor es uno de los escritores contemporáneos italianos más polémico de nuestros días: tiene millones de fans en el mundo que mantienen por meses sus libros en las listas de best sellers y es, a la vez, posible encontrar apólogos y detractores respecto de la valoración crítica de su obra.¹⁸

En cuanto a la corriente literaria en la que podría inscribirse Alessandro Baricco escritor, cabe mencionar que no pertenece a ninguna, o al menos es difícil enmarcarlo en alguna de ellas, como sucede, en general, con otros escritores de su época.¹⁹

Analizaremos estos aspectos más detenidamente, en relación con nuestro objeto de estudio, en el apartado siguiente.

I.1.2. *Il caso Baricco*

A lo largo del recorrido realizado sobre la biografía del autor de *Castelli di rabbia*, se revela que la imposibilidad de encasillarlo en un determinado movimiento literario favorece distintas denominaciones para caracterizar su producción literaria. Así, se lo etiquetó como “autor posmoderno con un estilo propio y definido” (La Porta), “el modelo Baricco” (Casadei), “el caso Baricco” (Ewa Nicewicz), poseedor de un estilo entendido como *griffe* o *brand* -como marca de fábrica- que conserva un lugar muy importante en la narrativa italiana (Antonelli) o como perteneciente, sobre todo en algunos de sus ensayos, a un ámbito de “escritura de frontera” (Simonetti).

¹⁸ Entre los críticos a favor se encuentran Pivano, Casadei, Serra y entre sus detractores: Ferroni, Citati, Antonelli.

¹⁹ Sólo a modo de ejemplo, podemos mencionar como representantes de la “juventud caníbal” a Niccolò Ammaniti, Tiziano Scarpa, Enrico Brizzi o a escritores pertenecientes a la literatura policial-noir como Carlo Lucarelli, Massimo Carlotto y Marcello Fois.

También consideramos interesante la opinión del autor sobre su propio trabajo. En el *Festivaletteratura* de Mantua, el 02 de noviembre de 2006 tuvo lugar un encuentro-reportaje a Alessandro Baricco en el que se le preguntó qué significaba en la actualidad ser escritor.²⁰ A lo cual respondió:

...escribir un libro y publicarlo se volvió un hecho muy articulado: trabajamos con un público amplio que tiene muchas posibilidades de acercarse al escritor directa o indirectamente a través de los medios de comunicación. (...) De esta manera, el escritor va a la televisión, escribe artículos para los diarios, actúa en teatro o colabora con otros trabajos: escribe historietas y guiones, trabaja para la televisión. En conclusión, su hábitat se multiplicó en poquísimos años. La relación entre quien escribe libros y el mundo, la gente, se vuelve mucho más articulada, rica, de lo que fue en el pasado; se sobreponen la figura exquisita del hombre que escribe en soledad en su estudio, que se lo puede ver un par de veces, quizás cuando retira un premio, a la de un tipo de personaje que en realidad tiene muchas caras, que se multiplica. Y el lector aprendió a entender todas estas caras y luego a cruzarlas, para intentar entender si lo que hace el escritor en la televisión tiene que ver con lo que escribe: este es un inicio de reflexión.

Para el momento en que se realizó esta entrevista, Baricco ya había recibido las duras críticas de Ferroni y Citati, estaban en curso las publicaciones en capítulos de *I barbari* y a finales de ese mes -noviembre- se publicaba el polémico ensayo. El momento era propicio entonces para explicar -si consideramos que no es afecto a los diálogos periodísticos ni reportajes- que al inicio de su carrera él imaginaba que solo escribiría libros, que no pensaba encontrarse en medio de este nuevo modo de comunicación y que desde ese momento trata de no equivocarse. Agrega que, en la actualidad, a los escritores les resulta natural disponer de estas nuevas formas para dialogar con el público, lo que no significa que para ser escritor haya que depender de la televisión.

En cuanto a *I barbari*, Baricco denomina así a una especie de peces mutantes con branquias instalados en la sociedad occidental con el objetivo de transformar los modelos culturales heredados del pasado. Dicha mutación estaría fundada en la instalación en la sociedad de innovaciones tecnológicas sumadas a la presencia de un escenario social que permitió la llegada de estos seres. Si bien al principio Baricco toma una cierta distancia de estos personajes, al final del ensayo los efectos de la mutación son evidentes en el autor y se descubre que los bárbaros somos nosotros mismos.

²⁰ Casagrande, Grazia, "Alessandro Baricco: Che cos'è oggi essere scrittore", www.wuz.it, 02/11/2006.

Como hemos señalado, para muchos críticos el secreto del éxito de Baricco no está en el escritor, sino en el personaje que él construye de sí mismo. Pero la crítica en este aspecto no es dura solo con él, sino con muchos escritores contemporáneos que optan por esta forma de exhibición.²¹ Durante la entrevista en Mantua agregó al respecto:

Hay un modo de leer todo esto y es que a los escritores nos importa solo el mercado, que solo hacemos publicidad, que hoy la construcción de la imagen prevalece sobre la vocación literaria e intelectual –la expresión “escritor a la moda” sintetiza un poco esta lectura, que seguramente es lícita, aunque se subestima la belleza del problema y su complejidad y por lo tanto no hace justicia con lo que sucede.

A distancia de algunos años, Maurizio Dardano (2010) agrega otros elementos a este debate. Hace foco en los condicionamientos comerciales y de difusión que operan sobre muchos escritores actuales, más interesados en satisfacer el mercado que en elaborar una obra sólida desde el punto de vista literario y de un uso legítimo y auténtico de la lengua:

Es cada vez más difícil reconocer el estilo de un escritor, que un año escribe de una manera, el año siguiente de otro. Esto no depende siempre de la voluntad de experimentar nuevas modalidades narrativas, en correspondencia con nuevos temas e inspiraciones. (...) Cuando un autor se da cuenta de que su público es internacional y ya no es nacional, tiende a modificar su escritura, disminuyendo esos trazos “locales” que podrían obstaculizar una difusa comprensión. De esta manera, la escritura aparece nivelada, homologada a un standard internacional, sostenido por el “traduttese”²² y por las intervenciones uniformes de los editores, que influyen en particular a los nuevos escritores. No debemos olvidar la tendencia al posicionamiento de la lengua a un nivel medio-bajo: la manía de rehacer lo escrito en lenguaje popular, coloquial y vulgar. Estos estilos narrativos no parecen preocuparse por mantenerse en nuestra cultura y nuestra lengua: son estilos “provisorios”. (12).

Es importante recordar que la actividad de escritor de Baricco coincide con la crisis de la crítica literaria y con el cambio del mercado editorial -al que alude Dardano-, con un período de transformación cultural que comienza en los años noventa. Gianluigi Simonetti (2008) en su artículo “I nuovi assetti della narrativa italiana (1996- 2006)”, expone que, a partir de esos años, muchos escritores italianos

²¹ Es el caso de escritores como: Benni, Busi, Santacroce, Lucarelli, De Luca, etc.

²² Este neologismo es usado para distinguir una escritura contemporánea correcta de la lengua italiana, moderadamente culta y muy similar al estilo fluido de una buena traducción de una lengua extranjera. Parece que existiera un estilo, el *traduttese*, que imita el modo de expresarse de una cierta narrativa proveniente del exterior que gusta y vende mucho, una globalización de la lengua italiana que nace de la necesidad de simplificar tantas lenguas extranjeras y crear una forma lingüística comprensible al público, que logra leer libros de todo tipo porque está traducido en un italiano simple y directo. Quien escribe en *traduttese* generalmente leyó mucha literatura traducida, especialmente estadounidense, y utiliza ese lenguaje para escribir sus historias. (www.sapere.it)

eligen en forma más o menos compacta adecuarse al proyecto estético formulado por los lenguajes audiovisuales, deponer toda pretensión imperialista, aceptar finalmente una comparación con los medios, que además es tecnológica. También la narrativa italiana presenta cambios significativos, muy distintos a las tendencias que la caracterizaron durante los años setenta u ochenta. A propósito de este hecho, Simonetti comenta:

...particularmente interesantes resultan las transformaciones que desde mediados de los años noventa se presentan en el tiempo de la narración, las técnicas de montaje, el ritmo del texto. Por consiguiente una gran parte de la novela italiana se adapta a la velocidad, a la fragmentariedad, abandona los modelos lingüísticos de la tradición literaria, renueva los temas en sentido enfático y teatral; a menudo renuncia a la exposición lineal y tradicionalmente narrativa de los eventos para anclar en resultados centrífugos, elípticos, a veces trans-textuales. La catástrofe formal que deriva de esto, por un lado aleja el nudo de la novela de los parámetros del cuento postmoderno italiano de los años setenta y ochenta y, por otro lado, prepara el terreno para la puesta a punto entre ficción y no ficción, para nuevos efectos de lo real, capaces de representar de modo orgánico un presente impregnado de irrealidad. (2008: 95).

En este sentido, Simonetti (2008: 107) afirma que a través de la *Gioventù cannibale*²³ se presenta el desliz del campo literario hacia la dimensión de las artes performativas, en búsqueda de una nueva energía semiótica y de una relación más inmediata con el público. Comenta que muchas obras de la literatura italiana reciente parecen ser escritas como obras teatrales, ya que el autor se transforma en actor para hacer hablar a su obra. Además, se capta en muchas temáticas y estrategias expresivas de varias novelas una forma particular de neurosis comunicativa. Agrega que se le pide al texto eludir las mediaciones literarias tradicionales, exponerse, irrumpir en la experiencia y la cultura del lector.

Estos cambios, que se verifican en las obras de los noventa, se logran a través del modo en el que se expresan los escritores. En oportunidad de su visita a Córdoba para el Seminario “Lingüística y Literatura” del “Master en lengua y cultura italianas en perspectiva intercultural”, Antonelli se preguntaba si todavía existía una lengua literaria. Si se piensa en la importancia que tuvo la literatura en la afirmación de la lengua nacional en Italia, es lícito que lingüistas como Antonelli -discípulo de Serianni- puedan hacerse esta pregunta. Sobre todo porque en las últimas décadas, la relación que la literatura italiana tenía con la lengua se invirtió: la lengua,

²³ *Gioventù cannibale* es una antología de cuentos de horror, publicada en 1996 y escrita por varios autores italianos, que sucesivamente fueron llamados de esta manera.

tradicionalmente generada a partir del modelo que ofrecían las obras literarias -por ejemplo, la lengua de Dante, Petrarca y Boccaccio- pasó a constituirse en la materia con la cual trabaja la escritura narrativa actual. Ante el estilo utilizado en los últimos años por los escritores italianos, Serianni y Antonelli consideran que la narrativa italiana, en respuesta al riesgo de extinción existente, se transformó en omnívora; en definitiva, que supo nutrirse de nuevos elementos/lenguajes, como dialectos, *mass media*, etc.

En agosto de 2001, Giuseppe Antonelli, durante su exposición en el Seminario, propuso cuatro clasificaciones a partir de los elementos comunes que emparentaban a escritores de los últimos años, con respecto a la lengua utilizada en sus obras: la lengua “hipermedia” de la narrativa, una lengua más “media” que la “media”, una lengua más allá de la lengua “media” y una lengua que imita a los nuevos medios (de comunicación).²⁴ Según Antonelli, a este último grupo pertenece la lengua utilizada por Baricco en sus obras. Cierra esta clasificación preguntándose si tiene sentido que la literatura recurra a estas formas de narrar, en un terreno en el que evidentemente no puede ser competitiva, ya que no siempre *in media stat virtus*.

Ahora bien, si repasamos la biografía de Alessandro Baricco desarrollada en el apartado anterior, podemos constatar que es un escritor que lee a los clásicos ante su público, que presenta claves de lectura de autores de la talla de McCarthy, Selby jr, Céline, Dickens, Melville, Soriano, Joyce, Gadda, Rilke, Hemingway y Leskov, entre otros. En nuestra opinión, el análisis del profesor Antonelli es limitado, ya que a través de este tipo de espectáculo Baricco realiza una operación de adhesión a la literatura y utiliza los medios como una herramienta, se sirve del aparato mediático para difundirla. De esta manera, los medios de comunicación son instrumento y a la vez aparato semiótico de significación.

Hasta aquí enunciamos los rasgos que hacen de Alessandro Baricco un caso especial, un *outsider*: el hecho de no pertenecer a ningún movimiento literario, su versatilidad, su adhesión a un nuevo modo de concebir su trabajo de escritor. Sin

²⁴ Para comprender el significado de “lengua media” es necesario citar a Francesco Sabatini que en 1985 definió el “italiano de uso medio” (también llamado por Berrutto en 1987 como “italiano neo-standard”) a la variedad de lengua hablada y escrita, utilizada por personas medianamente cultas, por periódicos y medios de comunicación en general. Estas consideraciones se basan en apuntes de clase, tomados durante el Seminario “Lingüística y Literatura”, dictado por el profesor Giuseppe Antonelli y que posteriormente publicara en su libro *L'italiano nella società della comunicazione* en el año 2007.

embargo, más difícil aún es explicar los sentimientos encontrados que provoca el autor turinés entre sus fans y los críticos literarios.

A propósito de los trabajos académicos, Pierre Bourdieu en su artículo *Il critico o il punto di vista dell'autore* realiza una serie de reflexiones acerca de escritores y críticos. Y expresa:

Para asumir el punto de vista del autor, es necesario antes que nada situarlo, evidenciando las características en relación a otros puntos de vista; luego es necesario colocarse en ese punto de vista. (...) Para ser capaz realmente de “ponerse en el lugar” de otro, o sea, de ocupar mentalmente la posición del autor, se debe conocer ese “lugar”, esa posición social. ¿Dónde se publica? ¿En qué editorial? ¿En qué revista y qué posición ocupa esa revista en el espacio de las revistas de ese momento? ¿Es un autor consagrado? ¿Es miembro de la Academia Francesa o forma parte de un grupúsculo de vanguardia? Este trabajo de construcción o de reconstrucción, de la posición que ocupa dentro del campo literario es un trabajo histórico. Reconstruyendo la posición se adquieren los instrumentos para ponerse mentalmente “en el lugar de”. Asumir el punto de vista de Baudelaire significa dotarse de todos los recursos históricos necesarios para estar en grado de sentir el mundo como él lo sentía a partir del punto en el que él se encontraba. (2007:28)

Consideramos pertinentes las afirmaciones de Bourdieu y aplicables a la narrativa que nos ocupa, dado que es un referente de una nueva perspectiva crítica, más coherente con la producción cultural de las últimas décadas.

Por otra parte, en palabras de Federico Pellizzi en su artículo “I barbari, la letteratura e i nuovi media (1997-2007)” (2010), en Italia existe una falta de intercambio de ideas con una crítica capaz de compartir con los escritores una formación, un gusto, una cultura en común. Estos críticos, generacionalmente distantes de los nuevos escritores, no logran comprender la nueva literatura ni a los nuevos lectores. Agrega que no es casual que Ferroni haya abandonado la lectura de *I barbari* en el capítulo 13, en el que Baricco compara al buscador *Google* con la imprenta. Es indudable que el crítico, quien estuvo en contacto con los jóvenes escritores de los años sesenta y setenta, no comparte el nuevo modo de concebir a la literatura.

En sintonía con Ferroni se encuentra Maurizio Dardano, quien sostiene que actualmente la novela está en peligro, ya que la cultura audiovisual y las decisiones editoriales desde hace tiempo tienden a transformar a las novelas en productos comerciales. Ello produce como consecuencia, según el lingüista, la caída de la novela como productora de ideas y valores y como instrumento para la comprensión de la realidad contemporánea. Y agrega:

En particular, la novela encuentra dificultad en representar los aspectos que se volvieron predominantes en el mundo de hoy: “lo artificial”, la virtualidad, el continuo cambio de los horizontes, la insignificancia de muchos proyectos. Se experimentan nuevas formas, se exploran nuevas perspectivas. (2010:11).

Acerca de los escritores de los años noventa, entre los que se encuentra Baricco, Pellizzi en su artículo expresa:

... ya no perciben una distinción de principio entre diferentes formas expresivas: no reivindican una prioridad de la palabra escrita (...) No se consideran literatos, aunque experimentan la potencia fagocitante y manipuladora de la literatura. Se ejercitan en el uso de una palabra abierta, que recoge la interdiscursividad no solo verbal, sino multimodal, que tiene que enfrentarse a las formas expresivas con las que todos convivimos, gracias a las propiedades difusivas, centrífugas – y no convergentes – de la codificación digital. De ello no puede derivar una serie de etiquetas (neo-barocco, post-moderno, caníbales, neo-antiguo, nueva épica, literatura de la inexperiencia, post-humano, etc.), sino una múltiple literatura que vuelve a hablarle a las personas, de las personas, de nosotros, del mundo. Inventando o transcribiendo, nutriendo o nutriéndose de los más variados medios expresivos, haciendo referencia a la crónica o creando un más allá. (2010:212)

Carla Benedetti en su libro *Il tradimento dei critici* denuncia las ideologías que anuncian la muerte de la literatura, que han paralizado la crítica y el pensamiento crítico contemporáneo. Se manifiesta en desacuerdo con opiniones de críticos como Cesare Segre, Giulio Ferroni, Carlo Ossola, sobre su rol en los últimos años:

... y entonces está antes que nada la parálisis de la crítica provocada por la crítica misma, poseída por las *formae mentis* cerradas. Un pequeño pesimismo funcional y represivo que ha producido casi una restricción adicional del pensamiento y de las posibilidades de la acción: una mezcla nefasta de melancolía, pereza, cinismo y prohibiciones interiorizadas, que han objetado a la generación, produciendo un vacío cultural y espiritual enorme.

La vida cultural de las últimas décadas ha sido dominada por una serie de descripciones memorables que han dado todo por liquidado, y que hoy aparecen cada vez más insostenibles. En la literatura y en el arte han tomado forma ideas como el fin de lo nuevo y la muerte del autor que, detrás de una fachada de euforia, revelan el vacío triste de una época que se considera condenada a la residualidad, incapaz de crear, obligada a repetir y a recomponer indefinidamente la enciclopedia o biblioteca de lo ya escrito. (2002: 9)

Cuando Benedetti escribe el libro, en el año 2002, todavía no se había producido el debate entre Ferroni-Citati y Baricco, a propósito de un desafortunado comentario que los catedráticos hicieron acerca de los dos últimos libros del autor turinés. Para entonces, en marzo de 2006, Baricco era el primer escritor en juzgar tan duramente el rol de los críticos que intentaban desacreditarlo, sobre todo porque nunca habían hecho una reseña de sus libros. En el periódico *La Repubblica* del

día 1º de marzo de 2006, en el artículo “Cari critici ho diritto a una vera stroncatura”, Baricco escribía:

Y si encuentran tan tedioso un libro que centenares de miles de italianos se apuran en leer, y decenas de países en el mundo se toman el trabajo de traducir, tal vez es preciso ponerse a trabajar para explicarle a toda esta masa de tontos que se están equivocando, y que la literatura es otra cosa, y que a fuerza de escuchar a gente como yo todos terminarán en un mundo de iliteratos dominados por el cine y la televisión, un mundo en el que inteligencias como las de Citati y Ferroni tendrán que luchar para tener un sueldo con el que vivir.

A este debate se sumaron muchos escritores y críticos que a través de los distintos diarios italianos opinaron acerca del estado de la crítica italiana en los primeros años del siglo XXI.

Como síntesis de lo expuesto podemos afirmar que la generación del noventa -precedida por algunos escritores de los ochenta como Tondelli- transforma la literatura en un fenómeno multimedial y de masa. Además, es posible inferir que Alessandro Baricco impone un nuevo modo de pensar la literatura y, junto a otros escritores de su época, transforma el modo de hacer circular la narrativa. Esto nos permite definir a su escritura con su mismo ensayo *I barbari. Saggio sulla mutazione*, como evidencia de la mutación que está en acto en la literatura italiana.

I.2. Marco teórico metodológico

Se parte del pensamiento desarrollado por Bajtin acerca de las prácticas discursivas y, específicamente, del concepto de dialogismo. En *Estética de la creación verbal* (1998) el autor expresa:

Una obra es un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva; como la réplica de un diálogo, la obra se relaciona con otras obras-enunciados: con aquellos a los que contesta y con aquellos que le contestan a ella; al mismo tiempo, igual que la réplica de un diálogo, una obra está separada de otras por las fronteras absolutas del cambio de los sujetos discursivos. (265)
 ...en todo enunciado, en un examen más detenido realizado en las condiciones concretas de la comunicación discursiva, podemos descubrir toda una serie de discursos ajenos, semiocultos o implícitos y con diferente grado de otredad. (283).

Bajtín señala, además, cómo la novela se constituye en el género literario por excelencia donde confluyen los diferentes discursos en el texto, los cuales presentan la posibilidad de escuchar las diferentes voces desde la marginalidad enfrentadas al discurso monológico oficial, el discurso del poder. Así entonces, este género brinda el espacio idóneo para la expresión de los diferentes discursos:

La novela es la diversidad social de lenguajes, a veces de lenguas y de voces individuales, diversidad literaria organizada. Sus postulados indispensables exigen que la lengua nacional se estratifique en dialectos sociales, en modos de expresión de grupos, en jergas profesionales, lenguajes de los géneros, habla de las generaciones, de las edades, de las escuelas, de las autoridades, círculos y modas pasajeras, en lenguajes de los días (incluso de las horas), sociales, políticos (cada día posee su divisa, su vocabulario, sus acentos); se estratifica interiormente en todo momento de su existencia histórica. (Bajtín, 1991:81)

En su obra *El problema de los géneros discursivos* (1989), Bajtín expresa que el aspecto polifónico y dialógico de la novela permite exponer y contrastar distintas cosmovisiones de la realidad representadas por medio de cada personaje. Desde este punto de vista, la palabra del hablante es considerada no como dialecto individual sino como lenguaje social. En el caso específico de la literatura, señala que la voz auténticamente creadora se constituye como “segunda voz” dentro del discurso, puesto que el escritor debe trabajar con la lengua “situándose fuera de ella” (1998, 301). El autor crea la obra literaria

como enunciado, pero “...lo conforma de toda clase de enunciados heterogéneos, ajenos.” (307).

En la novela, la diversidad de voces sociales determina el plurilingüismo que organiza la materia temática y todo el universo semántico representado:

La novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales. (...) Esas relaciones y correlaciones espaciales entre los enunciados y los lenguajes, ese movimiento del tema a través de los lenguajes y discursos, su fraccionamiento en las corrientes y gotas del plurilingüismo social, su dialogización, constituyen el aspecto característico del estilo novelesco. (Bajtín, 1991: 81)

La orientación dialogística de la palabra entre palabras ajenas (de todos los grados y todos los tipos de extrañamiento), crea en la palabra nuevas y esenciales posibilidades artísticas, su *artisticidad* como prosa, que encuentra en la novela expresión plena y profunda. (93)

Estos conceptos son los que guían las líneas metodológicas generales a aplicar en nuestro trabajo. Se parte del análisis de las voces de los personajes de las tres obras elegidas y se establece de qué manera se plantean las vinculaciones de los mismos. Pero del mismo modo que se da importancia a las voces presentes en las obras, nos detenemos a indagar el callar instalado entre los personajes, lo inacabado, lo no dicho, que constituye el ente fundante de toda palabra, puesto que supone una instancia de anterioridad a toda emisión posible.

En relación con ello, resulta pertinente la diferencia que Bajtín establece entre el silencio y el callar. En la obra literaria considerada como enunciado, la ausencia de palabra –el callar– excede la mera ausencia de sonido –el silencio– para abarcar el plano del sentido, es decir, el callar produce semiosis en el texto (Bajtín, 1998: 354-380). En el silencio, dice Bajtín, “...nada suena (o algo no suena)”;

en el callar “nadie *habla* (o alguien no habla)” (355, destacado en el original).²⁵ Respecto del análisis de los textos literarios, en el callar se presentan múltiples relaciones posibles: lo que no se dice porque no se puede, no se sabe o no se quiere decir; o el callar para escuchar al otro, ya sea porque se desea, se necesita o se está obligado a hacerlo.

A partir de lo expuesto, consideramos operativas las categorías bajtinianas de héroe personaje y cronotopo para articular la teoría con el análisis de los textos. El personaje como héroe en la teoría de Bajtín va más allá de su configuración a través

²⁵ Augusto Ponzio analiza esta oposición en la teoría bajtiniana y señala que el silencio se limita al nivel de la lengua, a través de la transformación del no signo al signo, en contraposición al callar, que “está relacionado con la enunciación y con el sentido y con el substrato esencialmente humano, histórico y social”. (2).

de características individuales para constituirse en “...*un punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo*, como una posición plena de sentido que valore la actitud del hombre hacia sí mismo y hacia la realidad circundante.” (Bajtín, 1998: 71, destacado en el original). Así, los personajes transmiten una visión del mundo que le es propia, que los completan dentro de la composición novelesca y les otorga verosimilitud dentro del universo estético de la obra.

En relación con ello, seleccionamos los héroe-personajes que mejor definen las características mencionadas. De *Castelli di rabbia* se estudian los personajes del señor Rail y Jun, su esposa; en *Oceano mare*, Thomas y Savigny; mientras que en *Seta* se seleccionan Hervé Joncour, su esposa Hélène y la joven que él encuentra en Japón, de quien no se conoce el nombre; en todos los casos, además del análisis de la configuración de los personajes resulta relevante estudiar las relaciones que se establecen en ellos, en función del tema de nuestro trabajo. En cuanto al problema de investigación y tal como adelantamos en la hipótesis propuesta, estos personajes instalan, a través de sus enunciados y sus acciones, una valoración de la realidad y del papel que desempeña la literatura para la creación de lo real.

En este sentido, la categoría de cronotopo se utiliza en articulación con la de héroe-personaje para analizar los valores sociales que se presentan en las obras. Según Bajtín, la configuración de los cronotopos novelescos permite “...*saber leer el tiempo* en la totalidad espacial del mundo y, por otra parte, percibir de qué manera el espacio se llena (...) como una totalidad en el proceso de generación, como un acontecimiento...” (1998: 216). Se considera una categoría de la forma y el contenido en la literatura y se lo define como la conexión del espacio y el tiempo asimilada artísticamente en la literatura.

Seleccionamos para el análisis un cronotopo que atraviesa las tres novelas, el viaje, puesto que a través de él se inscribe no sólo el desplazamiento geográfico sino también las transformaciones subjetivas de los personajes y un cuestionamiento sobre los valores culturales de la sociedad occidental. Este cronotopo se articula con otros, que se relevan de cada obra en particular; por ejemplo, el tren, que desmonta los valores del progreso, tan caros a la modernidad; el mar, como representación de lo inasible de la existencia humana, que se inscribe también en el cronotopo seda, de la novela homónima, que se desliza entre los dedos como fuga el tiempo cronológico en la incertidumbre de estos tiempos posmodernos. Voces y silencios se encarnan en

los cronotopos como la imposibilidad de la palabra para dar cuenta de la realidad, de ahí el blanco que inunda las telas de las pinturas en *Oceano mare*, por ejemplo.

En relación con el marco teórico que utilizaremos para nuestra investigación, también se toman en consideración algunos ensayos del mismo Baricco que arrojan luz sobre su visión acerca de la literatura y la cultura, como así también sobre el campo intelectual de la época.²⁶ Resulta de especial relevancia su libro *I Barbari* (2006), porque son interesantes los planteos del autor, que pueden articularse con sus propuestas estéticas en el corpus. Baricco alerta, a través de la metáfora de la “llegada de los bárbaros”, sobre un fenómeno que como nunca en estos años se está apoderando de nuestra civilización. Según el autor, muchos ni siquiera se dan cuenta de su paso o apenas lo perciben y lo dejan pasar y, cuando este fenómeno lleve a cabo su invasión, será demasiado tarde para darnos cuenta. Hay un nuevo modo de ver y de percibir las cosas, una nueva mentalidad, un nuevo modo de vivir. En la literatura esta mutación ya se está verificando y la escritura de Baricco da cuenta de ello.

²⁶ Tomamos la definición de “campo intelectual” de Pierre Bourdieu, concebido como sistema autónomo: “...según la posición que ocupa en el campo intelectual, cada intelectual está condicionado a orientar su actividad hacia tal o cual región del campo cultural que forma parte del legado de las generaciones pasadas, parte recreada, reinterpretada y transformada por los contemporáneos, y a sostener cierto tipo de relación, más o menos fácil o laboriosa, natural o dramática, con las significaciones, más o menos nobles, más o menos marginales, más o menos originales, en fin, que forman esta región del campo cultural. (165-166)

CAPÍTULO II
CASTELLI DI RABBIA

II.1. La ópera prima

Castelli di rabbia se desarrolla en Quinnipak, una ciudad imaginaria situada en la Europa del siglo XIX, que se debate entre el progreso colectivo y las pasiones personales. En ella desfilan personajes empeñados en proyectos imposibles que van desmoronándose. Es el caso de Jun quien deja su casa para pagarse un pasaje hacia “América”, lugar que encarna para ella la libertad y hacia donde se dirige con un misterioso paquete que la acompañará durante toda la historia narrada. La búsqueda de ese lugar ideal se manifiesta como parte de una insatisfacción permanente.

El protagonista, el señor Rail, la conoce durante un viaje en el que se enamoran y sellan un pacto para que ella, en el futuro, pueda concluir ese itinerario interrumpido. Dann Rail la conquista contándole historias maravillosas y promete relatarle otras si ella no sube al barco que la alejaría para siempre de él. Es así como la pareja va a vivir a Quinnipak donde Rail tiene una fábrica de objetos de cristal. Además, realiza viajes periódicamente, sin especificar el lugar de destino; al regreso de uno de sus recorridos, llega con un hijo negro, Mormy, cuya madre permanece desconocida; también trae una bellísima locomotora, a la que llama Elizabeth. Tiene un gran sueño: lograr que Elizabeth recorra más de 200 Km hasta Morivar, un pueblo vecino. Lamentablemente, por falta de dinero solo logra construir 200 metros de ferrocarril y debe abandonar momentáneamente el proyecto.

Cuando llega a la cristalería el arquitecto Hector Horeau con el sueño de construir un enorme edificio, el *Crystal Palace*, hecho completamente de vidrio y le encarga al señor Rail todo el material necesario para la realización del proyecto, este lo considera un modo de cumplir su sueño. Desafortunadamente, también esta iniciativa se ve truncada, ya que el proyecto del *Crystal Palace* no puede concretarse.²⁷

²⁷ El juego entre realidad y ficción que realiza Baricco establece, por un lado, la fidelidad a los datos históricos: la construcción del *Crystal Palace* (aunque no fue Horeau el autor del proyecto), sus

Imprevistamente, Jun decide partir para terminar el viaje que había interrumpido treinta y dos años atrás. Su esposo, endeudado, pierde todos sus bienes, incluida Elizabeth, que luego será comprada por una mujer a pedido de Horeau, quien se la devolverá al señor Rail. La locomotora será entonces solo un recuerdo y un sueño irrealizable en el lugar donde antes estaba la cristalería. Finalmente, Jun logra entregar el misterioso paquete que contiene un libro, que ella misma leerá una y otra vez a una anciana. La última palabra del libro, “América”, se resignifica con cada lectura.

A la historia de Rail y Jun se entrelazan otras historias secundarias: la de la señora Abegg, quien al no poder construirse un futuro se construye un pasado a su gusto, como viuda de un subteniente con el que no llegó a casarse; la de Pehnt, un huérfano cuyo destino es esperar el día en el que el saco en el que fue encontrado le quede bien; la de Pekisch, encargado de la banda de Quinnipak, inventor del humanófono, un instrumento parecido al órgano, cuyos caños están constituidos por habitantes de la ciudad; el viejo Andersson, una especie de mago del cristal, antiguo empleado de la vidriería Rail; el doctor Horeau, arquitecto cuya genialidad deviene en locura.

características y su destrucción por un incendio. Por otra parte, plantea la opción ficcional de que nunca se construye dado que finalmente se elige otro proyecto. Ambos hechos se entretienen en la novela e instalan una de las tantas ambigüedades que plantea la trama.

II.2. La rebelión de la escritura

***Castelli di rabbia* es la ópera prima de Alessandro Baricco, escrita en 1991, con la que consigue el Premio Campiello el mismo año y lo catapulta a la fama. Más tarde, en 1995, recibe el Premio *Médicis étranger* que le permite el reconocimiento fuera de Italia.**

El autor propone una narración por cuadros, con una mezcla estratégica de técnicas y de registros distintos. De esta manera, la trama se muestra fragmentada y alterada, con alternancia de tiempos, que permite profundizar en la construcción de los personajes. A propósito de esta forma de narrar, como compaginación de fotogramas que recuerda la estructura cinematográfica, Baricco afirma en una entrevista:

Tenía en mente un modo de contar menos literario, construido con un montaje de derivación cinematográfica. La idea era que se pudiera trabajar con materiales distintos, como el ensayo y la ficción, y que el montaje los transformara en una unidad homogénea. Pensaba también en un modo de escribir los diálogos sin introducciones. En ese entonces todas estas cosas eran inéditas. (Fiori, 2003: 2)

En cuanto al estilo narrativo del autor Pezzin sostiene que en *Castelli di rabbia*:

... prevalece una escritura y un rendimiento gráfico del texto que intenta reproducir la confusión de la palabra como entidad siempre en vía de elaboración, a través del uso de palabras y frases en mayúsculas, interacciones de palabras o bloques de frases sin una razón expresiva, reproducción-calco del lenguaje oral. A menudo se repiten los términos, con efectos ecolálicos, de eco de la palabra, como en un lugar cerrado-abierto (...) El resultado final es una palabra escrita siempre a punto de regresión al estado originario, primitivo, de la palabra oral y, aún más, de la exclamación de dolor y placer... (2001: 17)

Por su parte, Scarsella opina:

En la composición Baricco no ha utilizado una palabra más de las necesarias para su diseño, pero para celebrar la narratividad ha pensado en la adopción de registros tradicionalmente no narrativos. Desde el recitativo operístico a la “mayusculización”, desde la desestructuración del período al aislamiento de la frase y a su reintegración, hasta la interfoliación de páginas enteras en blanco, en una contaminación entre prosa, poesía y discurso cotidiano, para asumirlo como un estilo ya maduro. (2003: 45).

Como adelantamos en el apartado I.1.1., numerosos críticos analizan el estilo de Baricco y destacan la presentación gráfica del texto. Las estrategias gráficas más utilizadas por Baricco en sus obras son: la interfoliación que corresponde a la voluntad de separación respecto de la siguiente parte; los espacios en blanco, en el interior de una frase o como interlíneas que separan el texto en estrofas; la mayusculización utilizada para indicar expresiones de gritos a través de una graduación de los estados de ánimo que van desde la rabia al estupor, de las manifestaciones para maldecir a órdenes; la barra, generalmente el autor la utiliza para articular el enunciado y la voz de registros múltiples, pero también para indicar la rotura del período; el guión y los puntos suspensivos, indican sobre todo los silencios; los dos puntos, que según afirma Baricco en *Punteggiatura*: “...dictan una suspensión de tiempo y preanuncian la espera de algo extraordinario, lo que hacen es: prometer”. (2001: 434).

Según Notarberardino el conjunto de estas prácticas determinan “efectos para-textuales”:

... son una constante en la escritura baricchiana y las utiliza de manera distinta en todas las novelas. Puede pasar que en un libro prevalezca el uso de los puntos suspensivos en detrimento de la introducción de espacios en blanco, pero el significado de estas elecciones gráficas sigue siendo el mismo: dar indicios sobre las situaciones narradas, indicando las pausas, los silencios, en una palabra, las condiciones materiales del desarrollo. (2006: 10).

Según Alessandro Scarsella “...el grafismo en la escritura de Baricco se entiende como un elemento constante que parece trascender y componer en una unidad superior la separación formal entre narrativa y teatro” (2003: 49). En efecto, muchas de las elecciones gráficas determinan particulares efectos para-textuales que se adaptan perfectamente a imaginar y connotar porciones de narración como si fueran las escenas de un film. En *Castelli di rabbia*, Baricco utiliza signos de puntuación y una edición de página en muchos casos original, con la intención de indicar de qué manera lleva adelante el desarrollo de la historia y –como dice Notarberardino (2006) – los utiliza de manera distinta en todas sus novelas. A saber:

— La interfoliación: varía de una a cuatro hojas y es utilizada para separar los capítulos. Según Scarsella “...la página blanca que retoma ritualmente la escritura, revive el *había una vez* originario” (2003: 44), lo que indicaría la necesidad de hacer un corte entre las historias que se van desarrollando. Generalmente, se van alternando las de Jun/señor Rail/Mormy –en la casa del matrimonio o en la

cristalería— y la de Pehn/Pekisch —en el pueblo o en la casa de la señora Abegg. Los espacios en blanco en una misma página tienen, en algunos casos, una función más bien poética, por ejemplo:

Despacio. Despacio como si estuviera caminando sobre una telaraña.

(Blanco tipográfico)

Despacio. (CR 118)

Subiendo por los labios de Jun. (Única frase dispuesta en una sola hoja) (CR 120)

En otros casos, se le develan al lector los pensamientos de los personajes, como porciones de vida, detalles que el autor no quiere contar, como se presenta en los siguientes ejemplos. De todos modos, siempre cumplen la función de hacer avanzar la historia.

- En último caso, se podrá también acortarla un poco esa chaqueta. Si no es más que una cuestión de pocos centímetros, se podrían hacer un par de retoques...

- Ni pensar en acortar nada. Con el destino no se hacen trampas.

Pekisch y la viuda Abegg, sentados en el porche, uno frente al otro.

(Blanco tipográfico)

Sucedían cosas horribles, en ocasiones. Por ejemplo, una vez Yelger bajó a sus campos para disfrutar del aire gélido de la mañana, nunca había hecho nada malo, era un hombre justo, se puede decir bien alto que era un hombre justo, como lo había sido su padre, el viejo Gurrel... (CR 124)

Estimado Sr. Rail:

Me siento en la obligación de confirmarle cuanto ya le ha sido comunicado documentalmente en nuestra última carta. Los costos relativos a la realización de la vía férrea...

(Blanco tipográfico)

Negó sobre el mundo entero y sobre Pekisch. Un sonido hermosísimo.

(Blanco tipográfico)

- En último caso se podría incluso alargar un poco esa chaqueta. Nada más que un par de centímetros, así, a escondidas...

(Blanco tipográfico)

- Eso sí que no, eso no me lo puedes hacer a mí, Andersson.

Allí estaba el viejo Andersson, acostado, con sus ojos clavados en el techo y el corazón dentro, dándose bofetadas con la muerte.

- No te puedes marchar así, por Dios... (CR 125)

— La técnica de la mayusculización: utilizada para resaltar las frases en las que:

➤ se grita o alza la voz: “BRATH!” –cuando se llama a uno de los dependientes de la casa para que le entregue el paquete a la señora Rail– (CR: 13); “SEÑORA RAIL, signora Rail...” –el dependiente llama a la señora de casa– (CR 189).

➤ se ruega: ...FRENEN MALDICIÓN, ni siquiera un pliegue en el rostro del señor Rail, solo los ojos que se fijan en el gran incendio a la carrera, los labios apretados de Jun, FRENEN POR DIOS, cuarenta metros al final, no más, ¿hay alguien que todavía respira? (CR 110)

➤ se indica un orden: *1901. Sexo. PRIMERO sacarse las botas. DESPUÉS los pantalones.* (CR 132)

— La barra: utilizada para articular el enunciado y las voces, de registros múltiples:

No habrá ningún Crystal Palace? –No, ningún Crystal Palace, señor Rail / vuelve a bajar la mirada, Pekisch, parece rezar / pero está en el punto más secreto del gran horno y nadie puede ver su mano que toca el sexo de Mormy y lo acaricia... (CR 177)

— El guión y los puntos suspensivos: abundan en la obra los puntos suspensivos que indican silencios o simulan la oralidad:

Me parece que tendrás que esperar todavía un poco antes que yo logre hacer partir este tren, si te quieres morir te tienes que ocupar, en fin... o sea, quería decir... ¿te gustan así turquesas? ¿Eh, Andersson? ¿no son horrendos? Dime la verdad...

El viejo Andersson lo miró.

- Escúchame, Dann...

El señor Rail enmudeció.

- ...escúchame. (CR 133)

No sé... tenía el cuerpo de un muchacho, ¿sabe? Un muchacho con cabellos grises... extraño... y al final lo puse en la cama, debajo de un lindo cubrecama... así. (CR 90)

El recurso a este tipo de estrategias en forma intercalada y recurrente hace que en ciertos pasajes el lector tenga la sensación de leer un texto teatral o de imaginar las escenas como si fueran parte de una película.

Por otra parte, el título de esta obra, en palabras de Pezzin (2001: 9), “...ironiza, parodia el título alternativo *Castelli di sabbia* y representa la dimensión de lo real, del dolor existencial que se opone y niega la dimensión ligera y jocosa de la fantasía”. De la simple frase común “castelli di sabbia” (castillos de arena) que

invita a imaginar la construcción de algo inconsistente y efímero, Baricco introduce al lector directamente en la rabia que los personajes sienten al ver derrumbarse sus sueños, metaforizados a través del *castillo*. Pezzin agrega: "...la rabia del título es la rabia de la escritura como manifestación de rebelión contra todo lo que comprime la autenticidad de la existencia, que en la escritura se identifica" (2001: 23).

Para utilizar un lenguaje más formalizado en relación con la metodología de análisis, es preciso considerar el término "rabia" despojándolo de sus acepciones coloquiales y teñidas de cuestiones psicológicas. Así, partimos de la definición del diccionario. En italiano, el término "rabbia" significa:

- a. Irritación violenta producida por la propia impotencia o por una imprevista desilusión o contrariedad, y que explota en acciones y en palabras incontroladas e indecentes. Furia bestial, violencia no controlada y moderada por la razón. En otros casos indica una irritación grave y profunda pero contenida, interna. En el uso popular a menudo es sinónimo de *ira*.
- b. En sentido atenuado puede significar impaciencia irritable y fastidiosa, desilusión y molestia por ser obligado a hacer lo que no se quiere o por no haber obtenido lo que se deseaba.
- c. No común. Avidez inquieta, deseo ferviente e incontrolado. Más común, ensañamiento cuando se hace o se quiere algo.
- d. Por extensión, de cosas inanimadas, de elementos naturales, enfermedades, etc., ímpetu violento, furia desordenada. (www.Treccani.it/vocabolario).

En relación con el sentido que toma en la obra, su importancia se refuerza al presentarse reiteradamente en el texto y figurar como parte del título original. La reiteración del término apela a las distintas acepciones de la palabra "rabia" explicitadas anteriormente, cuyos matices varían desde la irritación más violenta, a una impaciencia irritable o a un deseo ferviente, todos estados de ánimo presentes en *Castelli di rabbia*.

En la novela, Baricco usa por primera vez la palabra "rabia" cuando Jun hace el amor con su marido, después de la llegada a la casa del hijo ilegítimo, "...con un poco de *rabia*, apretó el sexo del señor Rail dentro suyo" (CR 27, destacado nuestro). El enunciado se repite cuando la mujer hace el amor con Mormy "...mil veces había imaginado Mormy, así, absurdamente, la mano de Jun sobre su sexo, apretar con dulzura, apretar con *rabia*..." (CR 175, destacado nuestro). En la primera cita, Jun comprende que la infidelidad del marido derriba la necesidad que ella tiene de crearse una vida junto a él y esto le genera irritación e impotencia. De la misma forma aparece Jun en la segunda

escena, con la rabia de quien se deja llevar por un deseo irrefrenable, mezcla de dolor y placer. En relación con el tema de nuestro trabajo, la ira que invade al personaje se manifiesta a través del acto de apretar, no se expresa con palabras. El silencio de Jun ante la prueba de la infidelidad de Dann se carga semánticamente con la ira que opera como estrategia de resistencia a través de la presión de sus manos sobre el miembro masculino, tanto del padre como del hijo.

El sentido cotidiano de “rabia” se desplaza, también, hacia la relación con la escritura: la rabia como rebelión contra las convenciones que implica además, en la historia, el intento de trascender la banalidad de la existencia y la frustración de este intento. Este camino conduce a la gradual sustitución del hombre como creador por un hombre desvitalizado, proclive a una existencia mecánica, con el consecuente derrumbe de los ideales de la modernidad.

En este sentido, los “castillos de rabia” remiten también a la existencia como construcción a partir de la derrota: un hacerse y deshacerse permanentemente. En esa dialéctica se construye el Ser. Según Pezzin en la obra existe:

...una presencia constante de una especie de consciente identificación personal directa entre Baricco y el modelo-Nietzsche, en particular con el personaje del señor Rail, por su titanismo prometeico, solitario en su sueño fracasado de realización de lo infinito (...) también el personaje de Hector Horeau, que ve fallar trágicamente su sueño titánico de vencer lo real y enloquece, parece diseñado sobre los trazos del modelo-Nietzsche... (2001: 21).

Al mismo tiempo, prevalece en *Castelli di rabbia* la entusiasta atmósfera de los descubrimientos científicos de las primeras décadas del siglo XIX y la voluntad de parodiar ese optimismo positivista. Además, el cuadro sobre el mundo de la técnica puede ser comprendido a la luz de la filosofía de Heidegger y especialmente de la filosofía nietzscheana. En palabras de Pezzin:

El estudio sobre el sentido de los mecanismos de la técnica evoca la filosofía de Heidegger, su concepción del mundo de la técnica, el *Ge-Stell*, como resultado final de la metafísica, con la reducción del Ser a ente, a lo calculable. Además, el enigma del mecanismo técnico es una metáfora del angustiante enigma existencial. (2001: 27).

Cabe destacar la importancia que adquiere la locomotora, cuya personificación a partir del nombre propio que le asigna su dueño, se completa con otros atributos que la humanizan, como la *rabia* que el narrador le

adjudica, al no saber qué le depara el futuro: “...alguien la arrojará sobre dos rieles para que explote su rabia a cien km por hora (...) reabrirá los ojos y tendrá dos rieles delante para saber adónde escapar, de qué, esto no lo entenderá nunca” (CR 98)²⁸.

Por otra parte, la locomotora se configura como símbolo de la vida y del destino. El señor Rail descubre una fascinación por los trenes que lo lleva a comprarla. Tiene la idea de hacerla partir “...sobre andenes que toquen el infinito” (CR 98). Elizabeth encarna un sueño, el de un hombre que sube al tren y ve el mundo como nunca antes lo había visto, ni siquiera en sus viajes en carroza. Pronto se convierte en un proyecto utópico:²⁹ una locomotora que lo lleve a una ciudad especial, innombrable (Morivar), la ciudad que al final de la novela retomará los rieles del destino de Jun. Además, el tema de la locomotora está directamente relacionado con el cronotopo del tren como representación de la Modernidad, que se desarrollará más adelante.

El final de la novela coincide con la caída de los sueños de los protagonistas, que se desmoronan como se derrumban los ideales de la Modernidad en tiempos de “bárbaros” (Cfr. Baricco: 2006). Aquí reside el eje del título, que pone de relieve las contradicciones de la época: la fragilidad del cristal que se opone a la idea de fortaleza propia de los *castillos*, y la impotencia del hombre para sostener esas construcciones que lo superan. En español, el título fue traducido como *Tierras de cristal* que desvía el sentido explicitado; la alusión a un proyecto utópico se mantiene, si bien de manera más sesgada.

La novela está ambientada en la época de la primera revolución industrial y en un pasaje cultural entre una etapa en que el tiempo y el espacio son concebidos como algo estático, y la Modernidad, cuando las categorías de tiempo y espacio adquieren una significación nueva, en relación con el Sujeto que *produce* y *crea*.

Castelli di rabbia está lleno de historias. Como dice Barengi:

²⁸ La aparición del ferrocarril constituyó uno de los ejes de la revolución industrial del siglo XIX. Desde el principio, asignarle nombres a las locomotoras fue un hecho muy común, entre ellos nombres de mujeres. Esta idea se recupera en la obra y refuerza los valores que encarna la locomotora como cronotopo a lo largo de la novela. Probablemente Baricco tome el nombre de la *Queen Elizabeth*, fabricada entre 1937-1948 por una empresa inglesa. Existieron también en la misma época la *Queen Mary*, la *Princess Alexandra*, entre otras.

²⁹ Un análisis del tema de las proyecciones utópicas en la obra de Alessandro Baricco sería un aporte muy productivo, pero excede los límites de este trabajo.

...algunas están narradas exhaustivamente; otras resumidas, a veces en pocos renglones; otras apenas esbozadas y dejadas en la sombra, como documentando la insondabilidad del destino o la infinitud de lo narrable. (...) Lo que emerge es una intuición del mundo que oscila entre el pesimismo de la razón y el optimismo de la fantasía: un estado de ánimo en el que se debaten y se mezclan un eufórico impulso constructivo, un palpitante deseo de felicidad, una innata necesidad de seguridad, un rechazo tenaz a resignarse. (1999: 86-87).

La primera obra de Baricco se convirtió en la *marca de fábrica* del autor al poner de manifiesto el interés por el exceso, por la fantasía de un universo concebido como puro y simple evento lingüístico. En un tono de ironía y parodia pero a modo también de diversión, Baricco se rebela contra un mundo que no satisface y en el que es imposible concretar los proyectos utópicos.

II.3. Voces: héroe-personajes

Esta novela presenta pluralidad de voces. Los personajes se manifiestan como héroes con ideologías propias en una estructura que se organiza de manera polifónica, no solo a través de las voces de los personajes sino también de la incorporación del registro musical, como el *humanófono* inventado por Pekisch.

En *Castelli di rabbia* se destacan las voces de los protagonistas, Dann Rail y Jun, reproducidas por un narrador omnisciente. Se presentan como discursos paralelos, tal como la trayectoria de los rieles del tren. Téngase en cuenta que el apellido del señor Rail significa “riel” o “raíl” en español, lo que prefigura el alejamiento de Jun quien debe seguir su viaje-destino iniciado al principio de la historia. Ambos personajes se diferencian: a la mentalidad racional del señor Rail se contraponen el carácter intuitivo de Jun.

El señor Rail es el propietario de la cristalería que lleva su nombre y, presumiblemente, el hombre más rico de Quinnipak. Es un personaje excéntrico y extravagante, características que al mismo tiempo que lo separan del resto de los habitantes de Quinnipak lo ubican en un lugar de respeto. Es además un incansable viajero. Su fascinación con el mundo de la técnica y con los primeros trenes impulsa proyectos utópicos que, como el de otros personajes de la obra, están condenados al fracaso. Sus ideas de llevar el *progreso* a Quinnipak con la locomotora y de realizar el innovador proyecto del *Crystal Palace* revelan que el señor Rail está decidido a llevar a cabo sus ideas, no siempre compartidas por los personajes que lo rodean. Cabe señalar que las distintas voces que lo acompañan en la toma de decisiones acerca de la locomotora –Andersson, Bonelli y Bonetti– y del *Crystal Palace* –Andersson y Horeau– muestran uno de los tantos ejemplos de la dimensión polifónica de la novela, de héroe-personajes cuyas conciencias ponen en circulación el discurso social del siglo XIX, con la fe en el progreso y el avance tecnológico como vía para alcanzarlo.

Jun, tan extraña como su esposo, es para los habitantes de Quinnipak el ideal de belleza y la pareja se presenta como encarnación del amor y la felicidad para el

resto de los personajes. Sin embargo, solo ellos conocen la verdadera historia que los une, muchos de cuyos detalles permanecen inaccesibles incluso para el lector, como si tampoco el narrador los conociera. Para Jun, los treinta y dos años que pasa junto a su esposo significan, además del amor por él, una imprevista estación de relevo, como si tan solo hubiera retenido el aliento antes de volver a retomar su viaje. Jun *es* ese viaje y el paquete que guarda su libro misterioso representa su destino.

Específicamente en relación con nuestro objeto de estudio, a lo largo de toda la obra es posible encontrar una dialéctica entre la voz y el silencio. En efecto, uno de los ejes que articulan el *discurso amoroso* entre los personajes principales es el “callar”. La riqueza semántica que cobra este aspecto a lo largo de la obra adquiere múltiples interpretaciones: el callar en cuanto a lo que no se dice porque no se puede, no se sabe o no se quiere decir; o el callar para escuchar al otro, ya sea porque se desea, se necesita o se está obligado a hacerlo.

Solórzano Alfaro describe el discurso amoroso como:

...único, particular y singular, hablado por todos los enamorados y a la vez silenciado. Cada vez que el discurso es enunciado es diferente, se revitaliza. (...) Por lo demás, no existe “el amor”, solo discurso, solamente quedan aquellos espacios donde se pueden aprehender los ecos fragmentarios de los discursos intercalados, silenciados y puestos en circulación por el imaginario, donde el sujeto amoroso calla, respira, asiente, resiste, se evade, se escurre, absorbe, realiza, actúa, corta, transfiere; atraviesa los espacios y los discursos; se retuerce; ensimismado claudica; vigorizado reanuda: cada vez más fuerte, cada vez más débil. (2009: 55).

En el comienzo de sus *fragmentos de un discurso amoroso*, Roland Barthes postula:

...el discurso amoroso es hoy de *una extrema soledad*. Es un discurso tal vez hablado por miles de personas (¿quién lo sabe?), pero al que nadie sostiene; está completamente abandonado por los lenguajes circundantes: o ignorado, o despreciado, o escarnecido por ellos, separado no solamente del poder sino también de sus mecanismos (ciencias, conocimientos, artes). Cuando un discurso es de tal modo arrastrado por su propia fuerza en la deriva de lo inactual, deportado fuera de toda gregariedad, no le queda más que ser el lugar, por exiguo que sea, de una *afirmación*. (2008: 15).

El discurso amoroso se filtra en la novela a través de diversas relaciones amorosas, entre las cuales sobresale la de los protagonistas. En este caso, se delinea a través de trazos apenas esbozados; así, ese discurso que ha sido deportado de los espacios discursivos institucionales y de poder, se organiza en la ficción novelesca en los pliegues de las omisiones y los silencios. En efecto, los silencios de Jun asumen

distintas significaciones desde el principio de la relación con su esposo, por ejemplo el día en el que se conocen:

Y fue allí que vio a Jun.
 Y pensó: yo viviré con ella.
 Jun estaba en medio de otra gente. Esperaban embarcarse en una nave llamada *Adel*. Equipajes, niños, gritos y silencios. (CR 209)

Ambos se reconocen en la soledad que busca a su *partenaire*. Pero más que el silencio, lo que describe mejor aún a este personaje femenino es su decisión de *callar*. Un claro ejemplo de ello lo encontramos en el diálogo entre Jun y Rail cuando sellan el pacto por el que la mujer sería libre de continuar su viaje cuando quisiera:

- ¿Me dejarás partir ese día?
 - Si.
 - ¿En serio señor Rail?
 - En serio.
 - Y hasta entonces ¿no hablaremos más de esta historia, nunca?
 - No, si no quieres.
 - Entonces llévame a vivir contigo. Te lo ruego. (CR 213)

A partir de este momento, el silencio y el callar serán elementos decisivos de resignificación constante en la historia de la pareja. Ambos callan su historia y Jun decide vivir con el señor Rail a cambio de *escuchar* otras historias como las que él le cuenta cuando se conocen, que tienen que ver con la construcción de objetos – castillos– de cristal.

Uno de los componentes de la relación que une a estos personajes está representado por el paquete que el señor Rail envía a Jun como advertencia de su regreso en cada uno de sus viajes. Este paquete, que contiene una joya (siempre la misma) como prueba de su retorno a casa, ese “*pacco-parola*” como lo define Pezzin (2001: 11) “...coincide con el vaciamiento de la palabra de todo significado, hasta el aniquilamiento final”. El paquete se configura como un cronotopo que encarna los valores afectivos que unen a los personajes, pero su carácter de *signo* lo ubica como palabra no dicha. En este sentido forma parte de ese callar que hace semiosis desde la perspectiva bajtiniana.

Jun calla nuevamente sus sentimientos cuando el señor Rail le presenta a su hijo ilegítimo Mormy, a quien trae de uno de sus viajes: “–Hola Mormy. Yo me llamo Jun y no soy tu madre. Nunca lo seré.” (CR 25). Pronuncia esas palabras

cuando en realidad podría haber gritado su *rabia*, su decepción, podría haber puesto de manifiesto su humillación o sus celos; sin embargo, solo a la noche, en la intimidad de la habitación conyugal, manifiesta sus emociones con un llanto silencioso que es por ello mucho más significativo que las palabras:

...justo un instante, antes de ceder, en silencio, justo mientras el Señor Rail se inclinaba hacia el rostro de Jun para decir –pero era casi un ruego– Escúchame Jun... mírame y pregúntame lo que quieras... Pero Jun no dijo nada. Simplemente, sin que un solo ángulo de su cara se moviera, y absolutamente en silencio, empezó a llorar (...) esas lágrimas bellas y silenciosas... (CR 27).

Y no paró de llorar –y de callar– de llorar y de callar... (CR 28).

Citamos nuevamente a Barthes, quien en el apartado “Elogio de las lágrimas”, afirma:

A través de mis lágrimas cuento una historia, produzco un mito del dolor y desde ese momento me acomodo en él: puedo vivir con él, porque, al llorar, me doy un interlocutor enfático que resume el más “verdadero” de los mensajes, el de mi cuerpo, no el de mi lengua: “Las palabras ¿qué son? Una lágrima dirá más”. (2008: 200-201).

Las lágrimas de Jun ponen de manifiesto los límites de la palabra e inscriben el relato de su dolor con el único código posible. Al final de la historia, su despedida codifica el silencio como secreto personal:

Adiós mi pequeño señor, que soñabas los trenes y sabías dónde estaba el infinito. Todo lo que existía yo lo vi, mirándote. Y estuve en todos lados, estando contigo. Es algo que nunca lograré explicarle a nadie. Pero es así. Me lo llevaré conmigo y será mi secreto más bello. Adiós Dann. Piénsame siempre sonriente. Adiós. (CR 214).

El callar forma parte de la naturaleza del vínculo que se establece entre Rail y su mujer, a través de los secretos que ambos guardan ante el otro. Y en ello se aplica claramente la diferencia que establece Bajtín, puesto que no son mera ausencia de sonido sino un callar cargado de sentido, que se organiza como un código propio de la pareja. Dentro de ese callar se ubica también la relación extramatrimonial de Dann, que se conoce a través de su progenie: Mormy. El callar de Jun se materializa a través de las lágrimas y luego da origen a su relación sexual con Mormy, más que como traición o incesto, como una especie de reparación que también se calla:

Luego el señor Rail posa el cortapapeles y dice
 - Un día... algunos días antes que muriera... yo vi a Mormy... yo vi a mi hijo Mormy mientras hacía el amor con Jun.
 Silencio.
 - Ella estaba encima de él... se movía lentamente y estaba bellísima.
 Silencio. (CR 202)

En cuanto al personaje masculino, Pezzin sostiene que “...el señor Rail es la alegoría del escritor-artista que manipula la palabra en su ambivalencia de fragilidad aparente (el ‘cristal’) y de potencialidad destructiva, por los efectos desintegradores en lo concerniente a lo real” (2001: 31). Indudablemente, con estas características el señor Rail logra diferenciarse del personaje de Jun, aunque en su accionar también abundan el callar y los silencios. Un ejemplo se presenta en el siguiente diálogo entre los dos personajes principales:

- ¿A cuál ciudad llegará tu tren, señor Rail?
- Silencio.
- ¿A cuál ciudad?
- Es un tren Jun, es solo un tren.
- ¿A cuál ciudad?
- ¿A cuál ciudad?
- Silencio.
- Silencio.
- Silencio. (CR 113)

En otro pasaje de la novela, ante la pregunta de Jun acerca de la ciudad de destino de Elizabeth, el señor Rail prefiere callar la respuesta. La ciudad a la que arribaría Elizabeth es justamente Morivar, la ciudad donde se conocieron y a la que él le prometió que la dejaría ir si un día así lo deseaba. Confesarle a su esposa la ciudad de destino de la locomotora significaría, de alguna manera, recordarle el pacto que habían hecho tantos años atrás. Es significativa la repetición de la palabra “silencio” tres veces. Otra omisión a la que recurre Dann Rail es el motivo y el destino de sus viajes, tema que será abordado en el próximo apartado, dedicado al cronotopo viaje.

El silencio aparece y se impone en muchas escenas en las que el señor Rail se encuentra con Hector Horeau, héroe personaje que se configura como *alter ego* del protagonista en su afán por concretar un sueño “de cristal”.

Calló Hector Horeau. Calló el señor Rail. Se deslizaba el silencio sobre el diseño del Crystal Palace... (CR 152).

.../el señor Rail y Hector Horeau sentados, mirando lejos, en silencio... (CR 179).

También se refieren al callar las omisiones marcadas en los textos por los puntos suspensivos, el escamoteo de información, el silencio en el devenir musical, los vacíos que se incorporan en la trama o en la caracterización de los personajes, los blancos tipográficos o interfoliación de páginas. Presentamos algunos ejemplos:

- Dime Pekisch...
 - Mmmmh...
 - ¿Tú tienes una nota, verdad?
 Silencio.
 - ¿Qué nota es Pekisch?
 Silencio.
 - Pekisch...
 Silencio. (CR 75).

- ¿Puedo hacerle una pregunta?
 - Diga.
 - Esa banda... la que toca en el pueblo... ¿toca siempre así?
 - ¿Así cómo?

Arold lo dejó en el sendero que lo llevaba a la casa Rail. Horeau quiso pagarle pero no hubo caso. Arold hacía todos los días ese camino. (CR 149).

En varios pasajes aparecen solo breves enunciados en una página que presenta el resto en blanco, por ejemplo, una única frase dispuesta a mitad de la página 120: "...hacia arriba por los labios de Jun." Además, la separación de casi todos los capítulos se realiza con una interfoliación de cuatro páginas.

Como hemos visto, el callar es el modo de comunicación más habitual, sobre todo en lo que respecta la pareja de Jun y Dann, una comunicación que hace del callar el vínculo que, paradójicamente, aparece como el más fuerte en la relación.

II.4. Cronotopos

II.4.1. El viaje

Las primeras novelas de Baricco se inscriben en el cronotopo bajtiniano del viaje.³⁰ En *Castelli di rabbia* el autor dispone los elementos compositivos sobre este cronotopo que se configura como el de mayor peso textual.

La historia comienza con la entrega del paquete que anuncia a Jun la llegada de su marido de un viaje. Luego sabemos que él parte y desarrolla itinerarios de los que nunca comenta ni el destino, ni el motivo, ni la duración, pudiendo extenderse durante meses o limitarse a un solo día. El viaje instala un vacío en la historia narrada y en la evolución del personaje, que solo se devela parcialmente: el regreso con un hijo mulato, fruto de un *affaire* con una negra, permite suponer la existencia de al menos una aventura amorosa. Este caso en particular también supone la excentricidad por parte del señor Rail del viaje como fuga del “centro”, de lo convencionalmente aceptado, por ejemplo, su relación con una mujer que no es la socialmente legitimada, que además es negra y, finalmente, con la cual tiene su único hijo.

El viaje implica una transformación cuya naturaleza no termina de definirse; solo se percibe a través de las ideas que surgen en la mente del personaje luego de esos viajes y que significan un intento de superación, como la locomotora o la placa de cristal finísimo de dimensiones extraordinarias. Pero el viaje del héroe³¹ instala una épica inconclusa: la meta a la cual se orienta el retorno (Quinnipak) punto de partida y de regreso (idea del viaje circular) hace de la trayectoria del héroe justo lo contrario de aquello que supondría el tópico hermenéutico, es decir: un auténtico

³⁰Como podremos corroborar en los próximos capítulos de este estudio, el viaje es tema central en *Oceano mare* y en *Seta*. También en otras obras que no forman el corpus de este trabajo, como *Novecento. Un monologo*.

³¹ Las relaciones del viaje con el itinerario del héroe épico adquieren gran relevancia en los textos, sin embargo, debido a la extensión de este trabajo no profundizaremos en ellas, quedando así como posibles líneas a desarrollar, más extensa y profundamente, en trabajos futuros.

canto a la inmovilidad o estabilidad perpetua anclada en lo idéntico, sobre todo en el caso del señor Rail quien ante el desmoronamiento de sus utopías vuelve al punto de partida, sin Jun y sin su hijo Mormy.

Por otra parte, el viaje que Jun debe hacer a partir de Morivar se ve interrumpido cuando conoce a Dann y recién se retomará treinta y dos años después, momento en el que decide continuar su itinerario. Durante el tiempo que Jun pasa con su esposo a cambio de aquellas buenas historias que él narra, como la del cristal, ella es depositaria de las experiencias de viaje del señor Rail: "...todo lo que existía yo lo vi mirándote. Y estuve en todas partes estando contigo" (CR 214). Sin embargo, al regreso de cada uno de los viajes de su marido, al hacer el amor, ella siente que vuelve a empezar, como volver a empezar a escribir una página en blanco y que su vida se consume allí: "Cualquier tipo de viaje que hubiera llevado de gira por el mundo al señor Rail, desaparecía en esa media hora de amor. Se recomenzaba desde donde habían quedado. El sexo anula porciones de vida que uno ni siquiera imagina" (CR 55).

Al viaje del señor Rail se opone el de Jun. Son como viajes en sentido opuesto: mientras los de él son traslados espaciales, los de Jun son viajes interiores. En este aspecto, los modos de configuración del cronotopo remiten también a cuestiones de género: el hombre parte, viaja, mientras la mujer, como la Penélope de Homero, espera. Sin embargo, la pasividad de Jun es solo aparente, puesto que organiza estrategias de resistencia ante el poder de los mandatos de la sociedad decimonónica. Así, cuando su marido lleva a su casa el hijo concebido en una relación extramatrimonial, Jun acepta el hecho ante los demás, no frente al niño –a quien le dice que nunca será su madre– y tampoco ante Rail. El llanto de Jun esa noche, mientras hace el amor con su marido, con *rabia*, no debe considerarse como una manifestación de sumisión, sino más bien de resistencia. Este es el primero de una sucesión de desencuentros con su esposo que la llevará incluso a los brazos de su hijastro devenido en un joven apuesto para luego de su muerte abandonar al señor Rail y realizar el viaje postergado.

El último capítulo abona esta hipótesis, al presentar a una heroína que transgrede los mandatos culturales tradicionales, toma decisiones y construye su propio destino.

Otro ejemplo de la importancia del cronotopo del viaje en la novela es el anuncio de la partida definitiva de Jun de Quinnipak a su esposo; lo hará de la misma manera que él le anunciaba sus viajes:

... el señor Rail (...) después de haber apagado la lámpara, aquella noche dejó deslizar un instante de nada, luego cerró los ojos y en vez de decir
 - Buenas noche, dijo
 - ¿Cuándo partes?
 - Mañana. (CR 213)

Al final de la novela, abre múltiples sentidos, a partir de la polifonía narrativa que presenta. Diversos relatos se superponen, algunos de ellos parecen escritos por la joven que aparece en el diario del último capítulo, quien para escapar de su vida miserable habría creado en su fantasía un lugar donde refugiarse. Es tan infeliz que decide dejar su casa y partir hacia América. Para ello deberá prostituirse con el capitán del barco y soñar que puede recomenzar su vida en otro país, lejos de lo que la hace sufrir. Es posible establecer vínculos entre la joven y la misma Jun. Según Senardi (2002), este último capítulo se presenta a partir de fragmentos de recuerdos, experiencias, sensaciones y desahogo de una humillación que se transforma en rabia y nostalgia. Se caracteriza por ser un mínimo fragmento de realidad que robustece aún más el mundo fabulatorio de Quinnipak.

Es así como todos los viajes del señor Rail –como lugar de la experiencia vital– y el viaje interrumpido de Jun –entendido como búsqueda del sentido de la vida– están contenidos en un largo viaje que se convierte en cronotopo del camino, un camino que establece una relación con el héroe-personaje y su destino. El mito de la “América” –palabra con la que terminan las dos historias: el libro que lee Jun y *Castelli di rabbia*– es visto por Scarsella (2003: 42) como “...el cronotopo del más allá (...) destinado a reproducirse en *Novecento*”, monólogo que se inicia en cierto modo donde termina *Castelli di rabbia*:

Sucedía siempre que en un momento determinado uno levantaba la cabeza y... la veía (...) Aquel que por primera vez ve a América. En cada nave hay siempre alguien. (11-12).

El cronotopo del viaje se manifiesta en *Castelli di rabbia* en dos formas distintas: a través de cómo lo viven los dos personajes principales: *el* viaje –en el caso de Jun– o *los* viajes –del señor Rail. Mientras el viaje de Jun es un viaje lineal (Morivar-Quinnipak-América), que opera transformaciones en el personaje y le permite crecer, los del señor Rail son circulares (partida de Quinnipak hacia un lugar

desconocido y regreso a Quinnipak) y, si bien a través de ellos consigue acrecentar sus experiencias, no se presentan cambios subjetivos de importancia. En este sentido, el viaje del héroe en *Castelli di rabbia* se desplaza del recorrido de la narrativa épica, puesto que, si bien desarrolla un itinerario en directa relación con el cronotopo (Bajtín, 1998: 210-247), no se produce una transformación profunda del héroe, la “iniciación” o el aprendizaje se desarrolla como intentos por concretar proyectos que se revelan como imposibles. Incluso en la relación con Jun, acepta la separación y la partida tal como aceptó el pacto cuando la conoció.

II.4.2. La palabra

Otro cronotopo presente en la obra es el de la palabra.

Como dijimos anteriormente, la novela se inicia con la entrega del paquete que anuncia a Jun la llegada de su marido de un viaje. El contenido no es una carta, sino una joya. “Ni una línea, ni siquiera la firma: solo una joya” (CR 29). El hecho de que ella reciba una joya hace pensar a los empleados de la casa que de cada viaje su esposo le envía una distinta. Sin embargo, luego se revela como un acuerdo tácito entre ambos. Ese *pacco-parola* como lo define Pezzin “...coincide con el vaciamiento de la palabra de todo significado, hasta el aniquilamiento final” (2001:11). Entendemos entonces al objeto “paquete” en su doble función: taciturnidad y cronotopo de la escritura; se instaure como signo, se calla la palabra para *decir* a través del objeto. La joya se constituye en discurso, en signo de la comunicación entre los amantes. El paquete condensa múltiples significados: vínculo amoroso, pero también ruptura de la cronología y el espacio convencionales, dado que al ser siempre el mismo instala una temporalidad circular, más cercana al tiempo mítico que a la narración en el sentido moderno.

A lo largo de la novela, seguirán siendo recurrentes los indicios que remiten a la escritura, a la palabra, motivos caros a Baricco. Por ejemplo: Jun parte para entregar un libro, que al final será objeto de una lectura que se hará en voz alta, “...mientras una mujer viejísima miraba al frente con ojos de ciega y escuchaba” (CR 232). Asimismo, al señor Rail, ya pobre y solo en su casa, le quedan solo los libros de la biblioteca intacta, de los que sin embargo lee solo el título del dorso

“...como los versos de una letanía” (CR 222). Del mismo modo operan el cuaderno violeta de Pehnt en el que intenta “catalogar el mundo”, otro modo de ver la escritura como entendimiento; la Patente Andersson para la cristalería Rail, escrita por el viejo amigo de Dann o las cartas de las que se sirve la señora Abegg para crearse una vida de viuda del subteniente Abegg, quien muere y no puede desposarla; en una de ellas el soldado –según la señora– le promete matrimonio. Como estos, hay otros numerosos ejemplos que remiten a la palabra escrita y oral, en un juego infinito entre la palabra y el gesto que roza muchas veces “...una forma de teatralidad” (Pezzin, 2001:14).

La palabra dicha, la palabra no dicha, la que se encarna a través de objetos, los silencios que codifican significados constituyen un modo de hacer foco en la forma de contar una historia, de desmontar la narración épica tradicional para presentar una visión crítica de la época.

En directa relación con los cronotopos analizados –el viaje y la palabra– es posible relevar los cronotopos del tren y del cristal que analizamos a continuación.

II.4.3. El tren y el cristal

Como expusimos al comienzo de este capítulo, el tren encarna los valores de la modernidad, en tanto representante del progreso que llega a Quinnipak gracias a la visión de mundo del señor Rail. La imagen del tren que corre velozmente es metáfora de la vida, de un mundo externo inasible, caótico. A esta imagen Baricco opone la escritura, como un modo de imponer cierta inercia para poder sobrevivir:

En los trenes, para salvarse, para detener la perversa rotación de aquel mundo que los golpeaba desde el otro lado de los cristales, y para esquivar el miedo, y para no dejarse tragar por el vértigo de la velocidad que sin duda tenía que golpearles continuamente en el cerebro por lo menos bajo la forma de aquel mundo que se deslizaba al otro lado del cristal en formas antes nunca vistas, maravillosas, claro, pero imposibles porque el serles concedidas sólo durante un momento instantáneamente ponía en marcha de nuevo el miedo y, por consiguiente, aquella ansiedad densa e informe que, cristalizada en pensamiento, se revelaba a todos los efectos nada menos que como el sordo pensamiento de la muerte –en los trenes, para salvarse, cogieron la costumbre de entregarse a un gesto meticuloso, una práctica aconsejada incluso por los propios médicos y por insignes estudiosos, una minúscula estrategia de defensa, obvia pero genial, un pequeño gesto exacto, y espléndido. En los trenes, para salvarse, se leía. (CR 64).

En este pasaje es determinante la oposición entre el dinamismo incesante de las imágenes y la quietud de la escritura, mientras la vida es vista como represión. Sin embargo, para el señor Rail la locomotora Elizabeth es el emblema del sueño, de la utopía. “En Quinnipak se miraba siempre el infinito” (CR 208) dice Pehnt en su carta a Pekisch, y el infinito es lo que en todo momento persigue Dann Rail y lo hace a través de lo finito, solo que Quinnipak es el lugar de la dimensión de los deseos, no de la realidad.

En cuanto a la estrecha correlación entre la lectura y la velocidad, Baricco hace hincapié en la preocupación que el hombre de esa época manifestaba por una realidad que hasta el momento había sido experimentada por pocos; de esta manera, a la relación espacio/tiempo se asocia la exploración de la literatura. Pero no se leería si no se tuviera miedo a la realidad, por lo que la lectura se transformaría en el medio para lograr nuestro destino. El tren-destino que el señor Rail sueña echar a andar llegaría a Morivar, la ciudad censurada, la ciudad originaria donde el destino simboliza la muerte del amor.

Por su parte, el *crystal* se presenta como la metáfora de la transparencia y de la levedad de la escritura. Una escritura que según Scarsella “...se hace añicos, como el vidrio del *Crystal Palace*” (2003: 41). Al respecto, Pezzin afirma:

...en el personaje del señor Rail es legible una clara metáfora del “escritor”: “escritor” es aquel que, como el señor Rail, produce la material inconsistencia del “cristal”, (...) de la palabra. A su vez, la “fábrica de cristal” es una representación metafórica del lugar en el que se produce la escritura, la invención narrativa, la creación artística (...) La misma metáfora del “cristal” se conecta con el personaje de Hector Horeau... (2001: 23).

De aquí la importancia que le da Baricco a la escritura –y por ende a la literatura– como manifestación artística, como remedio a la sensación de vacío, de miedo y de soledad. Otra mirada del autor al arte está presente en la novela a través de la música (Pekisch, Pehnt, la banda, el humanófono) y la arquitectura (El *Crystal Palace*).

Otra interpretación para el “palacio de cristal” la otorga Senardi: “...es el sueño de un mundo más leve”; y agrega:

Detrás de una placa de cristal el observador puede extender su ojo hasta los lugares más lejanos (...) prisionero de un lugar desde el que aparece el mundo, al mismo tiempo, precariamente legible y definitivamente inalcanzable, termina por encontrarse condenado a una ininterrumpida exhibición, mientras la chata superficie

transparente aplaca todo ruido desde afuera en un frío escenario sin vida: como el mundo que nos proponen los Medios. (2002: 168-169)

En consecuencia, el tren como metáfora de vida, de caos, en relación con el cristal como símbolo de la transparencia y de la levedad de la escritura nos sitúa en una época –siglo XIX– en que la novela alcanza su madurez como género. Sin embargo, es también la época en la que fracasan los proyectos de la Modernidad. En *Castelli di rabbia* este aspecto está representado por el señor Rail, mientras que Jun encarna la posibilidad de construir un relato alternativo.

II.4.4. La ciudad

Finalmente, nos ocuparemos de Quinnipak, que hemos ya caracterizado como el lugar de la imaginación y de la ficción literaria. Pezzin lo define como “...el lugar de los orígenes, del infinito, de la utopía, de la no-historia, de la excepcionalidad, del sueño; y se opone a los otros lugares, a la normalidad, a la Historia, a la realidad” (2001: 27). Para Barengi, más que un lugar es “...una atmósfera, una mezcla de energía y de miedo, de precariedad y de alegría de vivir cómica, jocosa, patética o elegíaca” (1999: 89). Se presenta como un lugar doblemente imaginario: por la joven que inventa la historia y por el autor mismo, que es quien en realidad teje este doble juego. Es donde los personajes intentan realizar sus sueños y proyectos utópicos con la confianza de poder lograrlo, a través de actos simples y habituales, que son el reflejo de la realidad de la que la joven narradora del capítulo final desea escapar. Solo Pehnt, alejándose de Quinnipak, logra una vida plena, “normal”, y Jun abre un interrogante al partir hacia América, lugar avizorado por tantos inmigrantes del siglo XIX como camino a la felicidad. Los personajes que se quedan asisten al desmoronamiento de sus sueños; en algunos casos, a la frustración de sueños incumplidos sigue un final trágico: Andersson, Mormy y Pekisch mueren, Horeau enloquece, Rail envejece solo.

Esta realidad quinnipakense, impregnada de sueños utópicos y deseos, le otorga a la historia “una melodiosa levedad” (Barengi, 1999: 86). He aquí una interpretación que nos remite inmediatamente a Italo Calvino y a su obra *Le città invisibili*. Las ciudades leves que describe Calvino en su obra son ciudades con

nombres de mujer, inexistentes, inverosímiles, descriptas con agudeza y lirismo. Sin embargo, cada una tiene algo que alude a una característica del mundo real, aunque en realidad es un juego de paradojas. De manera similar, Baricco construye la ciudad de Quinnipak en el límite entre realidad y ensueño.

Por otra parte, Morivar se presenta como lugar originario y puerto censurado desde donde Jun, al principio de la historia, desiste de partir y al cual regresa para continuar el viaje interrumpido. De esta manera, el autor propone a esta ciudad como inicio y final del viaje de la protagonista.

2.5. Conclusiones parciales

Castelli di rabbia se propone en los años noventa como un ejercicio de ruptura con la tradición literaria italiana, que había encontrado en los años ochenta su máxima expresión pero también su agotamiento. Baricco propone en su ópera prima una narración cuya variedad de procedimientos le otorga una marca personal que despierta en la crítica literaria y en los lectores opiniones encontradas: algunos ven en el autor turinés a un personaje *naïf* y otros exaltan su singular estilo de escritura.

En nuestro trabajo hemos podido describir algunos de los procedimientos utilizados, sobre todo en lo que respecta a las *voces* de los personajes y a los *silencios* que, resemantizados, otorgan significado al texto.

El señor Rail representa al hombre moderno que ancla sus sueños/utopías en proyectos que se demuestran irrealizables, como hacer partir la locomotora y realizar el *Crystal Palace*. Por su parte, Jun, la protagonista femenina, intenta conocer el mundo mirando los ojos de su esposo Rail. Decepcionada y aburrida de la vida matrimonial que lleva adelante, decide construirse una nueva vida lejos de Quinnipak y dirigirse a América, donde los sueños suelen hacerse realidad.

En la relación de ambos existe una dialéctica entre la voz de los personajes y los silencios, que en muchas ocasiones deviene en la elección por callar. Así, los silencios cobran sentido, al instalarse como un código propio del discurso amoroso. Su riqueza semántica a lo largo de la obra adquiere múltiples interpretaciones: el callar en cuanto a lo que no se dice porque no se puede, no se sabe o no se quiere decir; o el callar para escuchar al otro, ya sea porque se desea, se necesita o se está

obligado a hacerlo. Pero los silencios están también representados por la edición de página a la que recurre Baricco: abundan los espacios en blanco, la interfoliación, frases o palabras aisladas, puntos suspensivos.

De especial relevancia es el estudio de algunos cronotopos que es posible relevar del texto. Entre ellos, el cronotopo del viaje constituye un eje central en la novela. La obra, que puede ser el relato de una joven durante su viaje a América para escapar de su angustiante vida, también está atravesada por el viaje inconcluso de Jun. El señor Rail, en cambio, desarrolla intempestivos viajes con destino y propósito desconocidos. Se sabe de todos modos que de ellos Dann trae consigo inquietantes experiencias como la locomotora que llevará a Quinnipak, ideas para su cristalería y su último sueño: el *Crystal Palace*. También trae un hijo mulato, concebido con una negra. Para ambos personajes, el viaje se presenta en sentidos opuestos: mientras que los de él son traslados espaciales, los de Jun son viajes interiores. El señor Rail cumple viajes circulares, donde el lugar de partida y el de destino coinciden, y a pesar de que son un estímulo natural de búsqueda continua de algo nuevo, no agregan cambios en su personalidad, mientras que Jun realiza un viaje lineal – Morivar-Quinnipak-América– con un consecuente crecimiento interior que presume una vida nueva.

El estudio del cronotopo de la palabra arroja datos relevantes: el autor juega con la palabra que en momentos deviene en silencio, con objetos que se transforman en signos y con el fluir de imágenes que se oponen a la quietud de la escritura. Estos elementos, unidos a los cronotopos del tren y del cristal, imponen una lectura sobre una época cuyos fundamentos filosóficos son puestos en cuestión y se desmoronan como el *Crystal Palace*.

CAPÍTULO III
OCEANO MARE

III.1. Descentramientos de lo real: universos oníricos y creación artística

En esta novela, Alessandro Baricco narra la historia del naufragio de la *Alliance*, una fragata francesa, inspirándose en el cuadro de Géricault: *La balsa de la Medusa*.³² No cuenta ni describe el cuadro; sobre la base del informe realizado en 1818 acerca del naufragio por dos de los sobrevivientes, el cartógrafo Corréard y el médico Savigny –de quien tomará el apellido uno de los protagonistas– imagina historias interpretadas por seis personajes que, por distintos motivos, encuentran refugio en una posada, situada en una colina frente al mar de una ciudad imaginaria europea.

La novela se divide en tres partes: “*Locanda Almayer*”, en la que se describe la situación de los personajes que se encuentran en la posada y las relaciones que se establecen entre ellos; “*Il ventre del mare*”, donde se narra el naufragio de la fragata francesa y el intento, por parte de ciento cuarenta y siete hombres entre los que se destacan Adams y Savigny, de salvarse a bordo de una enorme balsa a la deriva; por último, “*I canti del ritorno*”, donde se presenta el desenlace de cada una de las historias que se entretajan a lo largo de la novela.

Pezzin realiza una interpretación filosófica de la división en partes que se opera en el texto, que compartimos: “Desde el punto de vista filosófico, y más precisamente ontológico (...) la primera parte trata la contemplación del Ser (“frente” al mar); la segunda, el viaje a través del Ser (en el “vientre” del mar) y la tercera parte trata el regreso del vientre del Ser”. (2001: 54).

Esta novela obtuvo numerosas críticas especializadas, muchas de las cuales pusieron de relieve la ambición de Baricco por presentarle al mundo literario un discurso muy articulado, tanto en el contenido como en la forma. Stefano Lazzarin, en un estudio dedicado a *Oceano mare* comenta que la solapa de la primera edición

³²El cuadro *Balsa de la Medusa* (1818) de Théodore Géricault, que se encuentra en el Museo Nacional del Louvre, se basa en un suceso real, el hundimiento del barco francés *Medusa* a causa de la negligencia de su capitán, vinculado al gobierno conservador, tardando los naufragos varios días en ser rescatados.

del libro contiene una sugestiva presentación de la novela, que no volvió a repetirse en las siguientes ediciones. No está firmada, lo que podría atribuirse al autor, como es lógico que suceda en la primera edición de un libro de quien está apenas empezando su carrera. En ella dice:

Hace muchos años, estos y otros destinos encontraron el mar y volvieron marcados. Esto cuenta este libro. Se lo puede leer como un cuento de suspenso, como un poema en prosa, como un cuento filosófico, una novela de aventuras. En cada caso domina la alegría entusiasta de contar historias a través de una escritura y una técnica narrativa sin modelos, ni antecedentes, ni maestros. El sello de *Oceano mare* no tiene comparación con otras obras de nuestra narrativa, también por su constitución fantástica que no conoce pausas, por la gama emotiva que expone: en efecto, va de la ironía más variada a la melancolía más profunda, de la comicidad más sanguínea al *pathos* más trágico y menos patético. (2002: 14).

Según Giannetto, la negación por parte de Baricco de un autor-modelo inspirador puede escapar al ojo de un lector ingenuo, "...no por casualidad Stefano Lazzarin, lector astuto y atento, individualiza una trama de refinadas alusiones, que hacen referencia a escritores como Melville, Larbaud, Péric y varios otros" (2002: 16). A partir de estas premisas, Giannetto elabora su monografía "*Oceano mare*" di Baricco: *molteplicità, emozioni, confini tra Calvino e Conrad*, en la que hace referencia a la mayor o menor influencia de estos dos autores en la novela del autor turinés. Con Calvino en particular, selecciona tres de sus obras (*Le città invisibili*, *Palomar* y *Lezioni americane*) y de Joseph Conrad, a quien considera un "...gran intérprete del mar y de aventuras psicológicamente complejas", establece una relación privilegiada a través de la elección del nombre de la posada, que remite a la primera novela del novelista polaco: *La locura de Almayer*.

A continuación, exponemos brevemente una síntesis de cada una de las partes en que se divide la novela.

III.1.1. *Locanda Almayer*

La posada, situada entre la tierra y el mar, en una atmósfera típica de la Europa del siglo XIX, es el escenario principal de la novela en la primera y en la última parte.

A la posada llegan seis personajes que se hospedan en un intento por resolver distintos problemas, cuya solución se vincula estrechamente con el mar; a ellos se

suman, en la tercera parte, Savigny y Adams quienes cierran la historia. Laura González los define de la siguiente manera:

Cada uno de sus personajes encarna una pasión (no necesariamente una virtud), como si se tratara de un auto sacramental pagano-laico. Bartleboom, la ciencia; Plasson, el arte; el padre Pluche, la fe; Elisewin, la fantasía; Ann, el deseo; Savigny, el amor. Adams, junto con el octavo habitante, es más complejo, es el sueño, pero también la pesadilla, la memoria y el olvido; en fin, es el movimiento o la fuerza de cambio, de no ser por su llegada a la posada, todo habría seguido tal cual, como una eternidad fija. (2007)

Administran la posada cuatro niños, cuya naturaleza ambigua refuerza la atmósfera de extrañamiento que instala el relato. Sus nombres empiezan con la letra “D”, posible remisión al *destino* que constituye un eje de sentido central en la novela: Dira, Dood, Ditz y Dol, cada uno toma a su cargo a uno de los huéspedes: Dood vive en la ventana de Bartleboom y logra que se muestre menos torpe; Ditz le regala sueños al Padre Pluche; Dol avista las naves que necesita Plasson, siempre inmerso en el mar; y Dira, la recepcionista, es para todos una especie de guía a quien dirigirse en los momentos de duda. En conjunto, representan el desplazamiento entre la realidad y lo irreal. Así los describen Elisewin y el Padre Pluche:

– ¿Qué lugar es este, donde la gente está pero es invisible, o va hacia adelante o hacia atrás al infinito, como si tuviera la eternidad delante para...?

– Esta es la orilla del mar, Padre Pluche. Ni tierra ni mar. Es un lugar que no existe.

Elisewin se levanta. Sonríe.

– Es un mundo de ángeles. (OM 92)

El primer personaje en aparecer en escena es el pintor Plasson, quien decide abandonar el ambiente artístico en el cual ha obtenido prestigio y fama para instalarse en un lugar silencioso donde poder pintar el mar y sus límites. Sus días transcurren pintando telas blancas con agua salada del océano, lo que da como resultado una serie de cuadros aparentemente iguales, compuestos de telas en blanco. Con ellos, Plasson intenta comunicar la idea de la inmensidad, de lo indecible del mar.

Otro huésped de la posada es Elisewin, la quinceañera hija del barón Carewall, que sufre desde hace años una extraña enfermedad: todo lo que se presenta con fuerza ante sus sentidos (las formas, los colores y los ruidos) le provoca una especie de reacción de pánico que la hace sentir vacía. Su padre la cuida amorosamente y le procura un mundo donde todo es dulce y delicado, hasta los

tapices de su habitación fueron tejidos en perfecto silencio para que ninguna voz quedara allí atrapada, pero ante la imposibilidad de superar ese estado, su padre pide consejo a los médicos quienes recomiendan el viaje a la posada para que la contemplación del mar la cure.

El profesor Bartleboom llega con la intención de completar su “Enciclopedia de los límites”, donde le falta definir el límite del mar, determinar el punto que divide una ola de otra; si bien no logra su propósito, el sentido de la tarea de acumular información que opera en el texto es la parodia del género *enciclopedia*, encarnación por excelencia de la modernidad y la racionalidad cartesiana. Su construcción como personaje desmonta también los presupuestos del romanticismo, a través de *la mujer de su vida*, un ideal inexistente, que está convencido de encontrar alguna vez, a quien le escribe cartas que conserva en un cofre con la intención de entregárselas cuando la encuentre. Este personaje empeñado en proyectos imposibles, entabla amistad con Plasson, y será el encargado, una vez que este desaparece, de reunir sus cuadros en una colección privada.

También se encuentra en la posada el Padre Pluche, el instructor de Elisewin, quien desempeña el rol de acompañar a la joven en su viaje hacia el mar. El discurso del personaje codifica las transgresiones hacia lo convencionalmente admitido, tanto en el plano religioso –a través de plegarias que se apartan del discurso religioso tradicional– como en las conversaciones cotidianas, en las cuales quiebra las normas de lo aceptado por la sociedad de la época.

La bellísima Ann Deveríá es la segunda mujer que se aloja en la posada *Almayer*. Su marido la ha enviado allí para que se “cure” del adulterio y olvide a su amante, de quien decidió separarse.

Por último, se presenta Adams / Thomas, quien llega al lugar con la idea de vengarse del amante de Ann Deveríá, el doctor Savigny. Esta historia se encadena con la segunda parte de la novela, puesto que durante el naufragio de la *Alliance*, el instinto de supervivencia lleva a algunos de los tripulantes a matar a otros para alimentarse, así Savigny asesina a la pareja de Thomas, quien luego de una larga estancia como jardinero del almirante Langlais, a quien le salvó la vida en un episodio poco claro, aparece en la posada para vengar la muerte de su amada. Este personaje oscuro y extraño, características que el almirante atribuye a sus años en África, donde fue esclavizado por algunas tribus indígenas de las que huyó

milagrosamente, tiende lazos con el protagonista de *El corazón de las tinieblas* de J. Conrad e incorpora, justamente, la parte más sombría del alma humana, que la literatura intenta penetrar a través de la ficción.

Langlais, por su parte, es el único personaje que no se hospeda en la posada. Este personaje fuertemente simbólico nunca deja el castillo donde vive y es quien examina la confiabilidad de las historias, de las crónicas de hechos extraordinarios que provienen de quien viaja por mar. Una posible lectura del personaje lo ubica como *alter ego* del autor, que analiza desde afuera la trama y los personajes.

En la séptima habitación hay otro huésped desconocido que nunca nadie vio ni escuchó, al que Dira le lleva de comer todos los días.

Según Barengi “...los personajes no intentan construir su destino, intentan, más bien, adivinarlo. No lo buscan: lo encuentran. O bien, se esconden – desaparecen– para huir del falso destino que otros intentan imponerles. El sentido de la vida, en otros términos, es algo que ya existe y que solo puede (debe) ser reconocido y aceptado”. (1999: 307)

III.1.2. *Il ventre del mare*

En la segunda parte se narra la historia del naufragio de la *Alliance*, embarcación encallada contra unas rocas en un océano cuyo nombre se desconoce, por impericia del comandante “que no sabía leer el mar” (OM 112). La historia toma tintes trágicos a partir del abandono del capitán de la nave, quien deja a parte de la tripulación y de los pasajeros a la deriva en una balsa. Entre sus ocupantes se encuentran Savigny, Thomas y Thérèse, su novia, quien morirá en manos del primero. Entre los pocos sobrevivientes de la tragedia están los dos hombres. Thomas no logra matar a Savigny, quien se refugia en un pueblito perdido, donde se enamora de la esposa del intendente, Ann Deveria. Este es el punto de unión entre la posada *Almayer* y la balsa de la fragata *Alliance*. De esta manera Savigny llegará a la posada buscando a su amante, donde lo espera Thomas.

Como hemos visto, solo Thomas y Savigny entran en el *ventre del mar*, pero sus experiencias de viaje –narradas a dos voces– no se identifican. Ambos sufren la

misma iniciación, pero con resultados distintos. Para Thomas, el mar es una búsqueda, porque sabe que allí se encuentra la verdad; el vientre del mar no es otra cosa que el descenso al infierno, dado que logra verse a sí mismo y en consecuencia el cambio después de esta experiencia es irreversible. Luego del naufragio, Thomas deja lo mundano, desaparece y entra en un tiempo no lineal y un ámbito impenetrable, en las *tinieblas* geográficas, culturales y existenciales (estuvo en Timbuktu, la perla del África, ciudad prohibida para el hombre blanco).

La historia del otro náufrago, el doctor Savigny, es diferente. Ante la situación límite, mantiene la razón y calcula científicamente sus alternativas para garantizar su supervivencia. Si bien vuelve de este viaje sin cambios aparentes y continúa su vida burguesa como si nada hubiera sucedido, el relato del viaje que escribe, contado en diez escenas, da cuenta, a través del modo de construir el discurso literario, de la intensidad de lo vivido y la transformación subjetiva que implica la experiencia. La descripción de cada una inicia un nuevo párrafo y es continuación de la escena anterior que luego repetirá al comenzar el próximo párrafo para así continuar la historia. Después de casi ocho páginas de texto donde cada párrafo repite la escena recién descrita se llega al párrafo completo de las diez escenas que dicen:

La primer cosa es mi nombre, la segunda aquellos ojos, la tercera un pensamiento, la cuarta la noche que se acerca, la quinta aquellos cuerpos destrozados, la sexto es hambre, la séptimo horror, la octava los fantasmas de la locura, la novena es carne y la décima es un hombre que me mira y no me mata. Se llama Thomas. (OM 110)

El ritmo logrado en esta segunda parte del libro es veloz. Como puede deducirse, la situación entre los dos hombres es extrema debido a la falta de comida y a la debilidad de sus cuerpos. En consecuencia, Savigny duda si lo vivido es real, es una pesadilla o si simplemente enloqueció. Por su parte, Thomas conjuga en su relato los recuerdos de su juventud, de su novia Thérèse, con la descripción descarnada de la lucha por sobrevivir, donde se ponen al descubierto las zonas más oscuras e instintivas del ser humano. Recuerda también las palabras del viejo Darrel después de la experiencia en el mar:

La única persona que en verdad me enseñó algo se llamaba Darrel, decía siempre que hay tres tipos de hombres: los que viven frente al mar, los que entran al mar y los que del mar logran volver, vivos. Y decía: verás la sorpresa cuando descubrirás cuáles son los más felices. (119)

La única razón que mantiene vivo a Thomas es la idea de vengar la muerte de su amada. Jura al mar que Savigny pagará sus culpas en sus manos. La segunda parte culmina con la imagen de una vela blanca, símbolo de paz y salvación, como un recurso irónico puesto que resulta imposible imaginar la salvación después de lo acontecido.

III.1.3. *I canti del ritorno*

El tercer libro está dividido en ocho capítulos, dedicados a cada uno de los personajes. En esta última parte, las distintas historias encuentran su desenlace. Luego de la catástrofe del naufragio, el lector asiste a una suerte de metafórica desintegración de la novela, a partir de una tormenta que obliga a los personajes a abandonar la posada.

En el capítulo uno, Elisewin se “cura” luego de la relación sexual con Adams, que opera como recorrido iniciático, como paso en la adquisición de un saber que le permite superar su *enfermedad*. Luego de ello, la muchacha le pide al Padre Pluche que no la lleve a Daschenbad para su cura, puesto que ya no es necesario, ya estuvo *dentro del mar*. La joven pasará cinco años en la casa del almirante Langlais, hasta el momento en que él muere, cuando volverá a Carewall.

El capítulo dos describe la crisis mística del Padre Pluche: se dirige a Dios y le pide una señal porque considera que perdió su camino. Finalmente volverá a Carewall, dejando a Elisewin en la casa del almirante Langlais.

El tercer capítulo consiste en la transcripción de la carta que Ann Devería le escribe a su amante quien está yendo a buscarla a la posada. En ella, la mujer describe su transformación a partir del encuentro con el mar: un cambio que la lleva al encuentro de sí misma y la aleja del pasado e incluso de su amante.

El cuarto capítulo presenta un catálogo de los cuadros –*Catálogo provisorio de las obras pictóricas del pintor Michel Plasson*– dispuestos en orden cronológico a partir de la estadía en la posada *Almayer* hasta su muerte. Gran parte de los cuadros de Plasson pertenecen al profesor Ismael Adelante Ismael Bartleboom. A continuación, se ofrece una lista de 41 obras, casi todas tituladas *Oceano mare* con una descripción: completamente blanco. Entre otras obras se encuentran por ejemplo,

la posada *Almayer* y el retrato de Ann Deveriá. Plasson muere de pulmonía y su amigo Bartleboom se convierte en el curador de su obra.

El final de la historia de este personaje se desarrolla en el capítulo cinco. Además de su fijación por los límites del mar, escribe desde hace algunos años un centenar de cartas a la mujer *ideal*, a quien piensa encontrar en el futuro. Varios personajes femeninos van ocupando este lugar aunque resultan intentos fallidos puesto que, finalmente, Bartleboom comprende que hallar el ideal de mujer es tan imposible como conceptualizar en una enciclopedia los límites del mar. Sin embargo, el personaje continuará escribiendo su Enciclopedia infinita hasta su muerte.

El capítulo seis está dedicado al doctor André Savigny, quien teme encontrar otra vez a Adams/ Thomas y decide irse de la capital para vivir como médico del interior, en un pueblo donde el marido de Ann es intendente. La historia se define en la posada, donde una noche Thomas confirma los temores del médico al concretar su venganza: mata con un cuchillo a Ann, ante la mirada estupefacta de André. Así, de la misma manera que él tuvo que despedirse de su amada Thérèse, Thomas obliga a André a ofrecerle el cuerpo de su amante al mar antes de ser sentenciado y ahorcado públicamente.

El octavo y último capítulo del libro es el más enigmático, puesto que está dedicado al misterioso personaje que se hospeda en la séptima habitación cuya identidad los demás huéspedes desconocen. En las últimas páginas del libro éste decide salir de la posada y dirigirse a la playa. El grupo de niños lo sigue y el hombre les cuenta la historia del hombre que “bendice el mar”, cosa que él en su habitación no pudo hacer y concluye planteando que el enigma del mar no es un juego sino la vida. Al día siguiente el hombre deja la posada, sin mirar atrás.

De esta manera no vio a la posada Almayer despegar de la tierra y deshacerse en mil pedazos, que parecían velas y desaparecían en el aire, subían y bajaban, volaban, y se llevaban todo consigo, también esa tierra y ese mar, y las palabras y la historia, todo, quién sabe dónde, nadie lo sabe, quizás un día alguien estará tan cansado que lo descubrirá. (OM 227).

En todos los personajes se resume el viaje hacia el reconocimiento de uno mismo y la aceptación del propio destino. El mar es el punto en común de las historias y se interpretan de modos diferentes. Para Bartleboom, el mar es el objetivo de sus estudios; para Plasson, la finalidad de sus cuadros; Elisewin busca en él la cura de su enfermedad; Ann Deveriá, el medio para alejarse de su amante; para

Thomas representa la causa de su venganza mientras que para Savigny es el motivo de su tormento. En cada uno de los casos el encuentro con el mar produce una transformación en el itinerario vital de los personajes, operando así como metáfora del viaje iniciático del héroe, a través del cual obtiene un saber a partir de un descenso al fondo de sí mismo.

En este caso, el “retorno” remite a un recorrido espiralado. Todo vuelve, aunque transformado. Hay un destino pero no sólo prefijado y fatal, como en la tragedia griega, sino que cada sujeto realiza acciones que producen transformaciones. La posada que desaparece en el aire remite a la dimensión onírica pero también a la “levedad” –en términos de Calvino– de la ficción. Y, si tomamos en cuenta la estrecha relación entre realidad y ficción que se plantea en el texto a través del arte y de la reflexión intelectual, la realidad también se presenta tan sutil e inasible como la ficción.

III.2. El horizonte de la escritura

La segunda novela de Baricco se publica en 1993 y consigue en ese mismo año el Premio Viareggio. En esta novela, Baricco se propone instalar, en el plano de los contenidos, grandes interrogantes sobre la verdad y las emociones del ser humano y lo plantea a través de una amplia y variada galería de personajes.

Se observa que en el título de esta segunda novela, el primer elemento tiene valor intensificativo del segundo. El mar es tema y a la vez personaje principal de la novela; el océano describe la inmensidad del primer término, su poder de fascinación y dominio. Según Scarsella:

...se trata de una categoría del realismo que Baricco pliega al desafío de una hipótesis abstracta de no considerar un mar, aquel mar, aquella parte de mar, aquella playa o aquel puerto, sino el mar en sí, sin otros atributos: el océano-mar, el mar pero el mar que es mar y que es océano y mar contemporáneamente. (2003: 46).

Por su parte, Gramigna (1993: 28) piensa que "...el título introduce el tono del libro, que está en la gran sobrecarga estilística. El 'sobre líneas' parece ser la norma de escritura de Baricco".

En cuanto a la forma, presenta pasajes en primera y tercera persona, distintos tipos de género (plegarias, cartas, catálogo, informe, diálogos, etc.), alternancia de tonos (lírico, trágico, cómico). Los procedimientos discursivos más utilizados son la acumulación, la iteración y el quiasmo.

... hasta el fin de los días, que será el fin del mar, si es que el mar tiene fin, Él, el Santo, el Único y Solo, el Océano Mar, por el cual sea OSANA Y GLORIA hasta el fin de los siglos. AMEN.

Amén.

La primera cosa es mi nombre, la primera cosa es mi nombre, la segunda esos ojos, la primera cosa es mi nombre, la segunda esos ojos, la tercera un

pensamiento, la cuarta la noche que llega, la primera cosa es mi nombre... (OM 110).

En algunos períodos, se rompe la linealidad de la prosa narrativa a través de transgresiones en la puntuación y de los truncamientos de los períodos largos, separando los segmentos discursivos con un guión o con puntos suspensivos que indican un silencio.

Yo no sé. Si tuviera una vida delante de mí –yo que estoy por morirme– la pasaría contando esta historia, sin parar jamás, mil veces, para entender que quiere decir que la verdad se concede solo al horror... (OM 120)

Después salió la luna, otra vez y yo vi a un hombre desarmado que se estrechaba a Savigny, el médico, y le gritaba piedad, piedad, piedad y no dejó de gritar cuando el primer sablazo le entró en el vientre, y luego el segundo y el tercero... Lo vi desplomarse a tierra. Vi la cara de Savigny. Y entendí quien era el enemigo. Y que el enemigo habría ganado. (OM 116).

Estos recursos también están presentes en *Castelli di rabbia* y se asocian a la intersección de voces diferentes de la voz narrativa. A propósito de esto, Scarsella agrega:

Como es evidente al final de la primera parte, en la unidad de lugar de la posada *Almayer*, Baricco ha construido una situación completamente polifónica (...) el pasaje de la lengua a los sub-códigos y de los sub-códigos a la lengua, se configura en Baricco como un medio de mantenimiento del sistema narrativo. (2003: 59).

Desde la perspectiva bajtiniana, es posible considerar que hay un código que utiliza la voz narrativa que incorpora, a su vez, otras voces –la de los otros personajes–, que transmiten valores sociales diversos e inscriben de este modo la polifonía.

Por otra parte, el texto de *Oceano mare* ofrece la posibilidad de establecer múltiples relaciones con obras, autores y personajes en un juego intertextual de gran interés para nuestro análisis. Partamos del título que se presenta, según Pezzin, “...como una metáfora del logos, de la palabra, como definición de lo real y de lo irreal: el acercamiento entre los dos términos, ‘océano’ y ‘mar’, el segundo incluido en el primero, en una casi-tautología, privada de referencialidad” (2001: 36). Agrega que son significativas las palabras “mar” y “verdad” al principio de la obra, ya que sintetizan metafóricamente el sentido de la novela como reflexión sobre la naturaleza del lenguaje, de la palabra, vistos como espacio infinito. También puede definirse a esta segunda novela del autor turinés como una alegoría del aspecto trágico de la existencia humana, donde la oposición entre los sueños y los ideales producen

consecuencias destructivas, en muchos casos incluso desencadenan el crimen o la muerte. Otro punto coincidente con *Castelli di rabbia*.

En cuanto a la temática, como hemos afirmado en el apartado anterior, Baricco se inspira para su segunda novela en un cuadro de Gericault de 1818-19, *La balsa de la Medusa*. Existen otros casos en la literatura italiana de escritores que se han apropiado de la pintura para reescribirla, como Antonio Tabucchi en *Sogni di sogni* (1992), en *Gioco del rovescio* (1988), en *I volatili del Beato Angelico* (1987); Leonardo Sciascia en *Todo modo* (1974) y en *Il cavaliere e la morte* (1989).

Además, en *Oceano mare* se reconocen ecos de grandes novelistas del mar como Melville, Mac Orlan y especialmente Conrad, de quien Baricco toma de su primer libro, *La locura de Almayer*, el nombre para la posada. Sin embargo, Nella Giannetto, en su monografía "*Oceano mare*" de Baricco: *molteplicità, emozioni, confini tra Calvino e Conrad*, no encuentra vínculos muy estrechos entre la obra de estos dos autores. Según la escritora, el nombre de la posada puede considerarse un simple homenaje a un autor admirado. Tampoco correspondería relacionar la descripción del mar de Baricco con el mar de Conrad, lleno de personajes difíciles y profundamente fascinados por la navegación, aspecto que no es evidente en la obra baricchiana. Sin embargo, consideramos relevantes algunos aspectos que no son menores, como la posada y el tema del río: a la posada *Almayer*, además que por mar y por tierra, se puede llegar descendiendo por el río, que es el camino que el barón Carewal elige para su hija Elisewin. Por otra parte, se presentan también vínculos intertextuales con *El corazón de las tinieblas*, según hemos mencionado anteriormente.³³

Curioso es el nombre que se escoge para el personaje del profesor. Su nombre completo es Ismael Adelante Ismael Bartleboom y es la combinación de varias citas literarias. El apellido recuerda a *Bartleby el escribano*, obra de Hermann Melville y a Leopold Bloom, el protagonista del *Ulises* de Joyce. De la unión de Bartleby y de Bloom resultaría el apellido Bartleboom, lo que también remite a Bartlebooth, personaje de *La vida, instrucciones de uso*, de Georges Perec. En cuanto al nombre Ismael, puede ser otra cita melvilliana, correspondiente al personaje de Moby Dick.

³³ Un estudio de las relaciones intertextuales con obras literarias, pero también con la pintura y la música sería de sumo interés para profundizar en la obra de Alessandro Baricco, sin embargo, excede los límites de este trabajo. Es por ello que solo mencionamos algunos a modo de ejemplo.

Además del tono conradiano, para los estudiosos de la obra de Baricco existe una clara influencia de uno de los escritores más prestigiosos de la literatura italiana del *Novecento*: Italo Calvino. Para Nella Giannetto (2002: 66), considerando la estructura, la técnica narrativa, los temas y los personajes de *Oceano mare*, es notorio que Baricco se empeñó en hacer una interpretación-aplicación de los valores calvinianos. Para demostrar esta tesis, Giannetto recurre a las obras de Calvino *Lezioni americane*, *Palomar* y *Le città invisibili*. *Lezioni americane* recoge el ciclo de conferencias que la Universidad de Harvard le encarga a Calvino para el año académico 1985/1986. Para dichos encuentros el escritor elige analizar seis cualidades presentes en grandes obras literarias del pasado y del presente y que hubiera querido encontrar en el futuro y son: la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibilidad, la multiplicidad y la consistencia. Pero la muerte del escritor impide la redacción de la última clase y de terminar el ciclo en Harvard. Es por ello que el libro, publicado por su esposa en 1988 presenta solo las cinco primeras conferencias.

En su monografía, Giannetto llega a la conclusión de que los conceptos de *levedad* y de *exactitud* están contenidos en el libro de Baricco. El primero, *la levedad*, está ligado al personaje de Elisewin, cuya enfermedad "...si tiene un nombre debe ser ligerísimo, lo dices y ya ha desaparecido" (OM 13), los tapizados de su habitación presentan hombres volando y su viaje hacia el mar provoca "millones de sensaciones, ligeras como plumas en vuelo" (OM 51). Las mantas de la cama de Ann Deveria son livianas como nubes (OM 39), ella se siente liberada y habla de una levedad que parece una danza (OM 164). También *la exactitud* está presente en la obra cuando Bartleboom estudia el punto *exacto* en el que la ola se extiende hacia la arena; Langlais habla de "una muerte *exacta* y limpia" y había estudiado el imprevisible poder terapéutico de la *exactitud*. Por su parte, *la visibilidad* está presente en los cuadros de Plasson, en los tapices de Elisewin y en las escenas de la *Aliance*. En cuanto a *la multiplicidad*, Giannetto sostiene que no es posible encontrarla en las páginas del libro, sin embargo constituye el objetivo subyacente de la novela y de su articulación estructural. Pareciera, en cambio, que *la rapidez* no formara parte de las elecciones de Baricco para esta obra debido a la acumulación de imágenes, reiteraciones, uso de la anáfora presentes en la novela, pero también existen diálogos breves y elipsis para resolver situaciones complejas, como por ejemplo la muerte de Thomas, que se anuncia tan solo en cuatro renglones.

En el caso de la supuesta influencia del personaje de *Palomar* en *Oceano mare*, Giannetto encuentra una similitud entre los estudios acerca del fin del mar, del alcance de las olas realizados por Bartleboom y la fijación de Palomar por las olas, como queda explícito desde la primer hoja de ese libro. La autora considera que en este caso Baricco recurre a esa temática a modo de homenaje a Calvino.

Le città invisibili son las ciudades leves que describe Calvino en su obra. Ciudades con nombres de mujer, inexistentes, inverosímiles, descriptas con agudeza y lirismo. Sin embargo, cada una tiene algo que remite a una característica del mundo real, aunque en realidad es un juego de paradojas. A pesar de haber sido escrito mucho antes que *Lezioni americane*, también se encuentran ejemplos interesantísimos de *rapidez, exactitud, visibilidad y multiplicidad*. Otra lectura hecha a la luz de *Lezioni americane* y, en particular, de los conceptos de *exactitud y multiplicidad*, es el de la imposibilidad de establecer los límites de la ciudad.

En síntesis, según Giannetto, mientras la influencia de Conrad en *Oceano mare* de Baricco es más bien periférica y se mantiene más bien a nivel temático, en el caso de Calvino, considera obvio que Baricco leyó sus obras y que en su Turín natal creció en un ambiente en el que Calvino y Einaudi, la editorial en la que publicó sus libros, contaban con mucho prestigio. Es también evidente que en *Oceano mare* Baricco sigue los conceptos estudiados por Calvino en *Lezioni americane*, sobre todo *levedad y exactitud*. Sin embargo Baricco, en su propia escritura, acepta el riesgo del exceso, del énfasis, de la imperfección, con tal de no llegar a la perfección extrema, pero un poco fría de la escritura calviniana.

La levedad, la exactitud y la multiplicidad se evidencian también en la presencia de las voces y el callar en el texto, tanto en la construcción textual como en los enunciados de los personajes, tema que desarrollamos a continuación.

III.3. Voces: héroe-personajes

En *Oceano mare* el discurso polifónico está representado por las voces de numerosos personajes, a través de un texto coral donde cada voz incorpora valores y visiones de mundo. Sin embargo, a los fines de nuestro trabajo, seleccionamos los enunciados y acciones de dos de ellos: André Savigny y Adams/ Thomas.

Thomas trabaja en el puerto de Rochefort, Francia, y decide enrolarse junto a su novia Thérèse –él como timonel, ella como cantinera– en la expedición a Senegal para las nuevas colonias francesas. De esta manera se embarcan en la *Alliance*, donde los sorprende la tragedia: naufragan cerca de las costas de Senegal por impericia del capitán de la embarcación. Ante la falta de botes, los sobrevivientes permanecen en una improvisada balsa a la deriva. Mientras tanto, el doctor André Savigny, junto a otros oficiales de la *Alliance*, decide sobre la vida y la muerte de los sobrevivientes. Una noche, Savigny mata a Thérèse y Thomas jura vengarse del médico.

Thomas y Savigny son los únicos de los personajes de la posada en experimentar el viaje en *el vientre del mar*. Sin embargo, a pesar de sufrir la misma iniciación, como aclaramos en el apartado III.1.2., obtienen resultados diferentes. Para Thomas, en el momento de embarcarse en la nave, el mar era una búsqueda:

Allá, en la costa, en esos inviernos, yo imaginaba una verdad que era quietud, regazo, alivio, clemencia y dulzura. Era una verdad hecha para nosotros. Que nos esperaba y se habría inclinado hacia nosotros, como una madre encontrada. Pero aquí, en el vientre del mar, vi a la verdad hacer su nido, meticulosa y perfecta: y lo que vi es un ave rapaz, magnífica en su vuelo y feroz. No lo sé. No era lo que soñaba, en invierno, cuando soñaba esto. (OM 121).

Pero cuando Thomas llega al vientre del mar encuentra una verdad terrible, teniendo que pasar por una iniciación más bien dramática:

Tardé años en descender hasta el fondo del vientre del mar, pero lo que buscaba lo encontré. Las cosas verdaderas. Hasta la más insoportable y atrocamente verdadera de todas. Este mar es un espejo. Aquí, en su vientre, me vi a mí mismo. (OM 120).

De esta manera, el personaje describe el *descenso ad ínferos*,³⁴ donde los náufragos luchan unos contra otros y llegan al canibalismo para sobrevivir, para volver a renacer. Al verse a sí mismo, el cambio en él es irreversible y se transforma en el mar mismo (mata, come la carne y bebe la sangre de sus compañeros), pero a la vez renace y es capaz de ofrecer nueva vida. Después del naufragio, deja el mundo real y entra en un tiempo no lineal, en espacios inaccesibles:

Pero aquellos que estaban con él... los otros esclavos... y luego también otros que lo reconocieron, en el puerto... cuentan de él cosas extraordinarias, es como si hubiese estado en todos lados, este hombre, es un misterio... creer todo lo que se dice... (OM 56)

... jura que lo vio transformarse en un negro y luego volver a transformarse en blanco/ porque negociaba con el chamán del lugar (...) se llama Adams, pero tuvo mil nombres y alguien, una vez escuchó que lo llamaban Ra Me Nivar, que en la lengua del lugar quería decir hombre que vuela... (OM 57)

Este hombre vio Timbuktu. (...) La perla del África. La ciudad no encontrada y maravillosa. El cofre de todos los tesoros, hogar de todos los dioses bárbaros (...) La ciudad que ningún hombre blanco jamás había encontrado. (OM 58)

Thomas es un hombre nuevo y recibe un nuevo nombre: Adams. El autor no especifica quién lo llama por primera vez de esa manera cuando vuelve al mundo *normal*. Es de suponer que el almirante Langlais, es quien le otorga de este modo la posibilidad de comenzar nuevamente. Después del naufragio, Thomas seguirá en contacto con ese *otro mundo*, otra dimensión de lo real que le permitirá salvarle la vida al almirante a través de la telepatía. Es también el guía en el proceso de iniciación de Elisewin, quien asegurará luego del encuentro amoroso con Thomas estar curada porque ingresó “en el mar”. Después de esa noche la joven decide irse de la posada para vivir con Langlais. Ella tendrá la capacidad de regalarle “... una a una las miles historias que un hombre y una noche habían sembrado en ella, sabe dios como, pero en modo imborrable y definitivo. Él la escuchaba, en silencio. Ella contaba. Terciopelo”. (OM 145).

³⁴ El “descenso a los infiernos” constituye un *topos* frecuente en la literatura a partir de matrices míticas variadas, que aparecen tanto en la literatura occidental como en relatos populares de diversas genealogías. Solo a modo de ejemplo, podemos mencionar el mito de Orfeo o el clásico viaje de Dante en *La Divina Comedia*.

El relato del doctor André Savigny es diferente. Está en la nave por motivos relacionados a la exploración y a su carrera. A pesar de conocer la monstruosidad del mar, no sueña con conocer su verdad. Describe con frialdad el horror vivido en la balsa, lo que implica que no pierde en ningún momento la razón mientras viaja por el vientre del mar. Es más, calcula científicamente sus alternativas para garantizar su supervivencia:

...-recuerdo- la muerte de dos de los nuestros, hecho literalmente a mordiscones por esa bestia inhumana que vino de afuera, de la nada de la noche, y morir decenas de ellos, descuartizados y ahogados, se arrastran por la balsa mirando hipnotizados sus mutilaciones, invocan a los santos mientras sumergen las manos en las heridas de los nuestros y le arrancan las vísceras... (OM 105).

...yo sin fantasmas, yo con la muerte encima y sin la gracia de algún fantasma o de una dulce locura, yo que dejé de contar los días, pero sé que cada noche, de nuevo, vendrá la bestia, la bestia del horror... (OM 107).

Además pone distancia entre él y el poder del mar:

El mar. Parecía un espectador, totalmente silencioso, totalmente cómplice. Parecía un marco, un escenario, un fondo. Ahora lo miro y entiendo: el mar era todo. Fue desde el primer momento todo. Lo veo bailar en torno a mí, suntuoso en una luz de hielo, maravilloso monstruo infinito. (OM 108).

A lo largo del viaje, Savigny sabe y puede defenderse de la terrible fuerza del mar y, por consiguiente, se salva. Vuelve de la travesía sin cambios evidentes; se refugia en un pueblo donde conocerá a Ann y a pesar del temor de que Thomas lo encuentre, vuelve a su vida burguesa, como si nada hubiera sucedido. Solo cuando su enemigo lo encuentra para consumir la venganza y ve la sangre de su amada correr por sus manos temblorosas experimenta la impotencia ante lo irreversible. De este modo, la trama incorpora un sentido trágico: la imposibilidad de luchar contra el destino.

Es posible establecer relaciones entre el texto novelesco y la dimensión histórica. En este sentido, cabe señalar que la expansión colonial francesa de finales del siglo XIX requería la creación de un cuerpo médico que se sumara al Cuerpo de Sanidad de la Marina. De esta manera, en 1890 se creó el *Corps de Santé des Colonies*, cuya misión era crear y desarrollar estructuras sanitarias en las colonias; de esta manera, muchos médicos se trasladaron a ejercer su profesión en los territorios africanos.

Con respecto al tema de nuestra investigación, la relación entre estos dos personajes está también signada por el silencio. En palabras de Scarsella:

El mutismo de Adams es el silencio de un ser que se ha salvado, no el de un sometido. Con la negación de la negación, Adams expresa el rechazo consecuente con la *herida no cicatrizada* de la experiencia de lo deshumano, desarrollando a la inversa un principio de esperanza en la dimensión de lo no verbal, o sea, del lenguaje marginal de la naturaleza (Adams es jardinero) y del cuerpo. Por lo tanto, es un código iniciático, doloroso y procreativo de comunicación el que acerca Adams a Elisewin, volviéndola mujer llena de historias como Sherezade. Verdadera terapia del alma, en lugar del vano tratamiento hidromarino, el contacto físico (en el que se rescibe la fábula de la bella y la bestia) sorprende a la muchacha volverse finalmente protagonista de la propia novela de formación. (2003: 53).

El motivo del mutismo es también correlativo al blanco de las telas de Plasjon, ya que el blanco no es únicamente el color de lo absoluto y el corazón de la nada, sino más bien una metáfora de la hoja inmaculada donde se deja entrever el horizonte de la escritura.

Volviendo a la figura de Adams, el narrador afirma que tiene dotes de clarividencia. Habla sin servirse de su voz ni de gestos y sus interlocutores reciben mensajes muy claros que provienen de él, sin reconocer el canal a través del cual les llega. Esto sucede entre Adams y Langlais (cuando lo salva del duelo) y luego con Elisewin (cuando ella cuenta las historias que aprendió de él).

La situación vivida en la balsa entre Thomas y Savigny, según Pezzin (2001) constituye:

... una alegoría del duelo-confrontación entre el Yo-narrador y su doble; ambos son las dos caras de la misma moneda, la imagen emblemática de un Yo fragmentado, que se mira y se ve en el espejo. Al mismo tiempo Adams-Thomas es una especie de divinidad del mar, dionisiaca, símbolo de la armonía del amor; mientras Savigny es el apolíneo, el odio del rencor existencial. (53).

Scarsella (2003: 51) explica también el silencio con el “vacío” de los períodos que no se cierran con el punto e indicarían el abismo que abren bajo los pies de los naufragos la locura, la desesperación, el hambre, la mentira. Por ejemplo:

... se abrazan antes de entregarse al mar –lágrimas sobre el rostro de hombres inesperados– luego se dejan caer al mar y respiran fuerte el agua salada bien hasta dentro de los pulmones para quemar todo, todo –nadie los detiene, nadie
La primer cosa es el nombre, la segunda aquellos ojos, la tercera un pensamiento, la cuarta es la noche... (OM 103).

III.4. Cronotopos

III.4.1. El mar

Este cronotopo atraviesa toda la novela: desde el título hasta las últimas líneas en donde desaparecen la posada, la tierra y el mismo mar que la circundaban. El mar es el lugar en el que el espacio sagrado se une al tiempo circular, como analizaremos más detalladamente en el próximo apartado.

Según afirmamos anteriormente, en el título la palabra *mar* se anticipa como personaje principal y a la vez tema de la novela. El *océano*, en cambio, describe la inmensidad del mar, su poder de fascinación y dominio. Este cronotopo se vincula directamente con los personajes. En efecto, para cada uno de ellos, el mar reviste una importancia y una significación distinta. En función de ello, la configuración del mar como cronotopo codifica, por una parte, el tiempo infinito en contraposición con la finitud humana y, por otra parte, la figura del destino:

- *Tiempo infinito frente a la finitud del hombre*: según Pezzin, Baricco intenta “...armonizar ciertos aspectos de la filosofía del primer Heidegger de *Ser y Tiempo...*” (2001: 46). El infinito es origen del tiempo y el tiempo está determinado por el ser, es decir que tiempo y ser se interrelacionan. El tiempo, por lo tanto, toma su sentido de esta relación con el otro que me constituye como sujeto ontológico, que hace posible un mundo común. Desde la constancia del pasar del tiempo, habla el ser. El tiempo no deja huella material, es aniquilamiento. Sin embargo, consideramos que, en la novela de Baricco, a partir de la disolución siempre permanece la posibilidad de construir algo nuevo, aunque sea la memoria de la huella borrada por la marea.

¿Sabías que es lo más hermoso aquí? Mira: nosotros caminamos, dejamos todas estas huellas en la arena, y ellas se quedan allí, precisas, ordenadas. Pero mañana, te levantarás, mirarás esta grande playa y no habrá nada, ni una huella, ni una señal, nada. El mar lo borra de noche. La marea esconde. Es como si nunca hubiera pasado nadie. Es como si nosotros nunca hubiéramos existido. Si hay un lugar en el mundo, en el que puedes pensar ser nadie, ese lugar está aquí. No es tierra, todavía no es

mar. No es vida falsa, no es vida verdadera. Es *tiempo*. Tiempo que pasa. Y basta. (OM 79).

Scarsella afirma:

Todo en la novela de Baricco “sucede en este purgatorio de arena” (p. 80), por lo tanto en un clima absolutamente atemporal; sin embargo el mar es un espacio que, en cuanto objeto de conocimiento, reabsorbe la categoría del tiempo sin personificar el Tiempo (no se puede, como enseña en efecto Plasson, retratar el Mar con el mar). (2003: 49).

Debido a su infinitud, Plasson no encuentra su principio ni Bartleboom su final. El mar no tiene límites definidos, está vivo. Su movimiento constante también lo hace inasequible. Esta infinitud podría relacionar el mar con una especie de entidad divina, omnipresente; el mar que llama desde cualquier rincón del mundo; o bien esa inmensidad indefinible que puede llevarse dentro de sí. Cuando Thomas viaja por el vientre del mar, puede verse a sí mismo y ver la verdad y será por siempre un hombre *inconsolable*.

Tardé años en descender hasta el fondo del vientre del mar, pero lo que buscaba lo encontré. Las cosas verdaderas. Hasta la más insoportable y atrocemente verdadera de todas. Este mar es un espejo. Aquí, en su vientre, me vi a mí mismo. (OM 120).

Esto me enseñó el vientre del mar. Que quien vio la verdad será por siempre *inconsolable*. Y verdaderamente *salvado* es sólo aquel que nunca estuvo en peligro. (OM 121).

Sin embargo, remite a una dimensión que, si bien trasciende lo humano, no se configura como una divinidad religiosa en sentido tradicional. El mar de Baricco está en todas partes y llama desde todas partes, es inherente al mundo y a las subjetividades, se incorpora a ellos como parte inasible e irrevocable al mismo tiempo.

Pero sobre todo el mar *llama*. Lo descubrirás, Elisewin. No hace otra cosa que esto: *llamar*. Nunca para, entra dentro de ti, lo tienes encima, te quiere a ti. También puedes fingir, pero no sirve. Seguirá llamándote. Este mar que ves y todos los otros que no verás, pero que estarán, siempre, al acecho, pacientes, un paso más allá de tu vida. Incansablemente, los sentirás llamar. (OM 80).

- ***La figura del destino*: el encuentro de todos los personajes que llegan a la posada *Almayer* con el mar significa el enfrentamiento con un destino que se presenta como inevitable:**

Esa masacre, sus infamias, nuestra rabia. Todo perfectamente inútil. No hay inteligencia ni hay coraje que pueda cambiar un destino. (OM 118).

Si tuviera que vivir mil años más, amor sería el nombre del peso leve de Thérèse, entre mis brazos, antes de escurrirse entre las olas. Y destino sería el nombre de este océano mar, infinito y bello. (OM 120).

Esto era todo. Sensación maravillosa. Cuando el destino finalmente se cierra y se vuelve sendero y huella indudable y dirección segura. (...) El gesto de entregarse al destino. Esa es una emoción. Sin más dilemas, sin más mentiras. Saber a dónde. Y alcanzarlo. Cualquiera sea, el destino. (OM 136).

Como se lo dices, a un hombre así, que ahora soy yo quien quiere enseñarle algo y entre sus caricias quiero hacerle entender que el destino no es una cadena, sino un vuelo... (OM 139).

La visión del destino tiene puntos de contacto con la tragedia griega, sin embargo, el universo de Baricco es un universo sin dioses, donde el mar representa la dimensión del tiempo vivenciada por cada sujeto. El concepto de realidad que construye el texto organiza una visión del destino radicalmente diferente puesto que la realidad no existe fuera de la percepción del sujeto. Y así ese destino no está prefijado por los dioses sino incorporado en la construcción misma que de la realidad hace el sujeto, construcción que en consecuencia es lábil y que finalmente se deshace como las huellas en la arena.³⁵

Si según Bajtín el cronotopo codifica valores histórico sociales, el mar en *Oceano mare* pone en cuestión valoraciones como la oposición salud/enfermedad en relación con aceptación/transgresión de mandatos sociales. Tales son los casos de Ann y de Elisewin:

...el mar parecía, de repente, haberlas esperado desde siempre. Los médicos pensaban que estaba allí, desde milenios, perfeccionándose pacientemente, en el único preciso intento de ofrecerse como unguento milagroso para ofrecerse a sus penas, las del alma y las del cuerpo. (OM 43).

Sería un refugio perfecto. Invisibles de cualquier enemigo. Suspendidos. Blancos como los cuadros de Plasson. Imperceptibles también a sí mismos. Pero hay algo que quiebra este purgatorio. Y es algo de lo que no puedes escapar. El mar. El mar hechiza, el mar mata, conmueve, asusta, también hace reír, a veces, desaparece, cada tanto se disfraza de lago o crea tormentas, devora naves, regala riquezas, no da respuestas, es sabio, es dulce, es poderoso, es imprevisible. (OM 79).

³⁵ Sería de interés, como aclaramos anteriormente, un análisis filosófico de la obra de Baricco. Específicamente esta novela presenta un material muy rico para este tipo de enfoque, que no podemos abordar aquí porque excede la delimitación de nuestro objeto de estudio.

Es también el lugar de fuga-refugio para el pintor Plasson –como se puede notar en el primer capítulo de la novela– o de Bartleboom quien busca el límite de las olas. En la contemplación logran comprender que nunca encontrarán respuestas, puesto que lo *real* se presenta en términos de interrogantes, su naturaleza es la ambigüedad, la contradicción, la construcción/deconstrucción.

Pezzin se refiere a la escena dramática del naufragio de la siguiente manera:

Es alegoría de la realidad de la existencia, que destruye cada tentación de sueño, ilusión, idea. Es alegoría del diluvio universal que con tonos apocalípticos-catastróficos representa la rotura de la relación Dios-hombre, la alianza entre divino y humano. Y es alegoría de la intervención traumática y catártica que el Autor utiliza siempre en las estructuras de su narración, alterando tramas y significados (...) El naufragio representa la verdad más profunda y trágica de la existencia humana, que es vivir para la muerte (Heidegger) más allá de cada ilusión y de cada sueño. (2001: 52).

Este mar polifacético de Baricco emerge con su fuerza, su fascinación, su inmensidad, su poder, al igual que emergen las debilidades humanas, el miedo a los límites y a la vez la necesidad de establecerlos.

A continuación, relevamos algunos cronotopos que se encuentran directamente relacionados y de alguna manera incluidos en el cronotopo mar.

III.4.1.1. El viaje

Tanto los viajes de cada uno a la posada *Almayer*, como los viajes hacia el interior de sí mismo –que cada personaje cumple al final de la historia– son a través y hacia el mar.

En esta novela, como en tantos otros ejemplos de la literatura universal,³⁶ Baricco se propone representar la versión del viaje iniciático que cambia la visión del protagonista y el modo de ver los acontecimientos exteriores. La iniciación implica el cambio ontológico del héroe mediante una fase

³⁶El ejemplo clásico es *La Odisea* de Homero. El mito de Ulises fue a menudo utilizado por distintos autores como símbolo de ciertas peculiaridades humanas; su viaje y su regreso a la patria fueron arquetipos de una producción literaria y artística que, a través de las más diversas interpretaciones, refleja significativamente las tendencias que el mundo encontró a lo largo de su historia, desde la antigüedad hasta el siglo XXI.

preparatoria, la iniciación y el regreso. En este caso, personaje de Thomas reconoce en el vientre del mar una representación, sin velos, de su propia vida y en ese mar, el espejo abismal lo invita a contemplar su propia alma. A través del simbolismo del descenso al infierno, el héroe se debate entre la vida y la muerte para luego ascender hacia un tiempo divino (después del naufragio deja el mundo racional para desaparecer a espacios inaccesibles). Ante una iniciación dramática, Thomas cambia de nombre y se lo llamará desde este momento Adams.

El lugar sagrado en el que el héroe cumple su transformación –el mar– está ligado al viaje circular: de mar violento Adams se transforma en mar salvífico en la iniciación de Elisewin, porque el mar se encuentra dentro de él. Los demás personajes cumplen una iniciación más sutil, la posada es el mar, el lugar sagrado en el que podrán renacer. La última imagen circular es el final de la novela, donde el hombre deja el mundo imaginario de la posada, un mundo sagrado que se cierra en un círculo y se deshace.

Como hemos visto en el apartado III.1.1, Barengi opina que los personajes de *Oceano mare* no buscan su destino, lo encuentran; aún si intentan desaparecer para huir del que otros intentan imponerles. De esta manera, los siete huéspedes de la posada reconocen y aceptan el sentido de la vida que les fue otorgado en la última parte del libro. Los cantos del retorno no son otra cosa que el viaje que cada uno concreta hacia sí mismo.

Oceano mare está también impregnado de experiencias oníricas, muchas ligadas a los viajes de los protagonistas. El momento de la partida de Elisewin hacia el mar:

...giró y fue al encuentro de los hombres que la habría llevado hasta el bote. Ya era casi de noche. De querer que fuera así, hubiera parecido un sueño. De esa manera Elisewin bajó hacia el mar, de la forma más dulce del mundo –solo la mente de un padre podía imaginarlo... (OM 51).

La ciudad de Timbuktu, es también meta de infinitos viajes teñidos de ensueño:

Corazón del mundo desconocido, fortaleza de miles secretos, reino fantasma de toda riqueza, meta perdida de infinitos viajes, origen de todas las aguas y sueño de cualquier cielo. Timbuktu. La ciudad que ningún hombre blanco jamás había encontrado. (OM 58).

El viaje al vientre del mar es tan increíblemente doloroso, que Thomas piensa estar inmerso en una pesadilla:

Se necesitaba una mente extraordinaria para no extraviarse, en aquella desesperación, el hilo lógico de aquel exterminio. En los ojos de este hombre, que ahora me miraban como si fuera un sueño, yo leí, mil veces, con odio y admiración, los signos de una horrenda genialidad. (OM 117).

Y vi dos cosas. El rostro, y era el de Savigny, y un sable que cortaba el aire y caía sobre mí. Fue un instante. No sabía si era un sueño, una pesadilla o que cosa. No sentía dolor, nada. No había sangre sobre mí. El hombre desapareció. Yo me quedé inmóvil. (OM 118).

Pertenece también al mundo onírico la posada *Almayer* y los niños que la administran, tema del que nos ocuparemos en el apartado del cronotopo de la posada.

III.4.1.2. La pintura

El pintor Plasson se hospeda en la posada *Almayer* con la sola intención de retratar el mar. De la misma manera que hacía los retratos de personas ricas y empezaba dibujando sus ojos, que son el espejo del alma, él busca el “inicio” del mar. Es por ello que concebimos el cronotopo de la pintura dentro del cronotopo del mar. Mientras Plasson pasa sus horas en la playa con este objetivo, el profesor Bartleboom busca el “fin” del mar. Ambos pueden verse como emblemas del Yo, dividido en dos partes. Son como dos fragmentos de un rompecabezas que deberían recomponerse y sin embargo están destinados a quedarse en la condición de fragmentariedad.

Pezzin presenta su visión filosófica de la primera escena de la novela y opina que el inicio de *Oceano mare* presenta características solemnes, sacras. Y agrega:

La escena inicial de la novela revela la visión del mar entendido como la perfección de los orígenes del mundo, como Edén, como espacio de verdad, como vacío/nada originario, como Ser y Nada. Y aparece el hombre identificado como la “minúscula excepción”, como imperfección, que está destinada a “bloquear” el ritmo perfecto de ese mecanismo dominado por la nada, por el nihil paradisiaco originario. El hombre aparece como la excepción, el error, que se inserta en el cuadro estático y perfecto, verdad total, de la nada de los orígenes... (2001: 37).

A partir de esta lectura filosófica, es posible considerar el blanco de los cuadros como el vacío, la nada, y al hombre como un punto débil a quien le cuesta asir el universo,

Laura González (2007) relaciona los cuadros blancos de Plasson con la estética del pintor Malevich y su obra *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918), cuyo postulado aboga por la economía en los recursos pictóricos, es decir, por una vuelta a lo esencial, a la sensibilidad plástica pura. De esta manera rompe cualquier nexo con el mundo de los objetos y la pintura figurativa. La mayor herencia de Malevich al mundo del arte y en concreto a los minimalistas es la quinta dimensión.

Con respecto a la obra del pintor ruso, González afirma:

A pesar de que el gusto se estaba ajustando a tantas otras corrientes de vanguardia, las composiciones de cuadrados monocromáticos de Malevich fueron acusadas de estar vacías y, por lo tanto, los críticos las tomaron como una ofensa, en el mejor de los casos, como una burla. Sin embargo, como se verá, no son vacíos sino que están llenos de su vacuidad. Son un momento expectante. Son y no son al mismo tiempo. Están llenos y vacíos. (3)

De similar manera se presenta la obra de Plasson. Su catálogo está conformado en su totalidad por cuadros blancos. Llaman la atención dos piezas que son las excepciones: *En la posada Almayer (14)* es un retrato de un ángel estilo prerrafaelista –que recuerda a los niños del lugar, cuyo rostro carece de rasgos debido a la imposibilidad del retratista de capturarlos– y *Sin título (22)*, un dibujo a lápiz que representa a un hombre que “se acerca al mar llevando en sus brazos a una mujer sin ropa. Luna en el cielo y reflejos sobre el agua.” (OM 174). La imagen anticipa al lector la venganza de Thomas cuando asesina a Ann Deveria. La escena representa a Savigny llevando el cuerpo de su amante a la orilla del mar para dejarla irse con la corriente.

El resto de los cuadros son blancos; algunos están manchados o tienen inscripciones atrás, uno está cubierto de grandes pinceladas blancas, otro se perdió seguramente al ser confundido con un lienzo vacío; un par conservan rasgos de velas de barco y uno más, el dibujo de un barco hecho por una mano infantil, seguramente Dol, el niño-ángel que acompaña al pintor.

Al respecto, es importante notar que los títulos de los cuadros de Plasson señalan algo muy distinto a la apariencia del cuadro. El pintor busca la esencia, el “ser” del mar, pero su significado más profundo es lo que lo hace inasequible y es por ello que nunca puede pintarlo. El mar que busca Plasson es una verdad mucho mayor que una vasta extensión de agua y, por lo tanto, inefable.

En cierta medida, sus cuadros ponen en evidencia que todos los cuadros sobre el mar que se han pintado y que se pintarán son erróneos. El mar es un universo

aparte, no sólo es vasto, sino infinito; va más allá de lo que alcanza a percibir la mirada. La única manera de capturar el “ser” del mar en el lienzo es ir a su esencia misma, que es inasible. Pintar el mar con agua de mar. Entonces, los cuadros de Plasson distan mucho de estar vacíos y de ser “blancos”. Efectivamente, representan, son el *Océano Mar*. Probablemente, la única persona que supo interpretar los cuadros de Plasson fue su amigo Bartleboom, quien en su lecho de muerte pidió que le acercaran uno de los cuadros. “Pero él lo miraba, lo volvía a mirar, lo volvía a recorrer con la vista, por decir de una manera. – El mar... -, decía despacio”. (OM 197).

Senardi opina que Baricco no se limita a enunciar el texto, sino que trata de hacérselo vivir, ya que es imposible asir el universo:

... el mensaje es perfectamente claro; el hombre mira a su alrededor, se esfuerza por entender y por representar la realidad, pero la tela –la página– queda blanca, volviéndose emblema de su fracaso. De poco sirve el tentativo de reproducir el mundo de la manera más directa, descartando toda mediación de orden intelectual hasta entregarse a una especie de compenetración matérica (Plasson que “pinta” el océano con su misma agua): el universo permanece impenetrable. Baricco sugiere que representar es imposible. (2002: 179).

El código no verbal de la pintura, del signo, se presenta como auto-aniquilamiento de la escritura narrativa, que, por consiguiente, no presenta lazos efectivos con la realidad. Expresa justamente el tentativo extremo de ir más allá de la escritura, hacia el origen del signo mismo.

III.4.1.3. La palabra

Los múltiples significados del “mar” presentes en esta novela permiten concebir también el cronotopo de la palabra.

Según Senardi, el océano mar está íntimamente ligado a la escritura:

El océano mar y el espacio de costa septentrional que lo delimita, inquietante y enigmático como toda línea de confín, representa la relación entre la escritura y las cosas, el motivo central del libro, aquel núcleo que se encarna en una trama compleja de símbolos y alusiones. (2002: 178).

Éste es otro punto coincidente con *Castelli di rabbia*. Para Baricco es relevante el tema de la palabra. Sin embargo, a diferencia de la primera novela en la que este cronotopo ocupa un lugar central, en *Oceano mare* podemos

considerarlo en directa relación con el cronotopo del mar, que atraviesa toda la novela.

El autor se sirve de distintos usos de la palabra escrita que ponen de manifiesto las limitaciones del lenguaje para dar cuenta de la realidad. Así por ejemplo, el proyecto del profesor Bartleboom, titulado *Enciclopedia de los límites verificables en la naturaleza con un suplemento dedicado a los límites de las facultades humanas*, trata de sistematizar hasta dónde puede llegar la naturaleza, cuáles son sus límites, para descubrir los mecanismos de su funcionamiento. Para explicar esta idea, Bartleboom busca el ejemplo de los ríos, que aunque son largos, no son infinitos. En el presente del relato, lleva escritas las definiciones de 872 términos, referidos a los ríos, hojas, atardeceres (el fin de los días). Es innegable en este caso la presencia del concepto de *exactitud* de Calvino. En esta lucha entre lo finito y lo infinito se crea una tensión en querer colmar los extremos de estas categorías y de plasmarlo en la página escrita.

Al mismo personaje pertenecen también las cartas dedicadas a su amada por conocer. Bartleboom le escribe a su mujer ideal, deposita las cartas en un cofre e imagina que el día en que la conozca podrá entregárselas y confesarle que la estaba esperando. Este es otro punto de encuentro con *Castelli di rabbia*; el personaje de Bartleboom presenta semejanzas con el de la señora Abegg, quien estuvo prácticamente casada con un libro, ya que creó la imagen del subteniente Abegg sobre la base de las cartas que él le escribió durante tres años y, según ella, en una de éstas le había prometido matrimonio. Nuevamente Baricco juega con lo *dicho* y lo *no dicho*. Mientras la señora Abegg se crea la condición de viuda a través de la supuesta intención de su novio manifestada por escrito, asignándole así el valor de lo *dicho*, Bartleboom intenta *decir* sus sentimientos que plasma también por escrito pero que no tiene a quien confesar.

Al Padre Pluche en cambio, su libro de plegarias (lleva escritas 9.502) le permite hablar con Dios de su problema: haber perdido el camino. Es obvio que lo que es *visible* en la literatura es lo que la palabra *dice*. A través de la palabra, de lo escrito y dicho el sacerdote intenta encontrar nuevamente a Dios.

Por su parte, Ann Devería le escribe una carta a André Savigny, su amante, quien debe leerla apenas llegue a la posada, antes de subir a su habitación. En este caso, el valor otorgado a la palabra escrita es el de

reemplazar a la palabra dicha, por temor a que tenerlo enfrente le impida expresar sus sentimientos pero también porque la distancia reflexiva que impone la escritura permite decir más y mejor. Ann comienza la carta diciéndole: “Siéntate y escúchame” (OM 163). Le comenta, además, los consejos de Bartleboom:

Es un hombre bueno y paciente. Me escuchaba. Y un día me dijo: “Escríbale”. Él dice que escribirle a alguien es el único modo de esperarlo sin hacerse mal. Y te escribí. Todo lo que tengo dentro de mí lo puse en esta carta. Él dice, el hombre con nombre cómico, que entenderás. Dice que la leerás, luego irás a la playa y caminando por la orilla del mar pensarás en todo y entenderás. Durará una hora o un día, no importa. Pero finalmente volverás a la posada. Él dice que subirás las escaleras, abrirás mi puerta y sin decirme nada me tomarás en tus brazos y me besarás. (OM 165)

De esta manera Baricco concibe la palabra unida a la idea de tiempo. El tiempo a través de la escritura permite entender los sentimientos, los acontecimientos.

Otro indicio que remite a la escritura es el *Catálogo provisorio de las obras pictóricas del pintor Michel Plasson*, que Senardi considera “... un episodio de peso, con algún leve retoque de la obra *Vida instrucciones de uso* de Georges Perec (el Bartlebooth del escritor francés).” (2002: 179). En el capítulo 4 de *I canti del ritorno* dedicado a Plasson, el catálogo que describe la colección del pintor ocupa las diez páginas del mismo y se cierra con una nota escrita por Bartleboom. En consonancia con el modo en que vivió sus últimos años, Baricco prepara para Plasson una muerte “...serena, en soledad y con el alma en paz” (OM 178). El capítulo concluye con palabras de Bartleboom:

Pocos minutos antes de expirar pronunció la siguiente frase: “*No es una cuestión de colores, es una cuestión de música, ¿entienden? Me llevó tanto tiempo pero ahora (stop)*” (...) Ahora reposa, fue su explícito deseo, en el cementerio de Quartel. La lápida, sobre su tumba, es de simple piedra. Completamente blanca. (OM 179).

La música –en *Castelli di rabbia*– y la pintura –en *Oceano mare*– simbolizan el arte en relación con la palabra. Codifican otros modos de *decir* y también de *callar*. Ambas manifestaciones son inasibles. Mientras en *Castelli di rabbia* la palabra es aniquilamiento y expresión de teatralidad, en *Oceano mare* toma más significación lo dicho y lo no dicho. A propósito de silencios y palabras, Baricco asevera en una entrevista: “...yo busco que cada palabra

tenga el lugar justo en el texto, para mí el silencio en mis textos es el lugar dónde el lector habitará”. (Tatis Guerra, 2).

III.4.2. La posada

Baricco decide en la trama de *Oceano mare* que seis personas, que llegan de lugares lejanos, que ignoran sobre la existencia del otro, sin premeditación, entrelacen sus vidas en una misteriosa posada que se asoma a la nada de los mares septentrionales:

Hay algo... *enfermo* en este lugar. ¿No te das cuenta? (...) Todo... todo está quieto un paso más allá de las cosas. No hay nada *real*, ¿entiendes esto? (OM 92).

Pero esto es un poco extraño. La realidad se esfuma y todo se vuelve memoria. Hasta vos, poco a poco dejaste de ser un deseo y te volviste un recuerdo. Me llegaron tus cartas como mensajes que sobrevivieron a un mundo que no existe más. (OM 163).

Ese punto de confluencia de los personajes es la posada *Almayer*, un espacio mágico y mítico, prácticamente secreto, que tiene capacidades curativas debido a su cercanía con el mar. El relato lo ubica en una dimensión *entre*: es un mundo intermedio, que ya no es tierra pero que todavía no es mar; un lugar donde el tiempo se ha anulado y en donde se amplifican las facultades oníricas, la posada se organiza como un cronotopo marcado por el extrañamiento, entre el sueño y la vigilia, entre la realidad y lo fantástico. Algunos de los habitantes de la posada tienen la sensación de haber estado en ella desde siempre.

Luego llegué aquí. Y esto no es fácil de explicar. Mi marido pensaba que era un lugar donde podía curarme. Pero curar es una palabra demasiado pequeña por lo que sucede aquí. Es simple. Este es un lugar donde te despides de ti mismo. Lo que eres se desliza encima de ti, poco a poco. Y lo dejas detrás, paso a paso, en esta orilla que no conoce el tiempo y vive un solo día, siempre el mismo. El presente desaparece y uno se vuelve memoria. (OM 164).

Según Pezzin (2001: 35) en el texto puede individualizarse una alegoría de la creación literaria, con la posada *Almayer* como lugar de la invención, como metáfora de la mente del artista, que da lugar a una estructura armónica, que luego se desintegra al entrar en la escritura narrativa con la descripción del naufragio. Del mismo modo se detecta en la obra el poder casi divino y omnipotente del autor-director, que manipula-destruye los destinos de sus personajes.

Como hemos hecho notar en el apartado III.2, Conrad está presente en el motivo de la posada y no es casualidad que Baricco le atribuya un nombre relativo a su obra. Según Giannetto:

Las novelas de Conrad son novelas de costa (...) Y en las costas, en los puertos conradianos hay siempre una posada con sus aspectos característicos y una fauna humana muy particular. Junto a los clientes de paso se encuentran a menudo individuos que viven allí desde tiempo inmemorable (“que forman parte de los muebles”, como el niño que mira el mar desde la ventana de Bartleboom y no piensa mínimamente en irse cuando llega el nuevo huésped a la habitación que le habían asignado). (2002: 81).

Se confirman de esta manera algunos rasgos que Baricco conserva de las posadas conradianas, gracias a las cuales pudo recrear *Almayer*. La atmósfera, el aspecto misterioso e inquietante de sus administradores y clientes son una increíble contaminación, que abunda en detalles en la posada de *Oceano mare*. La posada *Almayer* está situada a orillas del mar, en la desembocadura de un misterioso río – tema también recurrente en Conrad– en un lugar que no existe, llamado Quartel.

Quinnipak, Quartel, dos pequeñas ciudades imaginarias del siglo XIX. Pero a diferencia de Quinnipak, la posada situada en Quartel ocupa un primer plano en dos terceras partes de la novela. Es un lugar funcional a la narración, pero como en Quinnipak, inalcanzable para el hombre común:

No sé cómo hiciste para encontrarme. Este es un lugar que casi no existe. Y si preguntas por la posada Almayer, la gente te mira sorprendida y no sabe. Si mi marido buscaba un rincón de mundo inalcanzable para mi cura, lo encontró. Dios sabe cómo hiciste para encontrarlo también vos. (OM 163).

Es por esta razón que Adams, que realizó muchos viajes:

En mil lugares distintos del mundo vi posadas como esta. O tal vez vi posadas como esta en mil distintos lugares del mundo. La misma soledad, los mismos colores, los mismos perfumes, el mismo silencio. La gente llega y el tiempo se para. Para algunos debe ser una sensación de felicidad, ¿no es verdad? (OM 93).

Sin embargo, Baricco lejos de querer etiquetar sus trabajos con meras influencias de autores que él admira, en oportunidad de la Feria del Libro de Buenos Aires en abril de 2010, confiesa:

Mis historias están desplazadas en el tiempo, armo mundos completamente imaginarios. Tengo una fascinación por los *no-lugares*, quizá por eso escribo tanto sobre el mar sin ser un gran conocedor. Me gusta que mis personajes no puedan ser asociados a un espacio específico.

Al final de la historia, la posada *Almayer* se deshace a espaldas del séptimo huésped-autor.

III.5. Conclusiones parciales

La novela *Oceano mare* está basada en la visión del mar como alegoría de la existencia humana en un clima atemporal y onírico. En esta historia los seis personajes que se alojan en la posada *Almayer* exponen sus miedos, sus obsesiones y vicisitudes que los llevan a realizar un viaje hacia ellos mismos, hacia la aceptación del propio destino. En cada caso, el encuentro con el mar implica una transformación subjetiva.

Baricco pretende, en su segunda novela, *decir el mar* y lo intenta a través de los cuadros blancos de Plasson, de las palabras de Bartleboom y con las vivencias de Adams, como si la verdad pudiera contenerse en una única palabra tan infinita como la palabra “mar”.

En cuanto a su estilo de escritura, el autor se expresa a través de los procedimientos ya adoptados en su primer libro *Castelli di rabbia* como la acumulación, la iteración, el quiasmo, el truncamiento del período largo a través de guiones o puntos suspensivos, que en muchos casos se identifican con los silencios realizados por los personajes. A diferencia de la primera obra donde el silencio o los silencios de la pareja central correspondían en gran parte al discurso amoroso, en *Oceano mare* la centralidad corresponde a los seis personajes en los que ninguno es destaca por sobre el otro. Si bien en nuestro trabajo nos centramos en los héroes-personajes Thomas y Savigny, también pueden evidenciarse distintas clases de silencios en las demás figuras.

Durante la tragedia, Thomas se transforma en mar y del mar toma la furia, la destrucción, la muerte y se volverá un hombre inconsolable. Al escapar del vientre, Thomas transformado en Adams seguirá en su rol de mar. Le será imposible *decir* lo que alberga su corazón; el mutismo —el *callar*— es la única salida a tanto dolor. ¿Cómo decir lo vivido? ¿Cómo decir la inmensidad del mar? Sólo la venganza y su propia muerte podrán salvarlo.

También Savigny decide callar, esconderse y tratar de olvidar lo sucedido. Pero la ley del mar lo alcanza, a través de Adams, para cumplir su destino.

En los personajes de Plasson y Bartleboom, el decir y el callar se manifiestan a través del énfasis que ambos personajes ponen en la búsqueda del límite entre lo finito y lo infinito, entre lo visible y lo invisible; ello hace que esa imposibilidad se resuelva en silencios, en blancos que no hacen otra cosa que traducir el poder evocativo de la palabra en silencio.

El Padre Pluche, con el mar conciliador de la palabra en sus plegarias, intenta “callar” el amor que siente por Elisewin. Le pide a Dios volver a encontrar su camino. Está presente en este caso el silencio de Dios transformado en obra, ya que el cura entiende que debe volver a Carewal con el barón.

Ann Devería acepta la voluntad del marido de curar el adulterio cerca del mar. Esta aceptación implica el “callar” el amor que siente por Savigny.

El mar que está presente desde el título no es una simple palabra, ya que para *decirlo*, el mar se hace mar, pero superando con la creación de la novela la tautología que captura Plasson, cuando logra decir lo indecible. La palabra de Baricco es palabra que aspira siempre a un más allá y en *Oceano mare* construye una maraña de símbolos que nos transporta a la dimensión de nuestro inconsciente, al mundo onírico de la nada. El mito marino fue abordado por un gran número de grandes escritores y esto no era desconocido para Baricco de iniciar la novela. Es por eso que en esta historia extrae del mar nuevos significados y los propone como un no lugar.

La aventura de entrar en este mar está planteada a través del cronotopo del viaje. Los distintos personajes no intentan buscar una respuesta más allá del mar; éste los enmarca en un espacio que en definitiva es la individualidad de cada uno. De esta manera viajan buceando en sus propios márgenes, encontrándose a ellos mismos. El viaje no es más ni menos que un viaje en sus propios sueños, sin dirección, en una continua circularidad, como con el ferrocarril de *Castelli di rabbia*.

En cuanto al cronotopo de la posada, que equivale al cronotopo de la ciudad en la primer novela y en la próxima a analizar, es el no-lugar y a la vez punto de encuentro de vidas y de experiencias distintas. La tranquila intimidad de la posada, con habitaciones custodiadas por niños-ángeles, se contrapone a la furia de los

elementos externos, uno de ellos el mar. A diferencia de lo que significa Quinnipak, la posada es escenario de varias tensiones presentes en la novela lo que le otorga el rol de cuadro/marco de la historia. Es un lugar funcional a la narración y a la vez absolutizado y como Quinnipak, inalcanzable por los hombres comunes.

La pintura y la palabra son meras estrategias para capturar la inmensidad del mar, para poder definirlo, decirlo. Pero la esencia del mar es indescriptible, tanto en términos pictóricos como en términos lingüísticos.

CAPÍTULO IV
SETA

IV.1. Un mundo hecho de seda

Esta novela, ambientada entre los años 1861 y 1874, narra la vida de Hervé Joncour, comerciante francés de gusanos de seda, quien, a causa de una epidemia que afectó a la producción en todos los países europeos y africanos, está obligado a viajar a Japón para comprar huevos allí. En este país, para él nuevo y extraño, es recibido en la corte de Hara Kei, un hombre enigmático, que está siempre en compañía de una joven. A Hervé le atraen sus ojos puesto que no tienen un corte oriental y, justamente a través de un secreto juego de miradas, surge una intensa atracción entre ellos. Al retorno a su casa de Lavilledieu lo espera su esposa Hélène, pero él no logra olvidar la muchacha que lo cautivó con su rostro y su mirada misteriosa. Pasa el tiempo, y, después de un año, Hervé vuelve a partir para Japón motivado por intereses comerciales pero especialmente por un breve mensaje que le diera en secreto aquella joven un año atrás y una madama japonesa de la ciudad de Niemes tradujo para él. Desarrolla así otros viajes, animado por la esperanza de cruzar, aunque solo por un momento, la mirada profunda de la muchacha. En el último, encuentra un país destruido por la guerra civil y después de grandes esfuerzos un adolescente, enviado por la joven, lo conduce hasta el campamento de Hara Kei quien en venganza hace ahorcar al mensajero y ordena a Hervé que no vuelva nunca más. Ya en Francia, tiempo después le llega una carta escrita con ideogramas japoneses que él supone enviada por la joven, donde le confiesa su amor a través de un mensaje de fuerte contenido erótico pero concluye con un adiós que parece irrevocable. Hervé deja sus viajes y permanece en una tranquila melancolía. Después de un tiempo, cuando su esposa se enferma y muere, Hervé intuye y confirma que la carta de amor la había escrito Hélène con la ayuda de Madame Blanche como traductora. De esta manera la esposa, que aparece en el relato como una pasiva figura de fondo, se descubre como un personaje que toma decisiones y actúa para conseguir lo que desea. Al final de la novela, Hervé se muestra como un hombre más sereno, que seguirá llevando una existencia en los lugares que lo unen a su esposa.

IV.2. La materia de la palabra y la materia del gesto

***Seta* (1996), la tercera novela de Alessandro Baricco, se transforma inmediatamente en un *best seller* internacional y se traduce a más de veintiocho idiomas. Con esta obra, el autor completa la trilogía ochocentista y se distingue de las dos anteriores novelas por su composición y su brevedad, realizando una especie de autodepuración del propio lenguaje narrativo. No obstante, las tres comparten la búsqueda por lo infinito que asume la forma y la calidad del cristal y los rieles de ferrocarril en *Castelli di rabbia*, del agua en *Oceano mare* y del aire en *Seta*. Con referencia a esta cualidad, en la tercera novela Pezzin sostiene que:**

la imagen emblemática de los “pájaros”, de su ser en vuelo y para el vuelo, que constituye uno de los motivos centrales del texto, representa esta atmósfera aérea, diáfana, diluida sobre el horizonte del texto y de la textualidad, más allá de la palabra misma, entendida en su doble naturaleza de límite y de superación del límite. (2001: 71).

La novela se presenta a través de sesenta y cinco breves secuencias enumeradas, en cuyas páginas abundan los espacios en blanco. En este caso, el blanco no es un espacio que separa dos fragmentos continuos, como en *Castelli di rabbia*, por ejemplo, sino que corresponden a la extensión de los capítulos, que al resultar en algunos casos tan breves, dejan gran parte de la página en blanco. Los hechos están predispuestos en orden cronológico y el narrador persiste en algunos hechos del pasado sólo para completar el contexto del relato. A diferencia de las dos novelas anteriores, donde las historias y las imágenes se multiplican, donde el punto de vista cambia continuamente, *Seta* tiene un único protagonista principal y una trama simple.

Baricco afirmó:

Esta no es una novela. Y tampoco un cuento. Esta es una historia. Se inicia con un hombre que atraviesa el mundo y termina con un lago que está allí, un día de viento. El hombre se llama Hervé Joncour. El lago no se sabe.

La brevedad de la historia es uno de los rasgos peculiares como también lo es su estilo, despojado de transgresiones y de abundancia de recursos estilísticos. Entre

los rasgos característicos del estilo de esta novela sobresalen las repeticiones, las redundancias, pausas llevadas a cabo a través de la segmentación, los períodos brevísimos, los puntos aparte. Por ejemplo:

Hervé Joncour tenía 32 años.
Compraba y vendía.
Gusanos de seda. (S 7).

De pronto,
sin moverse en lo más mínimo,
esa chiquilla,
abrió los ojos (S 25).

- Has vuelto.
Dulcemente.
- Has vuelto. (S 40).

Hervé Joncour partió hacia el Japón a principios de octubre. Cruzó la frontera francesa cerca de Metz, atravesó Württemberg y Baviera, entró en Austria, alcanzó en tren Viena y Budapest para después proseguir hasta Kiev. (S 31).

Un ejemplo de la brevedad y del estilo conciso de la novela es el siguiente: de sesenta y cinco (65) secuencias, quince (15) inician con el nombre del personaje “Hervé Joncour” y la más breve, la número cuarenta y nueve (49) consta de dos renglones:

Solamente silencio, en el camino. El cuerpo de un chiquillo, en el suelo. Un hombre arrodillado. Hasta las últimas luces del día. (S 76)

En cuanto a la finalidad de este estilo conciso y sugerente, Pezzin opina:

... la finalidad es la de reproducir una teatralidad más esencial que la palabra y que su función significante, enrareciéndola lo más posible. Con esta depuración teatral entre silencio y palabra, palabra y silencio, se alegoriza el exceso de la palabra y del gesto, y su auto-reducción también teatral, en una forma narrativa que logra, ya en sí misma, a materializar este exceso, llevándolo a su extremo nihilista. (2001: 73).

En 1998, en una entrevista que el autor le concede al periódico español *El Mundo*, la periodista le pregunta si fue difícil escribir esta novela dado que en ella “se cuenta una historia de sentimientos, pero casi sin hablar de ellos, sin describirlos”, a lo que Baricco contesta:

Quería contar esta historia contando los gestos y no los pensamientos. Sólo gestos. Me parecía el único modo posible de contar una historia como ésta. Fue difícil imaginar un libro de este tipo y decidir hacerlo. Después, escribirlo fue difícil, como siempre es difícil escribir, ni más ni menos. (1998: 1).

El título alude no sólo a la seda que se producía en un pueblito del sur de Francia, Lavilledieu, y obtenida de los gusanos importados gracias a los viajes de

Hervé Joncour en Japón; se refiere más bien a la transparencia del relato mismo. La historia de Baricco surge casi de la nada y se desarrolla de esta manera no sólo porque muchos de los personajes se mueven “en una burbuja de vacío” (S 35) entre alusiones, silencios, suspensiones, sino porque el silencio está también expresado a través de los espacios en blanco de las páginas.

La seda remite a la fantasía y la imaginación, lo impalpable y el nihilismo existencial que coincide con la nada de la palabra: “...era como tener entre los dedos la nada” (S 19). A ello se asocia el factor esencial del silencio, como señala Pezzin:

En *Seta* es central el misterio, el enigma de la palabra y del gesto, bases de la teatralidad, pero también del silencio, que constituye el perno en el cual, en el fondo, juega la naturaleza más profunda de la teatralidad, como tentativo de ruptura, pero también de continuo arreglo de cuentas, con el sentido de la falta de significado, concretizado por el silencio. (2001: 75).

Para Scarsella la seda es:

...la metáfora de la nada que existió entre la joven oriental-occidental y Hervé, aunque no deja de ser un *evento desmesurado*. Además, la seducción es el efecto de actos simbólicos y sin embargo constitutivos de un destino: sólo de esa manera los viajes para Hervé se vuelven la droga irrenunciable que sublima el erotismo latente en la condición neurótica del nómada. (2003: 76)

Como hemos podido observar también en las dos primeras novelas, en *Seta* el límite entre la palabra y el silencio no es neto ni estrictamente determinado. Toda la fenomenología articulada que recorre *Seta*, entre silencio, gesto y palabra, según Pezzin: “...es la metáfora compleja de la vida misma, del modo con el que cada expresión vital roza la nada absoluta” (2001: 76).

Mientras las dos novelas anteriores pueden considerarse novelas corales, en las que los destinos dan lugar a organismos narrativos complejos, en *Seta* se destaca un único protagonista, una sola voz y una sola historia. Para mantener el punto de vista del personaje, Baricco propone una sintaxis lineal y tiende a aislar partes significativas del discurso, a veces una sola palabra dentro de una disposición por cuadros. Sin embargo, esta elección no rompe la sintaxis, sino que pone de relieve la palabra narrativa. En palabras de Scarsella: “La fragmentación funciona como procedimiento simbólico (...) correspondiente a un punto de vista de contemplación del *héroe*, tan común al autor como al lector, de arriba hacia abajo” (2003: 71).

Del mismo modo, el lenguaje en los anteriores textos de Baricco se caracteriza en el signo de una materialidad más o menos explícita; en *Seta* adquiere

el mínimo de consistencia, dando lugar así a un producto que oscila entre narración y poesía, drama y lirismo. Por ejemplo:

-¿Y en dónde queda, exactamente, ese tal Japón?
-Siempre derecho hacia allá. Hasta el fin del mundo.
Partió el 6 de octubre. Él solo. (S 21).

Alejó la taza de sus labios.
La hizo deslizar hasta donde la había encontrado.
Hizo desaparecer la mano en el vestido.
Volvió a apoyar la cabeza sobre el regazo de Hara Kei.
Los ojos abiertos, fijos en los de Hervé Joncour. (S 27).

Entró y halló a dos mujeres, de pie, frente a él. Una muchacha oriental, joven, vestida con un simple kimono blanco. Y ella. Tenía en los ojos una especie de febril alegría. No le dio tiempo de hacer nada. (S 55).

Barengi (1999: 92) define a los personajes de Baricco como “ágiles *silhouettes*”. También Senardi encuentra en *Seta* un mundo leve:

...es un mundo desvanecido: los personajes menores son como figuritas esbozadas que se mueven leves e indistintas en fondos de acuarelas, tenues y apenas perfiladas; incluso el protagonista es un contorno más que un hombre verdadero, no obstante el peso aparente de sus existenciales perplejidades; mientras se redimensionan drásticamente el gusto por la paradoja, el amor por el absurdo y la inclinación por lo cómico circunstancial, tan insistentes en las primeras novelas, como en este caso son esfumados, en un delicado bosquejo sin bordes ni asperezas. Aquí todo tiene la sustancia de la seda... (2002: 191).

A propósito de los personajes de sus novelas, Baricco comenta en una entrevista cuáles son los criterios que tiene en cuenta a la hora de crearlos y dice:

Los personajes de mis libros son sobre todo destinos, trayectorias de vida y es eso lo primero que se me viene a la mente y es lo que me gusta contar. Luego se agregan los rasgos del carácter, los físicos, un cierto estilo. De esta manera se construye el personaje. Pero mis personajes son sobre todo personas que están envueltas en torno a un destino. Y es el destino lo que me interesa más. En este caso, el protagonista sabe justamente que está en esta trayectoria y no es él quien elige. En toda la historia de *Seta* él decide solo una vez. En el resto, son los demás quienes toman decisiones por él. Es un personaje generalmente guiado por otros. Solo una vez dice “no”: cuando se queda en Japón para buscar a la mujer de la que se enamoró. De todos modos no es un juicio ni negativo ni positivo, es la descripción de una tipología humana. (“Entrevista...” 2012)

Seta tiene una estructura narrativa cíclica y encuentra su punto de partida en la figura de Hervé Joncour y en Lavilledieu, un pueblo en vía de industrialización, cuyos habitantes parecen exclusivamente animados por intereses comerciales. La vida agitada de Lavilledieu se contrapone a la apenas delineada de las tierras

japonesas. Desde Lavilledieu la narración se presenta en espiral, a través de los viajes a Japón y las experiencias –suspendidas entre sueño y realidad– vividas por el personaje en esas tierras tan lejanas de los ritmos frenéticos de la sociedad moderna, para luego regresar a Francia, frente al lago del jardín de Hervé.

De esta manera, *Seta* se propone como un himno a la teatralidad, al grado elemental de la palabra, a través de la exaltación de la gestualidad perfecta y silenciosa que está más allá de la verbalización. Con *Seta*, Baricco muestra una obra orgánica, donde lo esencial de la forma y la riqueza del contenido testimonian el valor expresivo de cada palabra.

IV.3. Voces: héroe-personajes

De especial interés en *Seta* es el discurso polifónico, representado por personajes que difieren mucho de los que se presentan en la segunda novela de Baricco. Como hemos aclarado en el apartado anterior, los personajes están apenas esbozados. No abundan en la historia descripciones; más bien el relato se nutre de acciones, a través de las cuales se manifiestan los valores y las visiones del mundo de cada uno de ellos. El narrador omnisciente centra la historia desde el punto de vista del personaje masculino Hervé Joncour, quien “... era, por otra parte, uno de esos hombres a los que les gusta *asistir* su propia vida, considerando impropia cualquier ambición de *vivirla*.” (S 10). Centraremos nuestro análisis en el personaje masculino de Hervé y en las dos mujeres de su vida: su esposa y la joven mujer de Hara Kei.

Hervé es un hombre tranquilo, sin grandes sueños y con una vida monótona de comerciante hasta que descubre –ante la insistencia de Baldabiou– el negocio con los gusanos de seda, que cambiará su vida.

A través de los cuatro viajes que realiza a Japón, el personaje transita, además, un viaje interior, marcado por la pasión y por lo que se revela como un amor imposible.

La historia está ambientada en la década del sesenta del siglo XIX, bajo el imperio de Napoleón III. Ésta es una etapa de crecimiento económico para Francia, que se dota de infraestructuras modernas y de un nuevo sistema comercial. El segundo imperio francés le ofrece gran apoyo a la ciencia, por ejemplo a los trabajos de Louis Pasteur –mencionado en la novela. Las epidemias que sufren los gusanos de seda y las moreras, como así también la disminución en la importancia de la seda en la vestimenta burguesa del siglo XIX, originan el declive de esta industria en Europa. Ello, sumado al materialismo de los productores del pueblo de Lavilledieu, hace que envíen a Hervé a Japón, uno de los productores de seda y de huevos de gusanos más importante cuya política económica impedía en ese momento a los extranjeros la exportación. Los largos viajes de Hervé, de una duración de 6 meses, entre 1861 y 1864, se transformarían cinco años después, una vez construido el Canal

de Suez: “Desde 1869, con la apertura del canal de Suez, llegar a Japón, por otra parte, habría significado no más de veinte días de viaje y poco menos de veinte días volver.” (S 84).

Hervé es el centro de irradiación de los tres personajes femeninos: Héléne, Madame Blanche y la joven concubina de Hara Kei. A la vez, estos están insertos en una red de relaciones que convergen en el personaje masculino.

El mundo femenino de esta novela se manifiesta leve, como también lo es la trama del relato. En lo que respecta a Héléne, es una esposa fiel y silenciosa. En la sociedad del siglo XIX una mujer es básicamente ama de casa, esposa y madre; pero ella y Hervé, a pesar del deseo, no consiguen ser padres. En tanto, la vida de Héléne transcurre monótona, sobre todo durante los cuatro años en los que su marido tiene que viajar a Japón. A la vuelta de cada uno de los viajes –que se extendían desde octubre a abril– como premio al tiempo que pasan separados, Hervé lleva a su esposa a Niza, donde la burguesía media francesa, a la que pertenecen, suele pasar sus vacaciones. A pesar de la felicidad que sienten juntos durante este tiempo, Héléne intuye la presencia de otra mujer, debido a los cambios manifestados por su esposo cada vez que vuelve de un viaje. Para recuperar a su esposo, le escribe una carta de adiós simulando ser la joven oriental, ya que está escrita en japonés como la nota que la muchacha le entregara en su primer viaje. La carta incorpora en la escritura el acto sexual que los amantes nunca concretaron y termina con un adiós que cierra el ciclo amoroso.

A su vez, la joven japonesa es descripta a través de pocos epítetos relacionados con su aspecto y con su edad. Es misteriosa y callada, encarna lo eterno femenino y, según Pezzin, opera como el doble de Héléne: “...en efecto, de ella se dice que tiene los ojos de una occidental” (2001: 82). Perteneciente al mundo lujoso y sumiso de las concubinas de los señores feudales del norte de Japón, es imposible imaginar una relación libre entre ella y un extranjero, menos aún en medio de las agitaciones políticas insulares del tiempo.

Hervé sabe que es un amor imposible porque Hara Kei es el dueño de esas tierras y de la joven. De todos modos, esa pasión le permite abandonar la posición de espectador que observa su destino. La nostalgia de esos escasos gestos vividos en Japón junto a la joven lo hace refugiarse en el amor de Héléne, aunque no logra olvidar a la joven.

En *Seta* Baricco manifiesta una definición del silencio tan precisa como lo era la exclamación y la teatralidad en las dos primeras novelas. Precisamente *lo no dicho* se constituye como un eje central en la novela, que articula diversos sentidos. Por ejemplo, ya en la secuencia número cuatro (4) Baricco presenta el mutismo enigmático de Jean Berbeck:

Jean Berbeck había decidido un día que no hablaría nunca más. Mantuvo la promesa. La mujer y las dos hijas lo abandonaron. Él murió. Nadie quiso su casa; así, ahora era una casa abandonada. (S 10)

Esta historia conmueve a Hervé, quien un día decide comprar la casa abandonada de Berbeck, a la que va de vez en cuando y donde permanece, solo, durante horas:

Habían pasado años, pero los cuadros todavía colgaban de las paredes y las ollas del secadero, al lado del fregadero. No era una casa alegre y Baldabiau, si hubiese sido por él, se habría ido enseguida. Pero Hervé Joncour seguía mirando fascinado aquellas paredes enmohecidas y muertas. Era evidente: buscaba algo allá dentro. (S 60).

Éste es un momento clave en la evolución del personaje de Hervé, quien pretende crear una réplica exacta del poblado de Hara Kei en Lavilledieu y la casa de Berbeck es un lugar lleno de silencios y de sombras, ideal para edificar la morada de estilo oriental.

Otro personaje “silencioso” es Baldabiau. Es quien quiso hacerle entender al alcalde de la ciudad que la seda era dinero y ante la negativa del funcionario “no dijo nada más por siete meses” (S 12). A lo que Pezzin agrega:

Es como si el silencio, el no-uso de la palabra, tuviera el significado de una rebelión, de una reacción violenta, comprimida al máximo, contra un uso banalizado e insignificante de la palabra misma, dentro de una sociedad asfixiada y aniquiladora. (2001: 76).

Asimismo, en la relación entre Hervé y la joven japonesa existe la imposibilidad de comunicarse porque ninguno de los dos conoce el idioma del otro, el juego de miradas *dice* lo que no puede expresarse a través del lenguaje, ya sea porque no se posee una lengua en común o por las limitaciones que impone el contexto social.

Hervé Joncour no dejó de hablar, pero bajó instintivamente la mirada hacia ella y lo que vio, sin dejar de hablar, fue que esos ojos no tenían un aspecto oriental y estaban clavados, con una intensidad desconcertante, en él, como si desde el comienzo no hubiera hecho otra cosa debajo de los párpados. (S 25).

La última cosa que vio, antes de salir, fueron los ojos de ella fijos en los suyos, perfectamente mudos. (S 28).

Mil veces buscó los ojos de ella, y mil veces ella encontró los suyos. Era una especie de danza triste, secreta e impotente. Hervé Joncour la bailó hasta muy tarde, después se levantó... entre nubes de humo y hombres que lo apostrofaban en aquella lengua incomprensible, se fue. (S 54)

Según Pezzin, la joven concubina de Hara Kei "...se identifica con la seda, con la nada, con la negación del tiempo y de la palabra, con una condición de silencio originario, que es el origen mismo de la vida." (2001: 78).

Baldabiau estuvo oyendo, en silencio, hasta el final, hasta el tren de Eberfeld.

No pensaba nada.

Escuchaba.

Le hizo daño oír, al final, que Hervé Joncour dijera quedo

-Nunca oí ni siquiera su voz.

Y después de una pausa

-Es un dolor extraño.

Quedo.

-Morir de nostalgia por algo que no vivirás jamás. (S 82)

Cabe aclarar que la cultura japonesa hunde sus raíces en un tipo de espiritualidad en la que el silencio ayuda a apreciar la vida y lo no dicho cobra más importancia que lo expresado con palabras, incluso como camino de la verdad. Los japoneses escuchan el silencio para entender el significado oculto y profundo, como leyendo entre líneas. Además, los gestos sociales, conscientemente aprendidos o inconscientemente asumidos, forman parte importante de la comunicación entre los individuos, constituyen claves no verbales que establecen el contexto para la comunicación verbal. Los silencios durante una conversación son a menudo vividos como intervalos agradables para saborear una atmósfera compartida.

Antes de salir del cuarto, miró una última vez hacia ella. Lo estaba mirando, con ojos perfectamente mudos, a siglos de distancia. (S 54).

Cabe destacar el hecho de que la joven no tiene ojos rasgados, como las orientales. Este aspecto es clave, puesto que la ubica en un lugar intermedio, entre la cultura propia y la ajena. En este sentido, la construcción del personaje se liga directamente con el cronotopo. La joven establece un lazo entre la cultura burguesa europea del siglo diecinueve y la oriental, ajena pero además completamente diversa. La palabra, los gestos y la escritura son signos que remiten a esta distancia cultural. Uno de los leit-motiv de la obra es el mensaje escrito con ideogramas japoneses "Vuelve, o moriré" (S 44) que se transforma en el hilo conductor de la relación

amorosa. Es una definición de la palabra, de la escritura que deja el trazo vital de quien lo escribe, en este caso de la joven. Además de este habrá otros mensajes de amor, la japonesa que manda la joven a hacer el amor con Hervé y el niño que lo guía por la selva tras el campamento de contrabandistas, al que Hara Kei asesina considerándolo un mensaje humano. De la misma manera que el paquete con la joya en *Castelli di rabbia*, el niño guía se instaura como signo. Solo que en este caso la joven “calla” porque no conoce otro modo eficaz de comunicarse con Hervé e intenta *decir* a través del niño, que se configura como signo de la comunicación entre los amantes.

Tanto en *Castelli di rabbia* como en *Seta* las relaciones amorosas se plantean a partir más de lo que se calla que de lo que se dice. Entre los personajes se establece un vínculo cuya fortaleza se consolida a partir de ese *callar* como parte de un código que se construye entre ellos y ambos respetan. Sin embargo, el vínculo es asimétrico porque hay un poder del hombre que se permite las relaciones extra matrimoniales, poder al cual las mujeres oponen resistencia ya que no son mujeres pasivas que aceptan el rol de sumisión que les adjudican los mandatos tradicionales, sino que resisten, en el caso de Jun hasta la infidelidad con el propio hijastro y en el de Héléne, mediante el ardid de la carta.

De esta manera, durante los años en que se llevan a cabo los viajes a Japón, los esposos Joncour deciden *callar* sus sentimientos: él, el amor por la joven y ella, la intuición de que su marido ama a otra mujer.

Hélele, como todos los años, lo ayudó sin preguntarle nada y escondiéndole cualquier inquietud suya. Sólo la última tarde, después de apagar la lámpara, encontró fuerzas para decirle

-Prométeme que volverás.

Con voz firme, sin dulzura.

-Prométeme que volverás.

En la oscuridad, Hervé Joncour respondió

-Te lo prometo. (S 66).

Pero Héléne intenta liberar a su esposo de su obsesión escribiéndole una carta en nombre de la joven japonesa, con la mediación de Madame Blanche. Scarsella considera que la carta “...es al mismo tiempo un texto apócrifo y una traducción, por lo tanto doblemente falsificada” (2003: 77). Esta observación nos permite entender la palabra en relación directa con la propia existencia. La subjetividad de Héléne se une al desplazamiento que operan, por un lado, la traducción y por otro, el hecho de que

la emisora no coincida con la que imagina Hervé. Así la palabra postula su propia disolución: “Era sorprendente pensar que en vez de eso eran signos, es decir, cenizas de una voz quemada” (S 85).

En el final de la novela, con la intención de aliviar la nostalgia y la soledad, Hervé decide quebrar el *callar* que lo había caracterizado hasta entonces.

Con el tiempo empezó a concederse un placer que al principio siempre se había negado: a los que iban a buscarlo, les contaba de sus viajes. Escuchándolo, la gente de Lavilledieu conocía el mundo y los niños descubrían qué era la maravilla. Él relataba despacio, mirando en el aire cosas que los demás no veían. (...)

Cuando la soledad le apretaba el corazón, iba al cementerio a hablar con Hèlène. (S 100).

Después de la muerte de su esposa, Hervé cambia de actitud ante la vida y hace uso de la toma de la palabra. Él ahora es capaz de relatar sus experiencias de mundo provenientes de sus viajes con una sabiduría hasta el momento, para él, desconocida. También rompe el silencio con Hèlène, yendo a veces de visita al cementerio a “hablar” con ella. La función de la palabra se resignifica a partir de su puesta en relato.

En cuanto a los recursos que utiliza el autor referidos al *callar* –sobre todo en *Castelli di rabbia*, un poco menos presentes en *Oceano mare*– como las omisiones marcadas por puntos suspensivos, los blancos tipográficos o interfoliación de páginas, en *Seta* son escasos. Esta práctica está presente en la novela principalmente por el blanco dejado en las páginas en las que las secuencias son breves, ya que el autor decide comenzar la siguiente secuencia en una nueva página. Es mínima la utilización de espacios en blanco al interior de una frase. Por ejemplo:

De pronto,
sin moverse en lo más mínimo, esa chiquilla
abrió los ojos. (S 25).

Hervé Joncour se quedó observándolo, como si no hubiera nada más de allí hasta el horizonte. Así vio,
por último,
de improviso,
el cielo sobre el palacio mancharse con el vuelo de cientos de pájaros ... (S 51).

En *Seta* el *callar* y el *silencio* toman dos significaciones distintas, dependiendo de las relaciones que construye Hervé con las dos mujeres. Con su esposa Hèlène comparten este código ya establecido por el autor en *Castelli di rabbia* en la pareja Rail/Jun, como un vínculo necesario para mantener vivo el amor. En cuanto a la relación con la joven japonesa, el *callar* implica el sustento de la

pasión, la conservación del misterio del amor y su consecuente muerte, en definitiva, la nada.

IV.4. Cronotopos

IV.4.1. La seda

En el apartado IV.2 hemos hecho referencia a la depuración lingüística realizada por Baricco en *Seta* respecto de sus dos novelas anteriores. A partir de esta publicación, se evidencia la tendencia del autor de volver más universales los títulos de sus obras. En las tres novelas aquí presentadas para su análisis ello es notable – según Notarberardino– “...en la progresión de un título a otro, la reducción de las partes que constituyen el enunciado: desde la estructura compuesta por un sustantivo más el complemento en *Castelli di rabbia* se pasa al par de sustantivos de *Oceano mare*, al uso aislado del sujeto en *Seta*...” (2006: 6). De esta manera, además del carácter esencial de los elementos nombrados en los títulos, es posible asociar una imagen mental a cada uno de esos enunciados universales porque apelan a un conocimiento compartido con el público. Este carácter sustancial de la “seda” está presente a lo largo de toda la novela y como cronotopo toma distintas significaciones.

Así pues vemos que en el relato, el valor principal de la seda para Baldabiau y los productores de Lavilledieu es el económico.

A principios de mayo los huevos se rompían, liberando una larva que, después de 30 días de febril alimentación a base de hojas de morera, procedía a encerrarse nuevamente en un capullo, para luego salir definitivamente dos semanas más tarde, dejando tras de sí un patrimonio que en seda hacía mil metros de hilo crudo y en dinero una bonita cantidad de francos franceses: suponiendo, claro está, que todo esto acaeciera en el respeto de las reglas y, como en el caso de Hervé Joncour, en alguna región de la Francia meridional. (S 8).

En Occidente esta mercancía era considerada exótica y se convertía en símbolo de poder y lujo, cuya sola posesión aumentaba la fama y el prestigio de sus dueños, en este caso, de las hilanderías del sur de Francia. Y ello no porque cualquier objeto oriental se encareciera tras los riesgos de tan largo viaje, sino porque en él residían la fantasía y el misterio. Por consiguiente, el sentido que se le otorga a la seda es como símbolo de riqueza, delicadeza y suavidad.

De vital importancia son también los gusanos de seda. En palabras de Pezzin:

El curso vital de los gusanos es una alegoría de la vida, ya que nacen de los huevos, se transforman en larvas, se cierran en capullos y finalmente salen secretando la seda. En ese sentido la seda aparece como el arte, la secreción cumplida superando el “capullo” de la existencia. La “seda”, o sea el arte, como una especie de contrabando, respecto de la articulación negativa de la existencia. (2001: 80).

En este sentido, el del arte, Pezzin (2001: 80) también compara la “seda” al “cristal” de *Castelli di rabbia* y a Hervé Joncour y a Hector Horeau como artistas que asisten a sus propias vidas y como creadores de la nada a través de los instrumentos impalpables del arte.

Cuando, al regreso de su primer viaje a Japón, Hervé le lleva de regalo a Héléne una túnica de seda ella le atribuye un significado de erotismo y despojamiento. La siente tan ligera, tan suave, tan intangible, que por pudor la rechaza por su semejanza a la nada:

A su mujer Héléne le llevó de regalo una túnica de seda que ella, por pudor, no se puso jamás. Si la sostenías entre los dedos, era como apretar la nada. (S 29).

La túnica de seda, en su levedad, cubre, en-cubre y deja ver al trasluz. Un juego de cubrir y des-cubrir tanpreciado en Oriente y ajeno en Occidente. Tal vez por eso Héléne no usa la túnica y la joven, en cambio, la usa para cubrir los ojos de Hervé mientras lo baña.

Del mismo modo, la trama de la novela evoca con su linealidad y transparencia, la imagen del hilo de seda. Así, la seda se presenta como representación del fluir de la palabra en el relato. En este sentido, el texto se abre en una multiplicidad de sentidos que incorpora el relato en varios planos: la novela que leemos, la narración que se codifica a través de gestos, miradas y signos –el relato de amor entre Hervé y la joven–; la historia de amor de Hervé con Héléne –entre el callar y la palabra fraguada, *traicionada* doblemente por la mentira y la traducción–; el relato de viaje que Hervé transmite luego de la muerte de su esposa, a la manera de los narradores orales de la tradición, a la cual *Seda* debe mucho en cuanto a temática, recursos y personajes. Una vez más, como en *Castelli...* el relato de Dann a Jun, el contar se vuelve sostén existencial.

Se impone la relación con el concepto de *levedad* de Italo Calvino (1993), en sus tres acepciones: el aligeramiento del lenguaje “mediante el cual los significados son canalizados por un tejido verbal como sin peso...” (28) –el discurso como trama

de hilos de seda; el relato de un razonamiento, proceso psicológico o descripción que incorpore “elementos sutiles e imperceptibles” o “un alto grado de abstracción” (28) –el lazo, tan frágil y al mismo tiempo intenso que une a Hervé con la joven pero también con el universo de Hara Kei, representado por la figura de los pájaros–; y “Una imagen figurada de levedad que asuma un valor emblemático” (29) –las manos de la joven sobre el cuerpo mientras la seda cubre sus ojos.

IV.4.1.1. El viaje

En esta novela, a diferencia de las dos anteriores, el tiempo de la narración se relaciona con el tiempo histórico desde el primer capítulo en el que se mencionan los nombres de Flaubert y de Lincoln.

Corría el año de 1861. Flaubert estaba escribiendo *Salambó*, la iluminación eléctrica era todavía una hipótesis y Abraham Lincoln, al otro lado del océano, estaba combatiendo en una guerra de la cual no vería el fin. (S 7).

De esta manera queda establecido que Baricco en *Seta* se propone trabajar con el problema de la temporalidad, relacionando el tiempo histórico con el ficcional y, en conexión con esto, la memoria a la que sirven como signos los recuerdos de Japón que se reproducen en la materialización de su casa francesa: el parque, el lago y la jaula, construidos por Hervé en su casa de Lavilledieu. Pero además, la configuración cronotópica incorpora el viaje como recorrido temporal que se desliza sobre un itinerario compuesto por topónimos hasta la llegada a Japón. La ciudad de Hara Kei representa la continuidad, la inmovilidad, la ampliación infinita del tiempo. Del mismo modo se describe Lavilledieu, donde la monotonía del tiempo se advierte en las repeticiones rituales de lugares y acciones. Sin embargo, en el cuarto viaje Hervé tiene la posibilidad de sobrepasar el tiempo infinito encerrado en la finitud del espacio y de avanzar más allá del fin del mundo, pero esto se revela imposible, por lo que el héroe permanece prisionero de la finitud espacial y del tiempo inmóvil.

Hervé Joncour no se movió. Le daba vueltas entre las manos a ese guante, como si fuera la única cosa que le quedara de un mundo perdido. Sabía que ya era demasiado tarde y que no tenía elección. Se levantó. Lentamente se acercó al caballo. Montó en la silla. Después hizo una cosa extraña. Golpeó los talones contra el vientre del animal. Y partió. Hacia el bosque, detrás del chiquillo, hasta el fin del mundo. (S 70).

El cronotopo del viaje está directamente vinculado al de la seda, ya que en él se sustenta. Hervé cumple cuatro viajes a Japón y Scarsella (2003) los resume de la siguiente manera: “En el primer viaje Hervé veía a una mujer, en el segundo recibía de ella un mensaje, en el tercer viaje él se lo devolvía, en el cuarto le impidieron encontrarla.” (77). Visto de esta manera, *Seta* podría entenderse como un libro de viajes disfrazado de historia de amor. Sin embargo, el viaje llevado a cabo por el personaje es un viaje doble, no sólo físico, sino también interior, de autoconocimiento por parte de un hombre que desde el principio se perfila con escaso o poco carácter.

Se habrá notado que ellos observan su propio destino del modo en que la mayoría suele observar un día de lluvia. (S 10).

Si se lo hubieran preguntado, Hervé Joncour habría respondido que su vida continuaría así para siempre. Sin embargo, al inicio de los años sesenta... (S 11).

En esos años (1861-1864) Japón pasa por una situación cada vez más peligrosa. Desde comienzos del siglo XVII, se había consolidado el llamado Shogunato, cuya base de poder residía en una doble autoridad: el Emperador, cuya legitimación era ritual y divina (residente en Kyoto), y la del Shogun (residente en Edo, actual Tokio), que ostentaba el control político y el poder fáctico y real. La familia Tokugawa, a la que pertenecieron todos los shogunes (y parte de los señores feudales o daimyo, que ejercían el control regional, y leales al shogunato), consiguió acumular un poder sin precedentes. En este contexto se producen los viajes que llevan a Hervé a un Japón aislado que había restringido el contacto comercial con el extranjero, en una colonia de contrabandistas en la que su propia vida corría peligro. Los nombres del chino, el holandés y el japonés con los que parte Hervé Joncour lo entrelazan con la red de contrabandistas que operaba en Japón para poder comerciar con las mercancías prohibidas en esa época.

Los mercaderes chinos, holandeses e ingleses habían intentado repetidas veces romper con aquel absurdo aislamiento, pero sólo habían logrado crear una frágil y peligrosa red de contrabando. (S 17).

Baricco presenta los cuatro viajes como una escena estática, que utiliza para crear la sensación de distancia, de alejamiento de las raíces. El tránsito no importa, porque a la vez la historia intenta contar también otro viaje —el viaje interior de Hervé Joncour. En la evolución que va siguiendo el personaje la introspección adquiere progresivamente mayor importancia, se va replegando sobre sí mismo,

hasta el final de la historia en la que se aísla del mundo en su jardín, réplica exacta del jardín de Hara Kei.

La descripción que se hace de los viajes se desplaza desde la pequeña ciudad de Lavilledieu hasta Japón. La única variante que se introduce es el nombre con que se refiere al lago Bajkal, lugar de enlace entre ambos mundos. En cada uno de los cuatro viajes se lo llama *mar* (22), *demonio* (31), *último* (50) y *santo* (67). Esta variación, que llama especialmente la atención sobre este elemento por encima de los demás, simboliza cada uno de los viajes y la manera en la que hay que interpretarlos. En el primer caso, el *mar* remite a la distancia que en esa época mediaba entre Francia y Japón, distancia que se reduce significativamente a partir de la construcción del canal; *demonio* puede aludir a la tentación por la mujer prohibida; el *último* se refiere a la última vez que puede ver a la joven y el adjetivo *santo* actualiza un sentido religioso aunque no en el sentido convencional sino profano, que se cristaliza también en esa especie de *santuario* construido en su casa, que evoca la casa de Hara Kei donde ella vive.

Cada viaje está planteado desde el eterno retorno, que el autor simboliza mediante el ciclo anual de las cosechas de seda. El mundo de *Seda* es un círculo, y avanzar sobre un círculo siempre significa regresar al punto de partida. Los círculos tampoco tienen principio ni fin, por eso resulta invisible al personaje el fin de ese mundo (solo en su último viaje Hervé logra vislumbrar durante un momento el fin de su mundo, el fin de sus rutinas).

En definitiva, el viaje de Hervé Joncour es el viaje de la palabra misma, el viaje hacia algo que lo completa de sentido, en relación con aquello que se presenta como lugar vacío, espacio inerte y vacío por colmar, pero solo a un nivel utópico.

En palabras de Pezzin, a *Seta* se lo puede definir como “una especie de viaje-exploración al territorio de la Nada, de los orígenes y del final de ese todo que está representado por la palabra, por el lenguaje, como núcleo de formación de lo real” (2001: 72).

IV.4.2. La ciudad

Como la posada *Almayer* en *Oceano mare*, Japón es el no lugar situado en una posición límbica entre el Ser y la Nada, entre realidad e imaginación, cuyo paisaje no sirve solo de fondo para un resultado teatral, sino que es parte constitutiva de esa teatralidad, entre imagen y palabra.

La morada de Hara Kei parecía anegada en un lago de silencio. Hervé Joncour se acercó y se detuvo a pocos metros de la entrada. Allí no había puertas, y sobre las paredes de papel aparecían y desaparecían sombras que no difundían ningún rumor. No parecía vida: si había un nombre para todo eso era: teatro. (S 37).

Como podemos constatar, el cronotopo Japón que construye el texto es “el más allá”, con su teatralidad esencial, casi privada de palabra, de verbalización; aparece como el lugar de aniquilación del pensamiento. En efecto, el protagonista Hervé Joncour centra su análisis en la observación detallada y atenta de cada gesto y acción teatral de Hara Kei, individualizando en él un vacío que es en sí mismo totalidad de sentido, la alegorización de la gestualidad teatral, como palabra llevada al extremo del nihilismo.

Hara Kei continuó caminando, con un paso lento en el cual no se advertía ningún cansancio. En torno había el silencio más absoluto, y el vacío. Como por un singular precepto, dondequiera que fuese, aquel hombre andaba en una soledad incondicional y perfecta. (S 36).

A este no-lugar que representa Japón se lo define en el primer viaje como “el fin del mundo” (S 21) y en el último, como “algo invisible” y “la nada” (S 67). Lo anticipa también Hervé antes de partir, cuando tranquiliza a su esposa Hélène diciéndole: “No debes tener miedo de nada” (S 21); esta frase se repite luego y puede ser interpretada como equivalente de la frase: “No debes tener miedo de la Nada”. Según Pezzin (2001: 72). La “nada” es la cualidad de base de los continuos viajes tentativos de Hervé: la búsqueda de un modo para volver corpórea, efectiva, real, la forma inconsistente de la seda-escritura, de este espejismo sin fin.

He aquí otro punto de contacto con *Castelli di rabbia*. En el apartado II.4.3. hemos analizado el cronotopo del “cristal” como metáfora de la transparencia y de la levedad de la escritura. En el caso específico de la “seda”, del carácter impalpable de la nada, nos remite a un Japón equivalente a la literatura, como lugar-otro, situado “en el fin del mundo” (S 21), lugar en el que se produce la seda-escritura, que era tan fina que “era como apretar la nada” (S 29).

El motivo del viaje y el mito de Oriente presentes en *Seta* recuerdan a dos elementos del discurso de Calvino en *Le città invisibili*, aunque aquí Baricco introduce una lectura alegórica que tiene como tema el límite entre real e imaginario. Como observa Scarsella al respecto:

En los límites de la alegoría geográfica, que pone a Japón “en el fin del mundo”, Hervé cumple su primer viaje a lo largo de la antigua ruta de la seda. A la manera de *Le città invisibili* el paisaje es sobrevolado por una rápida visión aérea que parece leer los desplazamientos del personaje como en una síntesis de mapamundi. (2003: 74).

Otros ecos intertextuales de la obra de Calvino –*Lezioni americane*– están presentes también en esta novela de Baricco. Los valores calvinianos impresos en *Seta* son *exactitud*, *rapidez* y *levedad*. La seda, por ejemplo, está hecha con una “*exactitud* mística” (S 19) y Hervé, para la gente de Lavilledieu, tenía “...un modo *exacto* de estar en el mundo” (S 93). Exacto y consistente es también Hara Kei, en sus actos y en su discurso. La *rapidez*, inseparable en este caso del concepto de *exactitud*, se observa en la sencillez del estilo, dotado de frases simples y breves, pero de alta densidad de materia. Por su parte, la *levedad* está impregnada en todo el relato, desde el símbolo mismo de la seda, hasta todo lo que significa Japón, no así los japoneses. De gran interés resulta el aporte de Pietro Citati acerca del Japón leve de Baricco:

Eligió un país perfecto: el Japón del siglo XIX, al que la literatura europea, desde los tiempos de Goncourt y de Mallarmé, había ligado su deseo de transparencia y de levedad. El Japón era el país sin profundidad, sin peso, sin dimensiones, el país del papel de seda: paneles de papel de arroz sustituían a las paredes, las habitaciones no tenían muebles, una taza de té simbolizaba todo un discurso; los colores eran puros, los paisajes, escenografías; la vida estaba reducida a un teatro de sombras, que aparecían y desaparecían. Dibujó a un japonés con su túnica oscura y luego a una joven con los ojos que, extrañamente, no tenían un aspecto oriental, escondida en un amplio vestido rojo, que se extendía alrededor, como una llama. (1996).

Por su parte, la pequeña ciudad de Lavilledieu, a la que vuelve Hervé en primavera con los huevos de gusanos, lleva un nombre providencial –*De Civitate Dei*, la ciudad de Dios–, un mundo que se presenta como perfecto: ciudad próspera, de gente trabajadora. Sin embargo, el mismo Baricco en un encuentro literario en Marina di Ravenna el 11 de julio de 2002, en ocasión de la presentación de su libro *Senza sangue*, relata una anécdota acerca de cómo nace el nombre Lavilledieu, desestimando la posibilidad de intertextualidad con la obra latina. Aclara que toma al azar partes de nombres de ciudades reales, famosas por la producción de seda y elige

las palabras resultantes que considera más musicales y que le gustan más. Tiempo después, recibe una carta del intendente de Lavilledieu, un pueblito de 4.000 habitantes que en el pasado producía seda. Baricco acepta la invitación. Allí encuentra distintas personas que dicen haber reconocido en su historia episodios de las vidas de sus antepasados. (<http://www.oceanomare.com/news/archivio/ravenna.htm>). La ciudad francesa ideada por el autor encarna los valores de la sociedad burguesa, industrializada del siglo XIX, centrados en la prosperidad económica y el crecimiento social.

Los mundos distantes de Francia y Japón están puestos en una relación de secreta comunicación, incluso de complementariedad. Los separan miles de kilómetros y los une la necesidad y el deseo: los huevos de gusano, recogidos más allá del océano, dan su fruto en tierra francesa, justo como la pasión que se alimenta de miradas en el Oriente más extremo, se reconvierte en el amor de Hervé hacia Hélène. Al respecto, Senardi sostiene: “El Japón de Baricco parece adquirir el carácter de metáfora del deseo, del descubrimiento de sí mismo y del propio auténtico destino, del estremecimiento y de la llama de pasiones que encuentran y luego pierden el camino de la vida”. (2002: 192).

Senardi agrega que en toda la trama de *Seta* la impresión de espejismo e ilusión se potencia:

Hasta esa experiencia que parece nacer en el signo de absoluta autenticidad, de la vida plenamente vivida, se subordina a los motivos del engaño y de la ficción: es falsa la japonesa de quien Hervé se enamora en la tierra del Sol Levante, como revelan sus rasgos occidentales; falsa la noche de amor en la que él la posee, pero a través de otra persona; falsa la carta con la que la esposa lo retiene, satisfaciendo su fantasía oriental. Falsa en el fondo toda la existencia del protagonista, porque la vive al margen y en contemplación de la única breve llama que por un momento le había dado calor... (2002: 193).

Finalmente, Hervé concluye su vida en su casa de Lavilledieu, donde aparecen la serenidad que le otorga la madurez y el uso de la palabra para construir relatos:

Con el tiempo empezó a concederse un placer que al principio siempre se había negado: a los que iban a buscarlo, les contaba de sus viajes. Escuchándolo, la gente de Lavilledieu conocía el mundo y los niños descubrían qué cosa era la maravilla. Él relataba despacio, mirando en el aire cosas que los demás no veían. (S 100)

De esta manera puede continuar recordando –y re-viviendo a través de la historia que teje una y otra vez– los lugares lejanos que conoció y amó, en su jardín,

a imitación de los jardines japoneses, frente al lago para asistir “al inexplicable espectáculo, leve, que había sido su vida”. (S 100).

IV. 5. Conclusiones parciales

Baricco publica *Seta* en 1996 y de inmediato la novela se posiciona como *best seller* por varias semanas. Esta vez su estilo, de frase corta y contundente, dice más por lo que sugiere que por lo que enuncia explícitamente. Propone una especie de poema en prosa con un personaje central –Hervé Joncour– una historia unitaria y cronológicamente marcada. Por otra parte, deja atrás algunos de los elementos que distinguieron sus dos primeras novelas como la multiplicidad de historias, la proliferación de núcleos narrativos y el consecuente cambio de estilos. Sin embargo, no obstante la elección de una escritura simple y directa, no escatima el uso de reiteraciones, como hiciera en las anteriores obras. De esta manera, *Seta* se presenta con significados implícitos, alusiones y reticencias. En síntesis, la sencillez de la trama se traduce en la *levedad* presente en los personajes y sus acciones y ésta es a la vez producto de *lo no dicho*, eje central de la novela.

Las voces de los personajes codifican los valores de la sociedad burguesa del siglo XIX en Francia y los silencios que incorporan sus enunciados toman en esta novela –como sucede en las analizadas anteriormente– distintas significaciones.

Hervé Joncour en su relación con las dos mujeres presentes en su vida construye un discurso que va desde el ocultamiento de sus sentimientos hasta la expresividad de las últimas páginas, a través de los relatos que dedica a los habitantes de Lavilledieu y las conversaciones con su esposa ante su tumba.

La palabra no dicha, los gestos y la escritura son los elementos que unen a Hervé y a la joven oriental, cuyas características –orientales pero con ojos de rasgos occidentales– la ubican en un lugar intermedio entre la cultura propia y la ajena, es un personaje que se construye a partir de algunos rasgos mínimos, con un lenguaje acotado a gestos y mensajes cifrados, que en la relación con Hervé se desliza entre sus dedos, como la seda. Con Héléne, en cambio, Hervé comparte un vínculo consolidado en el que el *callar* es parte fundamental de la relación, que se manifiesta a través del ocultamiento de sentimientos por parte de Hervé y de la carta escrita por Héléne –en nombre de la joven– para mantener a su lado a su esposo. Mientras el *callar* y el *silencio* se instalan como vínculo para mantener vivo el amor de la pareja,

en la relación con la joven japonesa se traducen en un juego de seducción que deviene en la nada misma, debido a la inconsistencia de los hechos.

Dentro del estudio de los cronotopos, hemos relevado la *seda* como el principal de la novela. Es un elemento exótico y lujoso que en Occidente adquiere el significado de fantasía y misterio. A través de este cronotopo Baricco representa el fluir de la palabra, vuelve esencial su relato e instala el valor de la *levedad* en la historia, ya que la seda es escurridiza, inasible, impalpable. Íntimamente ligada a la seda está la figura de la joven japonesa, que aparece en la historia con los mismos atributos de este tipo de tela: misteriosa, etérea; y por añadidura el amor que la une a Hervé.

El viaje, presente como cronotopo en las tres novelas, aquí como en *Oceano mare*, se vincula directamente con el cronotopo principal. Los cuatro viajes de Hervé –cumplidos entre 1861 y 1864– se presentan como viajes al interior del personaje quien después de estas experiencias logra afirmar su personalidad y carácter. Los viajes a un Japón aislado con el resto del mundo, a causa de restricciones comerciales impuestas por la política del Shogunato que imperaba en esa época, están planteados desde el eterno retorno, que Baricco simboliza con el ciclo anual de las cosechas de seda. Los viajes son espiralados; se presentan como exploración en el territorio de la “nada” y de esta manera el viaje de Hervé es el viaje de la palabra, de la que encuentra al final de la historia para tomarla a través del narrar.

El cronotopo de la ciudad, representado en *Seta* por Japón que se encuentra “en el fin del mundo”, propone los límites de una alegoría geográfica y a la manera de las *Città invisibili* de Calvino, el paisaje está apenas delineado. El Japón de Baricco adquiere el carácter de metáfora, por una parte, del descubrimiento de sí mismo y del propio destino; por otra, del deseo y la pasión que se insinúan para luego perderse en la “nada”. Allí se encuentra Hara Kei, poderoso *daimio* y contrabandista, símbolo del Japón mismo, ya que los viajes de Hervé se resumen en los encuentros con el señor feudal, con la excusa –además de los gusanos de seda– de ver a la joven oriental. Japón es el lugar complementario de Lavilledieu, pero a la vez se contrapone a ese mundo letárgico donde las relaciones se ven opacadas por la rutina. Ese mundo idealizado por Hervé podrá ser revivido en el jardín construido en su nueva casa, a imagen y semejanza del que conociera en aquel país lejano.

Todos los fenómenos hasta aquí analizados que recorren la novela: silencio, gesto y palabra, se vuelven metáfora de la vida misma.

CAPÍTULO V
COMPARACIÓN ENTRE LAS OBRAS

V.1. *Castelli di rabbia*, *Oceano mare* y *Seta*: trilogía de resonancias

Desde el punto de vista estilístico y de ambientación *Castelli di rabbia*, *Oceano mare* y *Seta* podrían definirse como una trilogía del siglo XIX. Además, comparten la búsqueda por lo infinito y esa volatilización asume la forma y la calidad de la tierra en *Castelli di rabbia*, del agua en *Oceano mare* y del aire en *Seta*.

En lo que respecta a la estructura, las dos primeras obras se presentan como novelas corales, en los que un entramado de voces y destinos da lugar a organismos narrativos complejos que se contraponen a la simplicidad de estilo y de acontecimientos presentados en el tercer texto. A pesar de las distintas temáticas, las tres obras comparten modos de organización de la arquitectónica novelesca, específicamente en la construcción de algunos personajes o en algunas características de los cronotopos que nos proponemos relevar en este apartado.

Por su constitución, *Castelli di rabbia* y *Oceano mare* están concebidas como *mîse en abyme*, relato enmarcado: en su ópera prima el autor presenta en el último capítulo a la posible autora de la novela, una joven que para amenizar su viaje como prostituta del capitán del barco, escribe una historia cuyos personajes llevan el nombre de lugares y personas que conoció en la vida real; en la segunda novela, el huésped de la séptima habitación que no aparece durante la narración, será quien al final, en su rol de escritor que intenta *decir el mar*, se aleja caminando, mientras detrás suyo desaparece la posada y, con ella, la historia narrada. *Seta* no se estructura como relato enmarcado, sin embargo, en el final de la novela Hervé se convierte en narrador de su propia vida, como si se quisiera desdoblar al personaje: "...bajaba hasta el lago y pasaba horas mirándolo, ya que, dibujado en el agua, le parecía ver el inexplicable espectáculo, leve, que había sido su vida". (S 100).

En lo que respecta al título de las novelas estudiadas, Baricco parte de una denominación con complemento para su primera obra *Castelli di rabbia*, pasa por la combinación de dos sustantivos en *Oceano mare* y comprime en una sola palabra su obra más esencial, *Seta*, despojándola de complejidad y poniendo en evidencia la sustancia de la palabra en su carácter de teatralidad.

El efecto intensificador del título *Oceano mare* tiene una función superlativa que alude al exceso irrefrenable de energía emanada de la narración; se presenta como entidad cerrada y, por consiguiente, es definición de sí misma, privada de referencialidad. La *rabia* de la primera novela –Baricco confiesa haberla escrito en un período personal de enojo– encuentra en *Oceano mare* la aparente contención en un paisaje violento, que parece arrollar incluso al narrador. La expresión *Castelli di rabbia* remite, como hemos afirmado, a los castillos de arena que los personajes ven derrumbarse ante la imposibilidad de concretar sus sueños. Implica también la expresión *castillos en el aire*, en alusión a proyectos con bases poco sólidas. *Seta* es un título evocativo, que concentra numerosas significaciones: desde el hilo de seda con que están hechos los vestidos de los japoneses, pasando por los gusanos de seda que los productores de las hilanderías francesas compraban en Japón para su producción, a la levedad de la relación de Hervé con la joven japonesa. Así, la trama de la seda es tan ligera como la trama del libro.

Otro punto de conexión está representado por las coordenadas espacio temporales imaginadas en las tres obras, que se configuran como cronotopo en el sentido de Bajtín: en *Castelli di rabbia*, la Inglaterra de la primera Revolución industrial, entre la máquina a vapor y las locomotoras. En *Oceano mare* no se especifica con exactitud el lugar en que se desarrolla (sobre la costa de un océano donde desemboca un río y donde el viento siempre sopla del norte), más bien se hace referencia a un cierto contexto de mentalidad y de cultura –segunda mitad del Ochocientos– en el que las explicaciones científicas y sociológicas de tipo positivista se alternan a hipótesis místico-irracionales, espiritistas. Cabe mencionar que el relato no tiene como objeto una innovación tecnológica de tanto impacto como la de la ópera prima. *Seta* está ambientada en el sur de Francia, en un área de desarrollo de la manufactura textil, entre los años 1861 y 1874, con abundantes referencias espacio-temporales.

A *Quinnipak* se la percibe como una atmósfera, sin referencias precisas ni descripciones detalladas. Hay una especie de magnetismo que atrae a la ciudad a quienes se alejan de los parámetros convencionales de *normalidad* e, inversamente, normaliza a quienes se aleja (por ejemplo, a Pehnt).

A diferencia de lo que sucede en *Quinnipack*, la posada *Almayer* ocupa la escena y se somete a continuas tensiones narrativas que exaltan su rol de marco/cuadro. Basta pensar en la última imagen del relato para entender su rol. Como ya hemos explicitado, es un cronotopo funcional a la narración y al mismo tiempo inalcanzable –como *Quinnipak*– para los seres humanos comunes. Sin embargo, en *Quinnipak se salva* quien parte, quien se aleja de esa ciudad, mientras que a la posada se llega con la necesidad de salvación.

Como la posada *Almayer* en *Oceano mare*, Japón en *Seta* es el no-lugar situado en una posición límbica entre el Ser y la Nada, entre realidad e imaginación. Las escenas ambientadas en Japón se resumen en una mera descripción de ambientes, generalmente domésticos, a la manera de escenografía teatral, motivo cronotópico que remite a la cultura otra, generalmente ocupado por Hara Kei, señor feudal, dueño de los gusanos de seda. El Japón de *Seta* encarna la atmósfera adecuada para dejar que el gesto ocupe el lugar de la palabra, una sublimación del gesto que opera el aniquilamiento de la palabra. Si *Quinnipak* corresponde al mundo utópico, *Almayer* resulta un mundo onírico y *Seta* se desliza como el tejido de hilos invisibles.

Existen también puntos de contacto entre algunos de los personajes que habitan las tres novelas. Mientras en la primera novela los personajes luchan por concretar sus sueños, en *Oceano mare* desean sanar sus almas y encontrarse a sí mismos. En *Seta*, en cambio, asisten al espectáculo de sus vidas. Respecto de los héroes femeninos, el personaje de Hélène se asemeja a Jun en la actitud de espera, propio de compañeras de viajeros como son Hervé y el señor Rail aunque, a diferencia de Jun, Hélène espera fielmente el regreso de su marido – figura que recuerda a la de Penélope– ignorando aparentemente el motivo de sus viajes. Sin embargo Jun, que desconoce el destino de los recorridos de su esposo, tiene relaciones sexuales con el hijo natural de Rail, como si en sus brazos pudiera reconocer el origen de su venida al mundo, que tan celosamente ha callado Dann Rail. No se sabe mucho del mundo cotidiano de estas mujeres, sólo tenemos conocimiento de ellas a través de las acciones llevadas a cabo por sus maridos. De todos modos, ambas cumplen un rol importante para la sociedad del siglo XIX, como esposas de reconocidos comerciantes del cristal y

de la seda respectivamente: ninguno de ellos podrá retenerla a su lado. En cuanto a las amantes –en sentido literal o virtual– con las que Rail y Hervé establecen relación, se conoce solamente un rasgo físico que las distingue: de la mujer con la que Rail tiene a su hijo Mormy, su raza negra; de la joven de Japón, sus ojos de rasgos occidentales.³⁷

Entre los personajes masculinos de Hervé y del señor Rail hay una estrecha relación en la actitud de aparente estabilidad en la fase final de sus vidas; pero mientras Hervé se vuelve refractario de sus viajes y comparte sus conocimientos de mundo con los habitantes de Lavilledieu, Rail pasa sus días sentado, inmóvil, en su biblioteca, rodeado de sus libros aunque sin leerlos, alejado de la palabra. De todos modos, a pesar de ser hombres exitosos en sus actividades laborales, recorren un camino inverso en su itinerario vital: mientras Rail termina sus días triste, enfermo y deprimido, Hervé se convierte en un hombre capaz de ofrecer a los habitantes de su pueblo historias de ciudades lejanas. Mientras el primero decide apartarse de la vida social, el segundo intenta el vínculo a través de la palabra y del narrar como modo de expresarse.

Los personajes de *Oceano mare* que hemos tomado en consideración no presentan puntos de encuentros relevantes con los de las otras obras. Adams y Savigny se encuentran abocados a la supervivencia, mientras que los demás tienen una actitud más pasiva. Sin embargo, existe un dato interesante de relevar: así como Thomas reconoce en el vientre del mar una representación, sin velos, de su propia vida, Hervé encuentra en su visión obsesiva del lago el inexplicable espectáculo de su vida. Ambos cumplen un viaje de iniciación, aunque el de Thomas implica el *descenso ad ínferos* y el de Hervé es una iniciación menos impactante.³⁸

Es posible reconocer en las tres novelas la representación del personaje *artista* o el *científico*. El primero, representado en *Castelli di rabbia* a través de las figuras de Horeau y Pekish; en *Oceano mare* por Plasson y en *Seta* por Hervé. El segundo, representado en *Castelli di rabbia* por Andersson, en *Oceano mare* por

³⁷ Con respecto a *Oceano mare*, si bien solo focalizamos el análisis en algunos personajes masculinos, es posible afirmar que las mujeres ocupan roles determinantes para la evolución de la trama e incluso en las transformaciones de los personajes masculinos. Su análisis detenido queda pendiente para trabajos futuros.

³⁸ Hemos encontrado muchas otras similitudes y diferencias entre los personajes de las tres novelas, pero escapan a la posibilidad de análisis en el presente trabajo. Por lo tanto, nos hemos circunscripto a los personajes, cuyas voces nos interesaba poner en relieve.

Bartleboom y en *Seta* con la figura de Baldabiou. Estos personajes remiten al acto creador de la palabra, el dinamismo fugaz e indefinible de la existencia. En términos de Calvino, mientras el personaje-artista responde al valor de la *visibilidad*, el personaje-científico hace referencia a la *rapidez*.

En cuanto a las voces de las relaciones amorosas analizadas en el presente estudio, en los tres casos el silencio y el callar ocupan un lugar preponderante en las historias. En *Castelli di rabbia* y en *Seta* es posible relevar datos en común en la dimensión polifónica, donde se pone de manifiesto el discurso social del siglo XIX, basado en el progreso y el avance tecnológico en países como Inglaterra y Francia, grandes potencias europeas decimonónicas. En cambio, en *Oceano mare* la visión de mundo de los dos personajes tomados en nuestro estudio, Savigny y Thomas, reformula los valores de la aventura, el viaje por mar y el naufragio como iniciación de los personajes pero también como un modo de indagar en las relaciones humanas en esa situación límite.

Además, en las tres novelas es posible encontrar una dialéctica entre el decir y el silencio: en la primera y en la tercera a través del discurso amoroso y en la segunda en la relación entre los personajes que conocieron el *ventre del mar*. El *callar* resulta uno de los ejes del discurso a través del personaje de Jun; su decisión de *callar* toma en la historia distintas significaciones: calla a cambio de escuchar historias, calla su rabia ante la prueba de infidelidad de su esposo, llora en silencio. Sin embargo este callar toma sentido y se transforma en el código propio de la pareja junto a otros elementos, como el paquete con la joya, el valor de la palabra no dicha. En *Seta*, además del acto de callar, toma significación lo no dicho. Nada se dicen Hervé y la joven japonesa de quien se enamora; tampoco Hélène confiesa sus celos a su marido. El punto de contacto en la actitud de callar radica en que esta actitud no relega a los personajes a un lugar de sumisión, sino más bien autoafirmación: en el caso de Jun finaliza con la decisión de partir; en el de Hélène, de tomar el lugar de la amante para recuperar la exclusividad del vínculo amoroso.

En cuanto a los cronotopos, el del viaje se presenta en *Castelli di rabbia* como el de mayor peso textual, mientras que en *Oceano mare* se relaciona directamente con el cronotopo del mar y en *Seta* con el de la seda. De todos modos, este elemento cumple una función primordial en el avance de las tres historias y a la vez nos revela la importancia que reviste en la Europa del siglo XIX.

Tanto el viaje del señor Rail (CR) como el de Savigny (OM) implican una transformación que no logra definirse, una inmovilidad anclada en lo estático: Rail realiza sus viajes circulares (de Quinnipack a un lugar desconocido y vuelta al punto de partida) de los que regresa con algún intento de superación –como la locomotora– y Savigny, por su parte, vuelve sin cambios aparentes, si bien en el diario de a bordo da cuenta de la significación de esta experiencia. El viaje de Thomas (OM) se organiza como un viaje iniciático –*ad ínferos*– y de mar violento se transforma en mar salvífico –con la iniciación de Elisewin. En cuanto a Hervé (S), el itinerario hacia y de regreso de Japón diseña el recorrido de un viaje interior. Cabe señalar que los viajes de todos los personajes masculinos son viajes circulares, o más precisamente espiralados: regresan al punto de partida, aunque con transformaciones; Jun, en cambio, realiza un viaje lineal –Morivar-Quinnipak-América– interrumpido con su estadía en Quinnipak, entendida como búsqueda de sentido. Los personajes de *Castelli...* y de *Seta* van en busca de su destino; los de *Oceano mare* realizan viajes hacia sí mismos, como aceptación de un destino que no puede eludirse.

Destacamos puntos de contacto y divergencias en algunos motivos cronotópicos de las tres novelas:

- El cristal y la seda encarnan la levedad de la realidad, la transparencia de la escritura y del fluir de la palabra. Son también instrumentos del arte y de la creación, pero en *Castelli...* el cristal se hace añicos como símbolo del fracaso de los proyectos de la Modernidad; la seda, en cambio, se reduce tan solo a insinuar lo intangible. El cronotopo de la pintura se suma a este universo difícil de asir, donde prevalece el blanco, ya que el pintor no logra capturar “el ser” del mar que, como la seda, resulta inasible.

- El mar, con su inmensidad y su poder de fascinación y dominio, adquiere en *Oceano Mare* una significación distinta para cada personaje. Como tiempo infinito, se contrapone a la finitud del hombre y remite a su destino.

En síntesis, en sus tres primeras novelas Baricco propone una escritura que se manifiesta en una búsqueda constante de los orígenes de la palabra, del gesto, de la teatralidad. Sus personajes se instalan en una dimensión donde el Ser es inalcanzable y la realidad se adelgaza como la tela que se desliza sobre el cuerpo desnudo de Hervé.

CONCLUSIONES

El problema que orientó esta investigación se centró en las *voces* y los *silencios* en las tres primeras novelas de Alessandro Baricco: *Castelli di rabbia* (1991), *Oceano mare* (1993) y *Seta* (1996), tanto en la arquitectónica novelesca como en la interrelación entre los personajes, a través de un análisis bajtiniano.

Durante el proceso de indagación, fue posible relevar datos que permitieron comprobar la hipótesis planteada. Partimos de la premisa de que en las obras seleccionadas, las voces y los silencios se inscriben en los enunciados y acciones de los personajes, mediante lo que hacen, lo que dicen y lo que callan, y dan cuenta de los modos en que construyen la comunicación con el otro. De esta manera, se incorpora una valoración de la realidad y de la función que el arte en general –y la ficción en particular– desempeña para la creación de lo “real”, distinto de la “realidad” empírica y objetiva.

A partir del análisis, fue posible confirmar y profundizar las premisas planteadas en la hipótesis. Así, respecto de la inscripción de la dimensión histórico-social en el texto, en *Castelli di rabbia* y en *Seta* se pone de manifiesto el discurso social del siglo XIX, basado en el progreso y el avance tecnológico en países como Inglaterra y Francia. En *Oceano mare*, la visión de mundo de los dos personajes tomados en nuestro estudio reformula los valores de la aventura, el viaje por mar y el naufragio como iniciación de los personajes pero también como un modo de indagar las relaciones humanas en esa situación límite.

Por otra parte, tal como planteamos en nuestra hipótesis, desde una perspectiva bajtiniana todo lo que se calla produce semiosis y atraviesa diversos planos de las novelas mencionadas. A lo largo del trabajo, se analizó la dialéctica entre la *voz* y el *silencio* a través de los enunciados de los personajes: en las novelas primera y tercera, a través del discurso amoroso; en la segunda, mediante la relación entre los personajes que conocieron el *ventre del mar*. El *callar* codifica un lenguaje que se construye en directa relación con el vínculo entre los personajes, a través de gestos, omisiones, significados implícitos. Por otra parte, se presenta un *decir* a través de objetos que se constituyen como signos de un lenguaje propio de la pareja (el anillo en CR, el niño mensajero en S).

De especial relevancia fue el estudio de los cronotopos presentes en los tres textos. Algunos son específicos de cada novela, mientras que otros –el cronotopo del viaje, el de la ciudad y el de la palabra– están presentes en las tres novelas o en dos de ellas. Por ejemplo, el ‘cristal’ (CR) se revela como metáfora de la transparencia y de la levedad de la escritura, símbolo de una Modernidad hecha añicos; el ‘tren’ (CR) encarna los valores de la Modernidad, es metáfora de la vida, de un mundo inasible y caótico. Para Rail es el emblema del sueño, de la utopía; el ‘mar’ (OM) no tiene límites definidos y está *vivo*. Su movimiento lo hace inasequible; es omnipresente y se incorpora como parte del mundo interior de los héroes. Representa la dimensión del tiempo vivenciada por cada personaje.

La *palabra* (CR) se configura como un cronotopo central en los textos y se vincula con el gesto y la teatralidad. Sustituida por objetos como el paquete, la joya, el libro, las cartas, el cuaderno de notas, se convierte en un recurso para codificar el callar. En OM se desprende del cronotopo del mar, manifiesta las limitaciones del lenguaje para dar cuenta de la realidad y relativiza la distancia entre lo dicho y lo no dicho. Por su parte, la pintura (OM) busca la esencia, el ser del mar, y como resultado produce cuadros blancos que remiten a la nada, al vacío, porque el mar es inmenso e inasible. Este cronotopo, desde su concepción de código no verbal, se presenta como el auto-aniquilamiento de la escritura narrativa, en un intento de ir hacia el origen del signo mismo.

Otro cronotopo que da cuenta de la levedad –elemento calviniano presente en las tres novelas– de lo intangible de la realidad es la seda (S). Representa el fluir de la palabra en el relato que en la novela se codifica a través de gestos, miradas y signos. Junto al cristal y la pintura se manifiesta como metáfora de la indeterminación; también remite a la creación de la nada, instrumentos impalpables del arte.

Los cronotopos del viaje y de la ciudad están presentes en las tres historias. El primero toma distintas significaciones. En CR está representado como viaje circular, en una época entusiasta por las innovaciones industriales, cuyo regreso implica la caída de la idea de progreso que sostiene las utopías de la Modernidad. El viaje en OM se realiza hacia sí mismo como iniciación que implica transformaciones en los héroes; en S es circular y opera como viaje de autoconocimiento por parte del personaje masculino. El segundo, el cronotopo de la ciudad, se presenta como

imaginario y utópico en CR; y ubicado entre el sueño y la vigilia (la realidad y lo fantástico) en OM. En S, Japón toma tintes escenográficos, relegado a una realidad más bien teatral.

El quiebre de la continuidad del discurso, las repeticiones, los blancos tipográficos, los puntos suspensivos, caracterizan una propuesta estética que apuesta a la economía discursiva y la levedad como modos de organizar la escritura. Estos recursos se vinculan con una visión del arte en general y de la literatura en particular, que construye una visión crítica de la realidad y proyecta una mirada filosófica sobre la existencia humana, marcada por la disolución. Un nihilismo que, sin embargo, no se agota en su propio vacío sino que permite, a partir del desmoronamiento de los relatos de la Modernidad, proyectar la construcción de nuevas propuestas.

Finalmente, el trabajo de investigación abre nuevos interrogantes y ejes de análisis para trabajos futuros, como los modos de manifestación del decir y el callar en el resto de las obras del autor; el estudio comparativo entre las obras de Baricco y otros autores italianos –como Italo Calvino o Antonio Tabucchi– o extranjeros – Homero, Joseph Conrad, Louis Stevenson, entre otros–; o investigaciones sobre las relaciones entre la obra del autor y algunos filósofos que analizan la ruptura con el paradigma moderno, como Friedrich Nietzsche o Michel Foucault.

BIBLIOGRAFÍA

a. Corpus textual

Baricco, Alessandro. *Castelli di rabbia*. 1991. Milán: Bur, 2005.

Oceano mare. 1993. Milán: Rizzoli, 1996.

Seta. Milán: Rizzoli, 1996.

b. Otras obras del autor

Baricco, Alessandro. *Novecento. Un monologo*. Milán: Feltrinelli, 1994.

Barnum. Cronache dal grande show. Milán: Feltrinelli, 1996.

Senza sangue. Milán: Feltrinelli, 2002.

I barbari. Saggio sulla mutazione. Milán: Feltrinelli, 2008.

c. Bibliografía general

Antonelli, Giuseppe. *L'italiano nella società della comunicazione*. Bologna: Il Mulino, 2007.

----- “Lo scrittore ritrova l’aura”. En *Il Sole. 24 ore*. Milán: 31 de mayo de 2009.

----- “Sintassi e stile della narrativa italiana dagli anni Sessanta a oggi”. En *Storia generale della letteratura italiana, Volume XII*. Milán: Federici Motta Editore, 1999.

Arán, Olga Pampa. *Nuevo diccionario de la teoría de Mijail Bajtín*. Córdoba: Ferreyra, 2006.

Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1998.

----- (Pavel N. Medvedev). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza, 1994.

----- *Teoría y estética de la novela*. España: Taurus, 1991.

Barenghi, Mario. *Oltre il Novecento. Appunti su un decennio di narrativa (1988-1998)*. Milán: Marcos y Marcos Edizioni, 1999.

Benedetti, Carla. *Il tradimento dei critici*, Turín: Bollati Boringhieri, 2002.

- Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y Proyecto creador". *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, 1967, 134-182.
- "Il critico o il punto di vista dell'autore". *Allegoria XIX/55* (2007): 26-31.
- Calvino, Italo. *Le città invisibili*. En *Calvino romanzi e racconti*. Milán: Mondadori, 1992.
- *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*. Milán: Mondadori, 1993.
- Dardano, Maurizio. *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana oggi (2005-09)*. Roma: Carocci, 2010.
- La Porta, Filippo. *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*. Turín: Bollati Boringhieri, 1999.
- Pierangeli, Fabio. *Ultima narrativa italiana (1983-2000)*. Roma: Studium, 2000.
- Ponzio, Augusto, Susan Petrilli y Mercedes Arriaga. *Tres miradas sobre Bajtín*. Valencia: Episteme, 1994.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. 1997. Buenos Aires: Ariel, 1998, 2ª ed.
- Senardi, Fulvio. *Gli specchi di Narciso. Aspetti della narrativa italiana di fine millennio*. Roma: Vecchiarelli, 2002.
- Serafini, Taricco. *Punteggiatura*. Milán: Rizzoli, 2001.
- Simonetti, Gianluigi. "I nuovi assetti della letteratura italiana (1996-2006)". *Allegoria XX/57* (2008): 95-136.
- Solórzano Alfaro, Gustavo. *La herida oculta. Del amor y la poesía*. San José de Costa Rica: EUNED, 2009.
- Testa, Enrico. *Lo stile semplice*. Turín: Einaudi, 1997.
- Tonani, Elisa. *Il romanzo in bianco e nero. Ricerche sull'uso degli spazi bianchi e dell'interpunzione nella narrativa italiana dall'Ottocento a oggi*. Florencia: Franco Cesati, 2010.
- Volpi, Franco. *El nihilismo*. Buenos Aires: Biblos, 2005.
- Zavala, Iris. *Escuchar a Bajtin*. España: Montesinos, 1996.

d. Bibliografía específica sobre la obra de Alessandro Baricco

Arosio, Enrico. “Dalla seta alla flanella”. *L'Espresso*, 12/09/2002. Accesible en: www.oceanomare.it.

“Basta soldi al teatro, meglio puntare su scuole e tv”. En: *La Repubblica*. Italia, 24/02/2009. Accesible en:

http://www.repubblica.it/2009/02/sezioni/spettacoli_e_cultura/spettacolo-baricco/spettacolo-baricco/spettacolo-baricco.html

Baricco, Alessandro. “Cari critici ho diritto a una vera stroncatura”. *La Repubblica*, 01/03/2006.

Bini, Daniela. *La voce del mare: Da Oceano mare di Baricco a La leggenda del pianista sull'oceano di Tornatore*. Accesible en: <http://www.academicroom.com/article>

Casagrande, Grazia. “Alessandro Baricco: che cos'è oggi essere scrittore”. 02/11/2006. Accesible en: wuz.it

Cirignano, Antonio. “Flauto magico, ecco perché tanti fischi”. Accesible en: *Il Giornale.it*, 16/12/2006.

Citati Pietro. “Morire di commenti”. *La Repubblica*, 23/02/2006.

Citati Pietro. “Un libro fatto di niente”. *La Repubblica*, 07/04/1996.

“El poder creativo de Baricco”, blog de la Feria el Libro de Buenos Aires. 27/04/2010. Accesible en: <http://blog.el-libro.org.ar/2010/04/27/el-poder-creativo-de-baricco/>

Ferroni, Onofri y otros. *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*. Roma: Ronzelli, 2006.

Ferroni, Giulio. “Caro Baricco, io la recensisco ma lei non mi legge”. *La Repubblica*, 02/03/2006.

Fiori, Cinzia. “Ballando con i sogni nei castelli di Baricco”. *Corriere della Sera*, 17/02/2003.

Fortavá, Eva. *I primi cinque romanzi di Alessandro Baricco*. Tesis defendida el 06.09.2006. Supervisor: Mgr. Paolo Divizia. Accesible en www.labcity.it. Fecha de consulta: 14/11/2012.

Giannetto, Nella. *Oceano mare di Baricco: molteplicità, emozioni, confini tra Calvino e Conrad*. Milán: Arcipelago, 2002.

- González, Laura. “Presencia de la estética supematista en *Océano Mar* de Alessandro Baricco”, *TRANS-* [En línea], 4 | 2007, Publicado el 18 julio 2007, consultado el 08 abril 2013. Accesible en: <http://trans.revues.org/214>.
- Gramigna, Giuliano. “Bizzarra locanda sul mare”. *Corriere della Sera*, 07/07/1993.
- “Intervista ad Alessandro Baricco”, 03/05/2012. Accesible en: www.letterefilosofia.it.
- Lazzarin, Stefano. “Bartleby, Barnabooth, Bartlebooth, Bartleboom. Baricco ed il grande oceano delle storie”, *Narrativa* 16 (1999): 143-165. En: Giannetto, Nella. *Oceano mare di Baricco: molteplicità, emozioni, confini tra Calvino e Conrad*. Milán: Arcipelago, 2002.
- Lobato, Marta. “Seda es un desafío: he contado los gestos, no los pensamientos”. *El Mundo*, 15/06/98. Accesible en: www.oceanomare.it.
- Nicewicz, Ewa. “Il caso Baricco. Lo scrittore e il panorama della super-offerta attuale”. *Romanica.doc* 2 (2011): 59-67.
- Notarberardino, Valentina. *Teorie del paratesto: un'ipotesi critica per i romanzi di Baricco*, Università degli Studi di Roma “La Sapienza” Facoltà di Scienze Umanistiche. Tesi di laurea in Filologia moderna. Anno scolastico: 2005-2006. Consultado el: 10/09/2012. Accesible en: www.abcity.it.
- Pellizzi, Federico. “I barbari, la letteratura e i nuovi media (1990 – 2007)”, *Cahiers d'études italiennes*, 11/2010, puesto en línea el 15 de diciembre de 2011. Consultado el 9 de enero de 2013. Accesible en: <http://cei.revues.org/138>.
- Pesce, Maurizio. “Barbari o imbarbariti? Scalfari e Baricco (ancora) a confronto sul mondo senza nome”. 21/09/2010. Accesible en: www.mag.wired.it
- Pezzin, Claudio. *Alessandro Baricco*. Verona: Cierre, 2001.
- Pivano, Fernanda. “Prefazione”. En Baricco, Alessandro. *Castelli di rabbia*. Italia: RCS, 2003.
- Rush, Kay. “Intervista ad Alessandro Baricco”. 2005. Consultada en noviembre 2009. Accesible en: multimedia.blogosfere.it/v/kay-rush/Kay+rush+lavoro/Baricco/
- Scarsella, Alessandro. *Alessandro Baricco*. Fiesole: Cadmo, 2006.
- Serra, Michele. “Baricco, esercizi di stile”. *La Repubblica*, 10/09/2002.
- Sitio web sobre *City*, de Alessandro Baricco. Accesible en: www.lacity.it
- Sitio web sobre *Oceano Mare*, de Alessandro Baricco. Accesibles en: www.oceanomare.com y <http://oceanomare.blogspot.com.ar/>

Tatis Guerra, Gustavo, “‘Escribir es como componer música’: Alessandro Baricco”,
6/2/2011. Accesible en: www.eluniversal.com.co.

Prof. Silvina M. Voltarel