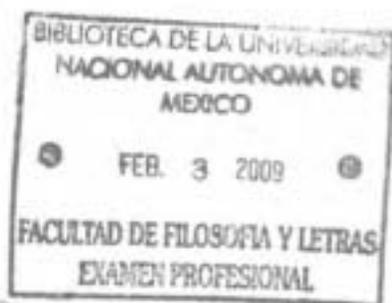


**El silencio como representación
de lo innombrable en *Castelli di rabbia*,
Oceano mare y *City* de Alessandro Baricco**



CAROLINA GARZA DÍAZ BARRIGA
Enero de 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Agradecimientos	p. II
Introducción	p. 15
Capítulo 1. Alessandro Baricco, un acercamiento a su narrativa a través de sus novelas	p. 19
<i>Castelli di rabbia</i>	p. 25
<i>Oceano mare</i>	p. 31
<i>City</i>	p. 37
Capítulo 2. Lo innombrable	p. 42
2.1 La necesidad del nombre	p. 44
2.2 Lo inefable	p. 47
2.3 El silencio	p. 49
Capítulo 3. El silencio en <i>Castelli di rabbia</i> , <i>Oceano mare</i> y <i>City</i> de Alessandro Baricco	p. 54
3.1 Silencio gráfico	p. 54
3.2 Silencio mencionado	p. 65
3.3 Silencio musical	p. 69
3.4 Silencio de lectura	p. 74
3.5 La mudéz	p. 78
Capítulo 4. Conclusiones	p. 86
Bibliografía	p. 88

Introducción

Las inquietudes son provocadas por el mundo el hombre decide y toma de la realidad la interpretación que le conviene. La lectura, más allá de ser un simple verbo, es provocadora y creadora, es la inquietud misma. Cuando hablo de lectura, pienso en letras, sonidos, frases, sentidos, escritura: Literatura. También, como condición inevitable, pienso en silencio, vacío, confusión, falta. De este vacío se puede decir que es tan creador como la letra, tan significativo como la representación de un grito. Al final es la inquietud de alguien, aunque Svevo, en su novela *La Coscienza di Zeno* diga que “se recuerdan mejor las palabras dichas que los sentimientos que no llegan a agitar el aire”.

Entonces entra la primera persona: el *yo* que se inquieta ante la hoja en blanco dentro de una novela, ante el espacio vacío entre frases dentro de la página, ante la palabra pronunciada y repetida siempre por el mismo personaje, ante la mudez del que más dice y no habla, ante Alessandro Baricco, quien, según el presente trabajo, busca representar lo innombrable literalizando el silencio. Silencio ya antes descubierto, ya antes explotado, orquestado y escrito. Se puede decir que más que una narrativa envuelta en un silencio, “la literatura es una retórica del silencio”.¹

¿Por qué Alessandro Baricco habla/escribe en silencio? ¿El silencio de Alessandro Baricco le da nombre a lo que no lo tiene? La discusión sobre lo innombrable va más allá de lo literario; es una cuestión sobre la duda de la existencia a partir del nombre; es decir que lo innombrable no existe en cuanto no se puede nombrar, pero al momento que concebimos la existencia de algo sin nombre le estamos dando el beneficio de la existencia, así pues resulta casi absurda la idea

¹ Lisa Block de Behar, *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. Siglo XXI, Buenos Aires, 1994, p. 27.

de que la palabra *innombrable* envuelva todo lo inexistente, pero de algún modo la literatura puede aprovecharse de este beneficio diciendo que la palabra es la creadora de las cosas, que el aire en tanto objeto no existiría si no tuviera nombre. En este sentido lo innombrable como palabra crea con igual fuerza que el verbo pronunciado por Dios. Así pues, si la palabra silencio o su significado le da nombre a aquello que no existe simplemente por no tenerlo, quien está creando es el silencio mismo: el silencio es el creador, el que toma su nombre y se lo presta a lo que no lo tiene convirtiéndose de algún modo en su representante.

Ahora bien, si la acción es escribir ¿por qué guardar silencio? ¿Qué necesita el silencio para crear? ¿Qué es la lectura del silencio? Sin buscar la respuesta exacta, dejando que la inquietud fluya, en el presente trabajo se analizarán los distintos silencios en *Castelli di rabbia*, *Oceano mare* y *City* de Alessandro Baricco. La catalogación de éstos se hace siguiendo un método personal guiado por la lectura, entendiendo que un espacio vacío dentro de la novela puede o no ser un silencio, y en caso de serlo, como se explicará más adelante, podrá ser tanto un silencio gráfico como uno musical. De igual modo revisaré a los personajes callados, los personajes mudos y los personajes que acallan, ya que “se taire c’est n’est pas être muet, c’est refuser de parler, donc parler encore”,² incluso “no es lo mismo oír a uno que está callado que oír callar a un mudo. Es un silencio distinto”.³

Al analizar cada una de las obras, es inevitable notar que el silencio es una de las conexiones entre ellas, formando parte de la estructura y poética de esta parte de la obra narrativa de Baricco; quien parece reflejar lo que dijo Octavio Paz: “Enamorado del silencio, el poeta no tiene más remedio que hablar”. Montale, en un discurso, declaró que “hay poesía hasta en la prosa, en toda la gran prosa no meramente utilitaria o didascálica: existen poetas que escriben en prosa o en algo que, más o menos, se parece a la prosa”.⁴ Este puede ser el caso de Baricco, escritor

2 Jean Paul Sartre, *Qu’est-ce que la littérature?*, Gallimard, París, 1948, p. 32.

3 Alessandro Baricco, *City*, trad. de Xavier Gonzáles Rovira, Anagrama, Barcelona, 1999, p. 33.

4 Eugenio Montale, “¿Es aún posible la poesía?”, en *Sobre la poesía*, trad. de Guillermo Fernández, UNAM, México, 2000, pp.16-17.

contemporáneo que busca darle a su prosa un valor poético. Montale dijo:

después de la invención de la imprenta, la poesía se vuelve vertical; no llena del todo los espacios blancos, es rica en “apartes” y continuaciones. Hasta ciertos vacíos tienen un valor. La prosa es muy diferente, pues ocupa todo el espacio y no da indicaciones sobre la forma de pronunciarla.⁵

De esta manera podemos decir que Baricco no está reinventando, sino retomando el valor del vacío en la poesía para guiar al lector indicándole, no la pronunciación exactamente, sino la intención, el cómo se debe leer su prosa.

⁵ *Ibidem*, p.12.

Capítulo 1

Alessandro Baricco, un acercamiento a su narrativa a través de sus novelas

Alessandro Baricco nació en Turín el 25 de enero de 1958.⁶ Como especialista en música y literatura ha publicado ensayos de crítica musical y literaria; algunos de estos trabajos son *Il genio in fuga* (1988) y *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin* (1992). Su trabajo de crítico está directamente relacionado con el periodismo que lo ha convertido en un escritor de cabecera en Italia, ya que casi cada semana en algún periódico italiano se encuentra su nombre. Como crítico musical ha trabajado en *La Repubblica* y como editor en *La Stampa*.

Antes de involucrarse con los medios de comunicación masivos Baricco demostró su afinidad con la palabra escrita; publicó su primera novela *Castelli di rabbia* (1991) que ganó el Premio Campiello y el Prix Médicis Étranger en 1995. En 1993 publicó su segunda novela *Oceano mare* que ganó el Premio Viareggio. El mismo año Baricco hizo su primera aparición radiofónica y televisiva. Así, se ha involucrado con la escena cultural de Italia desde distintos puntos: no sólo es un intelectual modelo que escribe en revistas y periódicos culturales, sino que al mismo tiempo es conductor de televisión, director de una escuela de escritores y protagonista de varios programas de radio. En 1994 publicó *Novecento. Un monologo*. Un año más tarde recopiló sus artículos de *La Stampa* en el libro titulado *Barnum. Cronache dal Grande Show*; en 1998 publicó una segunda antología con sus artículos de *La Repubblica*, titulada *Barnum 2. Altre cronache dal Grande Show*.

⁶ Toda la información biográfica fue obtenida del sitio www.oceanomare.com, julio, 2008.

Se puede clasificar a Baricco como posmoderno, tomando en cuenta que lo que este movimiento cultural pretende es superar el intento modernista de romper con las formas tradicionales. Lo posmoderno defiende la diversidad en distintos ámbitos, en lo literario se habla de la fusión del espacio y el tiempo, la simultaneidad de géneros, el despreocupado uso de estilos y formas, la cohesión de ficción y realidad en el espacio-tiempo de la novela, el juego de perspectivas cinematográficas, virtuales, musicales, etc., y la ruptura de las ténicas clásicas.⁷ Baricco, siendo un personaje importante en varios aspectos de la realidad cultural (y no sólo cultural) de Italia, demuestra que la identidad de una persona –o de un personaje– está conformada por miles de elementos que están en constante transformación. La identidad del autor en cuestión es posmoderna en el momento en el que se revela no sólo como escritor literario y crítico, sino también como actor, director escénico, difusor cultural, historiador, conductor de televisión, profesor, locutor, *blogger*, filósofo y deportista. Es posmoderno también como líder en Italia de una corriente que pretende explotar los medios y la tecnología en pro de la difusión cultural, utilizando internet como base. Elisabetta Tarantino, al hacer notar lo posmoderno en los personajes principales de *Castelli di rabbia*, *Oceano mare* y *Seta* dice: “The trilogy with which I am concerned here is permeated by self-reflexivity in more ‘postmodern’ ways”;⁸ una de estas características posmodernas es justamente la anotada por Scarsella en *City*:

Il magma immaginario postmoderno e la cornice metropolitana, sulla quale indulge programmaticamente il romanzo, favoriscono l’interazione tra

7 Tomaré la definición de posmodernismo como “el escepticismo ante las metanarrativas, que rompe con las nociones de coherencia narrativa de la historia, del desarrollo o progreso histórico y el conocimiento ‘exacto’ del pasado [...] El posmodernismo plantea que el margen y el centro, el sujeto subalterno y el colonizador, están en constante negociación el uno con el otro, a través de procesos de distanciamiento y negación mutua”. Susana López Penedo, *El laberinto queer. La identidad en tiempos de neoliberalismo*, Egales, Barcelona-Madrid, 2008, pp. 88-89.

8 Elisabetta Tarantino, “Sailing off on the Adel: Alessandro Baricco’s Metaliterary Trilogy (Part 2)” *Romance Studies*, no. 25 (4), manuscrito, 2007, p. 242.

livelli distinti di percezione e di esperienza del reale, traducendo incessantemente le comunicazioni di massa in metafore ossessive: dall'uso mediatico della storiografia, a cinema, sport, design, tic alimentari e così via.⁹

Baricco creó el proyecto titulado *Totem. Letture, suoni, lezioni* el cual tenía como objetivo poner en escena justamente lecturas y sonidos que llevaran al espectador a aprehender el mundo. El proyecto se grabó y se transmitió por televisión en 1998 y se terminó en 2001. Después de su éxito rotundo se publicó un libro sobre los temas transmitidos y se hizo un video de las presentaciones en formato vhs.

Otro proyecto del escritor es la escuela de técnica narrativa Holden inaugurada en 1994. El propósito de la escuela es innovar (o renovar) la enseñanza de la escritura, viendo la narración como una actividad literaria, periodística, artística, cinematográfica, etc. Baricco es el fundador de la escuela, el director y el encargado de algunos cursos. El reconocimiento de Baricco como escritor ha sido muy importante para el crecimiento de la escuela. La historia de este espacio es interesante: mucha de la poética detrás del proyecto está basada en la novela *The Catcher in the Rye* del estadounidense J.D. Salinger, la cual en italiano se titula *Il giovane Holden*; el nombre de la escuela surge del nombre del protagonista: Holden Caulfield.¹⁰ Lo que propone Baricco es que Holden sea una escuela a la que este personaje –quien justamente está en contra de toda institución educativa y sus procedimientos tradicionales– iría sin dudarlo.¹¹

9 Alessandro Scarsella, *Alessandro Baricco*, Cadmo, Fiesole, 2003, pp. 94-95.

10 Pienso en poética porque creo que la materialización de un proyecto que nace a partir de una idealización literaria tiene justamente una esencia poética, definiendo ésta a partir de Tomás Abaladejo, quien sintetiza el término diciendo que “la poética, tanto en su concepción clásica como en su concepción moderna, se presenta como una ciencia que permite explicar la obra literaria y los procesos de creación, comunicación e interpretación de ésta, además de sus conexiones con la sociedad, con la cultura, con la historia y con otras actividades del ser humano”. Tomás Abaladejo, “Poética, literatura comparada y análisis interdiscursivo”, *Acta Poetica*, 29-2 (en prensa).

11 La información sobre la escuela se encuentra en www.scuolaholden.it.

En 1996 Baricco publicó *Seta* y en 1999 *City*, la primera novela de Baricco clasificada por la crítica como posmoderna.¹² *City* es también un proyecto que propone una tendencia, esto no sólo por haber sido publicada primero vía internet, llegando a un tipo de lectores distinto, sino también al ser parte del proyecto “City Reading Project” (2002). Este proyecto está ligado con las propuestas vanguardistas del *performance* y el *happening*, y se trata de la lectura en vivo de algunos fragmentos de la novela. El “City Reading Project” ha dado frutos interesantes: un audio-libro con la lectura de algunas partes de la novela en la voz de Baricco con la musicalización del grupo Air, y el libro ilustrado que publicó Rizzoli a partir del proyecto en 2003. Las publicaciones más recientes de Baricco son las novelas *Senza sangue* (2002), *Omero, Iliade* (2004) y *Questa storia* (2005).

En cuanto a la narrativa y la estilística de Alessandro Baricco es fundamental detenerse a analizar el uso de algunas figuras retóricas. Sin lugar a dudas la anáfora es una de las más recurrentes en la narrativa de Baricco pues a partir de ella crea el ritmo y forma un sin fin de paralelismos dentro de cada obra y entre ellas. *Seta*, por ejemplo, está escrita a partir de anáforas; los capítulos cortos, las palabras repetidas y los capítulos idénticos, marcan el ritmo de la música de la novela. El propio Baricco confiesa, en una entrevista publicada en el portal de videos *you tube*, que *Seta* está escrita como una canción napolitana.¹³

La primera repetición larga en *Seta* –que se puede leer como la doble barra con dos puntos en una partitura, que indica dónde termina el primer tema y a partir de dónde se debe repetir– es el último párrafo del primer capítulo y el primer párrafo del capítulo 11; ambos dicen: “Era il 1861. Flaubert stava scrivendo *Sa-lambô*, l’illuminazione elettrica era ancora un’ipotesi e Abramo Lincoln, dall’altra parte dell’Oceano, stava combattendo una guerra di cui non avrebbe mai visto la fine”.¹⁴ La segunda repetición importante que introduce lo que yo identifico como

12 Esto se analizará más a fondo en el capítulo dedicado especialmente a la novela.

13 Entrevista disponible en www.youtube.com con el título “Kay Ruch-Intervista a Baricco (parte1)”, agosto, 2008.

14 A. Baricco, *Seta*, Rizzoli, Milano, 2003, p. 7.

segunda parte de la novela, es la secuencia del viaje del protagonista, la cual se repite cuatro veces con muy pocas variaciones:

Varcò il confine vicino a Metz, attraversò il Wüttemberg e la Baviera, entrò in Austria, raggiunse in treno Vienna e Budapest per poi proseguire fino a Kiev. Percorse a cavallo duemila chilometri di steppa russa, superò gli Urali, entrò in Siberia, viaggiò per quaranta giorni fino a raggiungere il lago Bajkal, che la gente del luogo chiamava: mare.¹⁵ Ridiscese il corso del fiume Amur, costeggiando il confine cinese fino all'Oceano, e quando arrivò all'Oceano si fermò nel porto di Sabirk per undici¹⁶ giorni, finché una nave di contrabbandieri olandesi non lo portò a Capo Teraya, sulla costa ovest del Giappone (pp. 22, 31, 50, 67).

El uso de la enumeración de la cita anterior hace más evidente la musicalidad de la novela y la trascendencia de este pasaje para dicha musicalidad. Debido a que se repite cuatro veces, a intervalos desiguales, y a que es una repetición larga, el lector, inevitablemente, entra en ese ritmo que después de unas páginas será caótico, y que al final volverá a la melodía de los primeros capítulos.

Además de las repeticiones en *Seta*, dentro de toda la obra de Baricco, hay temas, personajes, diálogos y formas repetidas; por esto se puede hablar de un estilo a partir del uso insistente de anáforas y paralelismos. La palabra *silenzio*, por ejemplo, da esta pauta, ya que no hay una sola novela en la que no le dé un uso específico y en la que no aparezca como marca rítmica. Asimismo, el tema del tren es recurrente en todas las novelas: en *Castelli di rabbia* es el tema principal, incluso el protagonista lleva como apellido la palabra inglesa rail, que en español significa riel; en *Oceano mare* se menciona la historia del tal señor Rail obsesionado con un tren; y en *Seta* muchos momentos de introspección del personaje tienen lugar en uno de los muchos trenes que aborda para llegar a Japón.

15 En el capítulo 12 dice “mare”, en el 19 dice “il demonio”, en el 31 dice “l’ultimo”, y en el 43 dice “il santo”.

16 En el capítulo 12 y 19 espera once días, en el 31 espera diez días y en el 43 espera ocho días.

Baricco ha tratado de mantenerse lejos de la crítica, concediendo pocas entrevistas y siendo cuidadoso al juzgar su propia voz narrativa. En un *chat* que inauguró en 2002 para la promoción de su libro *Senza sangue*, en el portal de la editorial Rizzoli, dice: “Leggo, se riesco, le tesi di laurea. E imparo delle cose. In genere non collaboro con chi le fa (tipo farmi intervistare, o spiegare i miei libri): trovo che scrivono cose molto più interessanti se NON sanno qual è il pensiero dell’autore”.¹⁷ A pesar de esta distancia con los críticos, la apertura de este tipo de comunicación con curiosos, lectores o simples cybernautas, hace que afloren muchas cuestiones personales e intelectuales; como por ejemplo el hecho de que Baricco confiese a un fanático que su escritor hispanoamericano favorito es Gabriel García Márquez. Esto me parece relevante tomando en cuenta que en la narrativa de Baricco es posible encontrar características del realismo mágico, corriente literaria que concierne a García Márquez, pero que tiene su origen en Italia gracias a Massimo Bontempelli, quien lo definió como “un’arte capace di estrarre, attraverso il gioco dell’intelligenza e dell’ironia, il dato fantastico e irreal dalle vicende quotidiane”.¹⁸ Otra visión es la de Seymour Menton quien acierta diciendo que “la literatura fantástica versa sobre lo imposible mientras que el realismo mágico versa sobre lo improbable”.¹⁹ Baricco entonces no se debe considerar un autor de literatura fantástica pues su narrativa invoca mayormente cosas o hechos improbables, es decir inverificables o inverosímiles, por ejemplo, ciudades construidas enteramente de cristal, personas con poderes psíquicos inalcanzables, una mujer enferma de infidelidad, los mudos que no hablan pero dicen cosas, el niño genio y sus amigos imaginarios, el inventor de instrumentos musicales como el *umanófono*, el vagón de tren con nombre de mujer abandonado sobre un corto par de vías, y un hombre que viaja hasta Japón para traer gusanos de seda.

17 Cfr. www.oceanomare.com/news/archivio/chatss/chatsenzasangue.htm, 28 de agosto, 2002.

18 *Le Garzantine. Letteratura*, Milano, Garzanti, 2000, p. 136.

19 Seymour Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 205.

Para concluir esta parte cabe citar otro ensayo sobre realismo mágico que parte del problema de que “cuando Carpentier afirma que la historia es más fantástica que cualquier libro de ficción, García Márquez asevera que no ha inventado nada, sino que todo lo registra de la realidad circundante”.²⁰ Así, Baricco puede decir que mezcla esa realidad que conoce y ésa que sueña, para a partir de ellas escribir novelas.

1.1 *Castelli di rabbia*

Castelli di rabbia (1991) es la primera novela de Baricco. En la entrevista “Ballando con i sogni nei Castelli di Baricco” de Cinzia Fiori,²¹ Baricco dice que escogió el título porque “due sono le immagini che lo compongono: il sogno e la rabbia.” Este sueño y esta rabia conforman de principio a fin una idea que define las motivaciones de cada personaje e historia. Esta idea se puede leer como el cliché de los “castillos de arena”,²² cliché que sin duda Baricco conoce y enfrenta para

20 Erna von der Walde, “Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad”, en Santiago Castro-Gómez (ed.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, Porrúa, México, 1998. Disponible en www.ensayistas.org, 2008.

21 Cinzia Fiori, “Ballando con i sogni nei Castelli di Baricco”, *Corriere della Sera*, 2003, www.oceanomare.com.

22 La traducción del título al español en editorial Anagrama es *Tierras de cristal* (Barcelona, 1998). Aunque parezca una traducción completamente lejana de “castillos de rabia” o “castillos de arena”, tiene sentido si se relaciona con la ciudad de vidrio que el protagonista de la historia quiere construir. Dicha ciudad es un castillo perfectamente diseñado con vidrio. Este sueño del señor Rail no llega a realizarse. En cierto modo este castillo de vidrio, esta tierra de cristal, se puede leer como un castillo de arena, que es realmente a lo que se refiere el título del libro. Sobre esto Baricco confiesa, en el *chat* ya citado, que “L'editore mi aveva bocciato il titolo originale (Quinnipack), io avevo scritto il libro in un periodo in cui ero mooolto arrabbiato. Mi piaceva il gioco di parole con i castelli di sabbia (ma non mi piace più). Ecco la storia. Comunque all'estero, dove il gioco di parole è intraducibile, il libro si intitola *Terre di vetro*.” 28 de agosto, 2002.

volcar de cabeza al lector y sumergirlo en arena movediza, en *sabbia arrabbiata*. Las novelas de Baricco y en especial *Castelli di rabbia* pueden leerse como estos castillos frágiles de arena llenos de sueños e historias.

Cada personaje parece representar una pretensión: están el señor y la señora Rail, el viejo Andersson, Mormy, Pekisch, Pehnt, y el resto de la gente de Quinnipak, la ciudad en la que se desarrolla la novela. El señor Rail quiere un tren, siendo él el que viaja y conoce el mundo, es él el único que puede realmente conocer la magia de una locomotora, por esto quiere poner vías en Quinnipak que tengan un curso específico diseñado también por él mismo. Jun Rail busca el amor de su esposa, ella es uno de los personajes femeninos más silencioso y seductor: Jun es en realidad sus labios y su belleza; Jun es la mujer más importante de la ciudad, la típica esposa de un señor rico e infiel que viaja; Jun es la historia de amor, el sueño de esa historia. Mormy, el hijo del señor Rail, es la discordia, es el hijo de otra mujer, es el mudo de la novela, y no porque sea mudo en realidad, sino porque ha decidido no hablar.

Pekisch y Pehnt forman parte de otra historia, también en Quinnipak. Pekisch es el músico, el inventor y el mejor amigo de Pehnt. Según Baricco, en la entrevista ya citada, Pekisch es un personaje creado a partir de la figura del músico Charles Ives. Incluso en la novela hay un personaje llamado Ives, que justamente es un profesor con el cual Pehnt terminará trabajar. Pehnt es otro personaje infantil formado a partir de ideas que pueden leerse de distintos modos, ya que él representa tanto críticas directas a la sociedad y su sistema educativo, como esa sensibilidad única de un niño creciendo. Pehnt ayuda a Pekisch en todos sus inventos y composiciones; una de sus peculiaridades es que es un niño que todo el tiempo está en espera de su propio destino, pues su vida se mide por una chamarra que supuestamente le dejó el padre, dicha chamarra es enorme y simboliza su madurez, porque le han dicho que cuando sea del tamaño de la chamarra tendrá que irse de Quinnipak. Al mismo tiempo uno conoce el mundo de la novela a partir de la libreta de Pehnt, ya que en ésta el niño va enumerando todas las cosas que debe saber esperando aprenderlo –y aprehenderlo– todo al final de algunos años.

Pehnt capì, in un instante di noumenica illuminazione, che la soluzione stava nell'astuzia del catalogare. Se uno, via via che imparava le cose, se

le scriveva avrebbe ottenuto alla fine un completo catalogo delle cose da sapere [...]. Intuì che scrivere una cosa significa possederla [...] 1. *Le cose – scriverle per non dimenticarle*.²³

En este párrafo Baricco refleja el carácter con el que está escrita la novela y el propio juicio del autor sobre el acto de la escritura. Si aprender significa catalogar y catalogar escribir y escribir poseer: aquel que escribe se convierte en una especie de dios, poseyendo todo aquello que nombra cuando escribe; además cabe notar que en *City*, Baricco menciona que “pronunciarla [la risposta] è perderla” (p. 158) lo cual de cierto modo justifica también el silencio de algunos personajes. En el caso de *Castelli di rabbia* el lector es el espectador que trata de robar el aprendizaje de otros, el de Pehnt, por ejemplo, el cual es tan profundo como el del autor que creó al personaje. Las anotaciones de Pehnt son reveladas constantemente con el fin de mostrar la fantasía del niño y de los personajes que le enseñan esas cosas. Cito algunos ejemplos: “621. *Demoni. Angeli andati a male. Però bellissimi [...]* 1907. *Sesso. PRIMA togliersi gli stivali, DOPO i pantaloni [...]* 2389. *Rivoluzione. Scoppia come una bomba, la soffocano come un grido. Eroi e bagni di sangue. Lontano da qui*”²⁴

La escritura de Baricco puede parecer un poco caótica, ya que en todas sus novelas los narradores y los niveles de la narración cambian drásticamente quizá tres o cuatro veces en una sola página. Digo caótica pensando no en un artefacto literario al estilo Salvador Elizondo, sino más bien ubicándola dentro del contexto literario italiano enfocado más en la descripción y la imagen que en las palabras. Justamente Baricco propone revalorar la palabra y todas sus posibilidades: escrita, hablada, callada, dibujada, etc. Los narradores de Baricco proyectan esta importancia: en el caso de *Castelli di rabbia*, Baricco juega mucho con elementos gráficos como las cursivas, las mayúsculas y la puntuación. Scarsella dice que “in *Castelli di rabbia* l’anomalia ortografica si associa all’intersezione di voci aliene

23 A. Baricco, *Castelli di rabbia*, Rizzoli, Milano, 2005, p. 47.

24 *Ibidem*, pp. 119, 132, 134 (las cursivas son del autor).

nel regolare cammino della voce narrante”.²⁵ Por ejemplo el capítulo primero de la cuarta parte es un diálogo escrito con frases cortas divididas principalmente por comas, puntos suspensivos y diagonales. Esto le da un ritmo específico al texto que puede tanto facilitar como dificultar la imagen que se haga el lector del personaje. En el caso citado, el narrador es un personaje del cual no se había hablado en la novela y al cual sólo se le conoce por ese capítulo. De esta manera se crea la imagen del personaje solamente a partir de su manera de hablar.

El propio Baricco ha escrito sobre la puntuación, demostrando que tiene una profunda fijación por este tema. En su artículo titulado “Si può immaginare tutta la scrittura letteraria come un arco teso tra trovare il punto e evadere dal punto”, del cual el periódico *La Repubblica* publica un fragmento titulándolo “La punteggiatura”, Baricco dice:

Ogni scrittura cerca il punto: lo va a cercare, lo insegue, alla fine lo trova. Punto. È il ritmo del proprio spirito, ed è la promessa di un ordine. Punto. Le scritture sono respiri ordinati di linguaggio. Punto. Nella scrittura letteraria c'è qualcosa di più. Mi chiedo se la scrittura letteraria non tramandi, accanto all'istinto atavico per il respiro, una sorta di libidinosa attrazione per l'asfissia, o meglio, per un nonrespiro.²⁶

Este ritmo hecho por puntos o por signos de puntuación remite no sólo a un movimiento musical sino a la música en sí; pues la música está escrita justamente con puntos y rayas que marcan la entonación, e indican el tiempo y el contratiempo, es decir el ritmo con el cual se debe seguir la lectura. Además, tomando en cuenta que Baricco es también crítico musical –o sea que conoce las artimañas de la música y las partituras– queda claro que mucho de lo que él hace cuando escribe consiste en jugar con la palabra como si fuera una nota musical, y a veces no sólo con la palabra sino con todo lo que la rodea: los puntos, las comas, las páginas, las letras, los guiones, etc.

25 A. Scarsella, *op. cit.*, p. 47.

26 A. Baricco, “La punteggiatura”, *La Repubblica*, 5 de mayo de 2001, p. 1, www.oceanomare.com.

Este juego de describir y escribir música con un lenguaje ajeno a ella tiene distintos fines; en *Castelli di rabbia*, donde la música forma parte de la historia, se siente el ritmo y las disonancias de las palabras y de la puntuación; por ejemplo las páginas y páginas en donde no hay puntos finales ni comas, sino que las frases –algunas completas, algunas incompletas– están separadas por secuencias de puntos, a veces tres, a veces cuatro, a veces diez; estos puntos pueden ser puntos suspensivos convencionales –sobre todo cuando son sólo tres– pero también pueden leerse como notas musicales o como los puntos que se les agregan a las notas para alargar su duración. Otra posible lectura es interpretar estas secuencias de puntos como largos silencios que el autor le está regalando al lector para que respire, como los de la música también, que sirven tanto para dar tensión a la obra, como para dar tiempo al músico y/o al espectador.²⁷

Es indispensable analizar la intención que tiene un espacio con diez puntos, o un espacio vacío dentro de la novela, ya que como dije puede estar relacionado con una lectura específica y por consiguiente con un significado. Los respiros que menciono pueden, por ejemplo, referirse a un movimiento marítimo, imitando tanto las pausas del mar, como los distintos estados por los que puede pasar –esto tomando en cuenta que el mar es un tema recurrente en las novelas de Baricco. Hay momentos en los que la calma se siente en las palabras y puede llegar a sonar como una canción de cuna, o como las olas del mar, pero al mismo tiempo los respiros pueden convertirse en asfixia y así en tormenta, en caos. En *Castelli di rabbia*, donde uno de los temas principales son los trenes, la analogía de la escritura, la música y el mar, se puede relacionar con un tren en movimiento, pues al igual que el mar, tiene ritmo, pausas, y clímax. Estos juegos forman parte de la siguiente novela de Baricco, *Oceano mare*, y de algún modo se ven perfeccionados, puesto que la intención es mucho más fácil de percibir.

27 Sobre estos puntos y sus distintas formas ver capítulo 3.1.

1.2 *Oceano mare*

Dos años después de debutar como literato Baricco publicó *Oceano mare*. El título de la obra sugiere una continuidad con respecto a *Castelli di rabbia*, ya que los dos títulos remiten a un ambiente marítimo, pues aun cuando *Castelli di rabbia* no se desarrolla en el mar, se relaciona con éste debido a la palabra *rabbia*, que a su vez está vinculada con la palabra *sabbia* (arena); en *City* está presente esta figura también, pero de un modo distinto en el inicio del western que narra uno de los personajes, pues dice que “iniziava con una nuvola di sabbia e tramonto”.²⁸ Dicha correspondencia entre obras, o entre campos de trabajo del autor, está desde la primera línea de *Oceano mare*: “Sabbia a perdita d’occhi, tra le ultime colline e il mare –il mare– nell’aria fredda di un pomeriggio quasi passato, e benedetto dal vento che sempre soffia da nord. La spiaggia. E il mare”.²⁹ En relación con esta continuidad, propuesta por la palabra mar y por todo el campo semántico que implica, Alessandro Scarsella, en el libro ya citado, dice que “La «rabbia» del primo romanzo trova qui [en *Oceano mare*] l’apparente contenimento in un paesaggio violento, che sembra travolgere il narratore stesso per la sua dismisura”.³⁰ La historia de *Oceano mare* empieza, se desarrolla y termina en el mar. Se puede decir, incluso, que la historia es el mar mismo, todo lo que sucede en la novela y en cada personaje es el mar, así el mar se convierte en protagonista. Scarsella dice que el cronotopo de la novela es el mar. Elisabetta Tarantino, por su parte, hace notar que el mar y las historias que lo rodean dentro de *Oceano mare* se habían expuesto con anterioridad en *Castelli di rabbia*: “The novel [*Oceano mare*] is a theorem aiming to prove what we had already been taught through the images of the train and glass in *Castelli di rabbia*”.³¹

28 A. Baricco, *City*, Feltrinelli, Milano, 2007, p. 40. De aquí en adelante todas las citas a *City* se refieren a esta edición impresa y en italiano.

29 A. Baricco, *Oceano mare*, Feltrinelli, Milano, 2007, p. 11.

30 A. Scarsella, *Alessandro Baricco*, p. 46.

31 E. Tarantino, *op. cit.*, p. 323.

L'única persona che mi abbia davvero insegnato qualcosa, un vecchio che si chiamava Darrell, diceva sempre che ci sono tre tipi di uomini: quelli che vivono davanti al mare, quelli che si spingono dentro il mare, e quelli che dal mare riescono a tornare, vivi. E diceva: vedrai la sorpresa quando scoprirai quali sono i piú felici (p. 111).

A pesar de que este mar-personaje toma formas distintas en cada uno de los tres libros que dividen la novela –*Locanda Almayer, Il ventre del mare, I canti del ritorno*–, no deja de ser el océano mar que según Scarsella, es

una categoria del realismo che Baricco piega alla sfida di un'ipotesi astratta di non considerare un mare, quel mare, quella parte di mare, quella spiaggia o quel porto e così via, ma il mare in sé e privo di ulteriori attributi: l'oceano-mare, il mare che è mare e che è oceano e mare contemporaneamente.³²

Las formas que toma varían según la perspectiva de cada personaje. El mar es playa, olas, brisa y arena para los huéspedes de la Posada Almayer; pero es océano, peces, profundidad, cielo, estrellas y silencio, para los naufragos que están justamente en lo que Baricco llama el vientre del mar. En un sentido más abstracto, el mar es lo que hay dentro de cada personaje, pues todos están ahí debido a él: Plasson busca los ojos del mar para pintar al mar con el propio mar; el Prof. Bartleboom busca el límite del mar para completar su enciclopedia sobre los límites de las cosas del mundo;³³ Ana Deverrà busca curarse de adulterio con el clima del mar; Elisewin también va a curarse, pero su enfermedad no es clara, sufre de una especie de ataques de angustia que se curaran con un baño de mar y con la música de las olas; el Padre Pluche está ahí para acompañar a Elisewin y de cierto modo al lector, pues él funciona como una ventana a la realidad, ya que es el único que parece percatarse de que las cosas que suceden son extrañas. El

³² A. Scarsella, *idem*.

³³ En *Castelli di rabbia*, aunque no se presenta al mismo personaje exactamente, se hace referencia a un hombre que, como pasatiempo, escribe biografías inventadas creando una gran enciclopedia de biografías, dentro de la cual casualmente está el hombre que llega a Quinipak para construir el "Cristal Palace".

Padre Pluche le tiene miedo a los poderes del mar y quiere huir. Otra observación importante sobre él es que también es escritor –como Pehnt de *Castelli di rabbia* y como Bartleboom, quien escribe cartas casi todos los días para el amor de su vida que un día conocerá–, escribe plegarias no convencionales, por ejemplo: “*Preghiera di un medico che salva un malato e nell’istante in cui quello si alza, guarito, lui si sente infinitamente stanco; Preghiera di un uomo che sta cadendo in un burrone e non vorrebbe morire; Preghiera di un uomo che non vuole dire il suo nome*”.³⁴ Otra característica de las oraciones del Padre Pluche es que son al menos 9502. A pesar de lo extraño o fantástico que esto sea, el Padre Pluche es el único que desconfía de la extrañeza de los otros creando efectos de ambivalencia en el lector.

Otro de los personajes importantes de la novela es Adams, el mudo que espera, el naufrago que regresó vivo del océano. Más adelante se profundizará sobre este personaje como parte del análisis de la intertextualidad entre las novelas de Baricco, ya que en todas ellas hay un personaje mudo, que casi siempre es el que resuelve, hablando o muriendo, la trama de la novela.

Oceano mare está dividida en los tres libros ya mencionados y cada uno de éstos tiene su propia estructura: el primero está dividido en ocho sub-capítulos numerados sin título, el segundo no está dividido más que por espacios vacíos,³⁵ y el tercero está dividido por nueve sub-capítulos numerados y titulados cada uno con el nombre de un personaje.

En el primer libro se presenta cada personaje junto con su habitación y la razón por la cual está en la posada. Como lo hace notar Tarantino, cada cuarto trae consigo al personaje y “each character also acquires a daemon-like or angel-like child, who appears to be the exteriorization of the character’s inner life: “Ci sono certi che lo chiamano angelo, il narratore che si portano dentro e che gli racconta la vita” (p. 117), we had been told in *Castelli di rabbia*”.³⁶

34 A. Baricco, *Oceano mare*, pp. 81-82 (las cursivas son del autor).

35 Estos espacios serán analizados más adelante como parte de la hipótesis que plantea la tesis de que estos “vacíos” no están vacíos en realidad sino que forman parte de una poética propuesta por Baricco.

36 E. Tarantino, *op. cit.*, p. 324.

“Il ventre del mare” es el capítulo intermedio. Lo que lo caracteriza es el juego de narradores: el primero es el único omnisciente; luego es Savigny, el médico de un barco que naufraga; después narra Thomas, uno de los marineros del barco; y al final otra vez Savigny. El primer narrador es aquel que da todo el panorama de la situación, como la vista de una escena completa a través de una cámara cinematográfica, describe los hechos con un tono de veracidad y objetividad. Este narrador cuenta que hubo un naufragio sin dar la razón, incluso dice que “nessuno mai riuscì a stabilire la verità” (p. 95). El segundo narrador presenta una perspectiva –pensando de nuevo en términos cinematográficos, éste es una cámara, situada en otro lugar, que sólo muestra una parte de la misma escena ya antes vista–, lo que narra posiblemente lo está pensando, y estos pensamientos están ordenados según su importancia: cada vez que agrega algo nuevo comienza *da capo* repitiendo lo ya antes expuesto –igual que las canciones infantiles creadas justamente para ejercitar la memoria y la atención³⁷. Por ejemplo:

La prima

la prima cosa è il mio nome,

la prima cosa è il

mio nome, la seconda quegli occhi,

la prima cosa è il mio

nome, la seconda quegli occhi, la terza un pensiero, la

quarta la notte che viene,

³⁷ Un ejemplo es la canción “Sal de ahí chivita”, en la que siempre que se agregue un elemento se debe volver a la frase inicial: “Sal de ahí, chivita, chivita. Sal de ahí, de ese lugar. Vamos a llamar al lobo para que saque a la chiva. El lobo no quiere sacar a la chiva, y la chiva no quiere salir de ahí”. Si después del lobo se llamó al palo y después al fuego y al agua, se debe repetir toda la canción para probar la capacidad y destreza del que canta.

la prima cosa è il mio nome, la seconda
quegli occhi, la terza un pensiero, la quarta la notte che
viene, la quinta quei corpi sdraiati, la sesta è fame³⁸

La narración de Savigny es interrumpida por la de Thomas, quien a punto de matar a Savigny dice:

Mi chiamano Thomas. E questa è la storia di un'infamia. La scrivo nella mia mente, ora, con le forze che mi stanno e con gli occhi fissi su quell'uomo che non avrà mai il mio perdono. La morte, la leggerà (pp. 104-105).

Lo afirmado por Thomas en este pasaje corresponde a la idea de Pehnt de *Castelli di rabbia* de que escribir algo es poseerlo.³⁹ La correspondencia está en que Thomas escribe la historia del naufragio en su mente a sabiendas de que el hombre a quien matará, leerá su muerte en sus ojos. Ojos que, como si fueran una cámara de cine, dan una tercera perspectiva de la misma situación ya antes presentada; no es un *flashback*: es un regreso en el tiempo para mirar los mismos sucesos a través de otro punto de vista. Scarsella dice que

la seconda parte riveste una funzione di cesura chiarificatoria. Si traccia così, in forma relativamente stringata, l'antefatto degli incontri che hanno luogo nella locanda Almayer [...] L'intermezzo è costruito da Baricco in forma binaria, [...] episodio esemplato sul quadro di Géricault, *Le Radeau de la Méduse* (1819).⁴⁰

A partir de estas ideas las influencias de Baricco son mucho más claras, pues toma información de distintas partes para contar historias, narrar imágenes y llevar al lector justamente a distintos campos artísticos, y por consiguiente a distintas lecturas comparativas; por ejemplo: una primera lectura presentada

38 A. Baricco, *Oceano mare*, p. 103. Reproduzco los espacios tal cual aparecen en el texto.

39 Ver cita 23, p. 27.

40 A. Scarsella, *op. cit.*, p. 51.

en este estudio, es ver a cada narrador como cámara de cine, planteando así que la estructura del capítulo es parecida a la de una película; otra es la de Scarsella que se remite al cuadro *Le Radeau de la Méduse* de Géricault; mientras que la lectura de Tarantino dice:

The second *libro* is entitled 'Il ventre del mare', in itself a clear allusion to the Belly-of-the-Whale myth, [...] To depict his journey to the heart of darkness Baricco adapts the episode of the raft of the Medusa, giving us a tale of horror and despair meant to explore the uttermost limits which can be reached by man's inhumanity to man. As always in Baricco, it is the human dimension that defines any sort of experience. The horror of the raft episode is mostly caused, and certainly compounded, by the absence of human solidarity.⁴¹

La división del tercer y último capítulo de la novela se puede considerar como una lista de los huéspedes de la Posada Almayer; otra interpretación es que cada cuarto es su personaje –por esto los capítulos titulados con el nombre de cada uno de ellos– pues la posada fantástica en donde suceden las cosas más extrañas y en donde todo se interrelaciona, además de ser también el mar, es la personalidad de cada huésped.

Hasta ahora se ha hecho un análisis a distancia de elementos y temas que conforman y relacionan *Castelli di rabbia* y *Oceano mare*. Es necesario hacer estas correlaciones para entender la poética de Baricco, sobre todo porque al ser un escritor que está en constante producción, tiende a la intratextualidad tanto profunda como superficial. Los temas y elementos que se han destacado como comunes y trascendentes en la obra narrativa de Baricco, afloran y brillan en *City*, la novela que se ha clasificado como posmoderna, justamente por esta saturación y diversidad de temas, personajes, imágenes y palabras.

41 E. Tarantino, *op. cit.*, pp. 324-325.

1.3 City

Se dijo que *City* es considerada una novela posmoderna debido a que, como alude el título, en ella conviven un sinfín de temas, escenas, anécdotas, ideas, sonidos, personajes y colores; los cuales hacen que la novela sea el reflejo de una ciudad caótica, vista desde diferentes miradas. *City* se consideró una novela posmoderna debido a que se publicó a través de internet. Así como innovó en su momento la novela de folletín –novelas que se publicaban en la prensa por entregas–, hoy la novela web, publicada en internet, cambia la manera en la que un lector, un editor (si lo hay), y un escritor la perciben. Sobre este carácter posmoderno de *City* Scarsella indica que:

Il magma dell'immaginario postmoderno e la cornice metropolitana, sulla quale indulge programmaticamente il romanzo, favoriscono l'interazione tra livelli distinti di percezione e di esperienza del reale, traducendo incessantemente le comunicazioni di massa in metafore ossessive: dall'uso mediatico (e quindi politico) della storiografia, a cinema, sport, design, tic alimentari e così via.⁴²

La estructura de *City* es otro motivo que ha tenido la crítica para catalogarla como posmoderna, pues incluso en su versión impresa la estructura es muy parecida a la de las páginas web, es decir con ideas o frases que funcionan como vínculos que ligan una página con otra, que pueden o no estar relacionadas, y que usualmente aparecen sobrepuestas en la pantalla, o a veces incluso dentro de una misma ventana mezclando la información. En la novela también hay vínculos rotos u ocultos que provocan que uno se pierda como en internet, y tarde mucho tiempo para volver sobre el camino que se tomó y llegar a la página principal –a veces es imposible regresar por el mismo camino para llegar al dichoso *home*, que fue quizá el punto de partida. Scarsella afirma que “come nel web le pagine del romanzo si accavallano l'una sull'altra, aprendosi e chiudendosi in parentesi

42 A. Scarsella, *op. cit.*, p. 94.

narrative discrete, alcune di notevole estensione”.⁴³ Esta estructura puede remitir al juego de lecturas que propone Julio Cortázar en su novela *Rayuela*, la cual está antecedida por un “mapa” escrito por el autor en el que explica cómo se puede leer el libro. Una forma de leerlo es tradicionalmente, otra es justamente la que se puede relacionar con la narrativa de Baricco, pues se trata de ir siguiendo una especie de guía saltando capítulos de un lado a otro según esté marcado. La estructura de *Rayuela* se puede comparar también con el internet y por consiguiente con *City*, sólo que en *Rayuela* el uso de vínculos es explícito.

De igual modo que el cybernauta se pierde en la web, es posible que el lector se pierda en las narrativas de *City*, en las calles de la ciudad, en las visiones de los espacios, en los lugares comunes, y en los pensamientos de Gould y Shatzky, los protagonistas de la novela. Cabe notar que así como en *Castelli di rabbia* los nombres de algunos personajes invocan a alguien o algo en específico, en *City* es probable que –debido a la influencia de la música en Baricco– el nombre de Gould se refiera al famoso pianista canadiense Glenn Gould. Mientras que según Scarsella el nombre de Shatzky se relaciona con Tristram Shandy.⁴⁴

La mente de estos dos personajes es la ciudad a la que hace referencia el título; así como el mar en *Oceano mare*, la ciudad en *City* es todos los personajes; y esta ciudad está en el mismo plano que la Posada Almayer y Quinnipak.

En el análisis de *Castelli di rabbia* se habló un poco ya sobre ese juego entre narradores y voces narrantes, sin embargo *City* es más ejemplar en este tema. Los narradores son los personajes, pero hay que tomar en cuenta que Gould, el principal, es un niño genio que tiene amigos imaginarios que también narran historias y sucesos con voces “reales” –escribo “reales” porque en ningún momento en la novela se hace referencia a que estas voces no se escuchen o a que las esté reproduciendo Gould como narrador principal. Además cabe notar que uno de estos dos amigos imaginarios es mudo y durante toda la novela participa *nodiciendo* lo que dice.⁴⁵

43 *Ibidem*, p. 95.

44 *Ibidem*, p. 88.

45 Sobre este personaje y los mudos en las tres novelas analizadas de Baricco ver capítulo 3.5.

Baricco juega con el lector a partir de dos personajes que se interrelacionan narrando historias distintas. Este juego podría parecer una burla, ya que, siguiendo con el tema de Diesel y Poomerang –los amigos imaginarios–, el lector lee lo que ellos ven, pero al saber que son imaginarios, el lector debe suponer que lo que narran lo está viendo el mismo Gould que imagina a Diesel y Poomerang viendo lo que describen y diciendo lo que dicen; pero el lector puede entrar en conflicto si se detiene y se percata de que el propio Gould es imaginario para él. De este modo, es irrelevante si Gould imagina a Diesel y Poomerang, porque a fin de cuentas el lector está imaginándolo todo. El trabajo del autor consiste en transformar al lector en el primer narrador que imagina a un gigante y a un mudo que en vez de usar el baño para lo que es, lo usan –los tres– para contar en voz alta la historia –también imaginaria– de un boxeador y su manager. Al respecto Scarsella dice:

E ancora una volta il lettore più attento si trova di fronte a un bivio illusorio, quello tra creatività e psicopatologia, perché la letteratura (e di conseguenza la lettura) tendono a sfuggire a ogni forma di classificazione in base a un principio della realtà precostituito.⁴⁶

Los niveles narrativos de la novela no sólo tienen que ver con los amigos imaginarios y la personalidad de cada sujeto, sino con la historia y la ciudad que cada uno trae dentro. Gould, Diesel y Poomerang cuentan la historia del boxeador Larry y su manager Maldini, mientras Shatzy cuenta un western. Estas dos historias están al margen de la trama que los involucra directamente, es decir que Larry y el western son historias paralelas a la de Gould y Shatzy. El lector se enfrenta entonces con el narrador de esta historia “principal”, la cual va de un lado a otro sin previo aviso como si se estuviera navegando en internet, haciendo posible que varias páginas se presenten de manera simultánea, descargando información, mostrando imágenes, sonidos y letras, exigiendo que el lector ligue todo aquello que se lee, ve y escucha; por ejemplo, una charla telefónica

46 A. Scarsella, *idem*.

entre Shatzy y el papá de Gould que termina en un relato del western de Shatzy. Estos momentos en los que los personajes se desconectan de la realidad merecen atención, porque un lector atento, dejándose llevar primero por el propio viaje que propone el personaje, necesitará volver sobre sus pasos para saber qué pasó en el primer plano de realidad de la novela. En este caso Shatzy se inspira a media plática con el padre de Gould, y el narrador, aquel que estaba presentando el diálogo entre estos personajes, dice “A Shatzy venne in mente...” y comienza con el western.⁴⁷ Para que el lector pueda “mantener los pies en la tierra” la narración del western es interrumpida, una que otra vez, por la voz del papá de Gould quien pregunta a Shatzy si todo está bien, y le pide le explique cuál es el problema del que estaban hablando antes de que se interrumpiera la narración. Estas acotaciones le indican al lector que Shatzy no está narrando el western en voz alta, sino que un narrador omnisciente que ve dentro de la mente de Shatzy lo presenta exclusivamente para el lector y no para el padre que está en la bocina del teléfono esperando. Esos momentos son momentos de silencio, ya que una parte, en este caso el padre de Gould, está escuchando un silencio, mientras que el lector está leyendo alguna de las historias paralelas. Otra observación interesante sobre el western es que normalmente Shatzy lo escribe en su mente, como Thomas de *Oceano mare*.

Un tercer texto paralelo es el que crean los profesores de Gould, los cuales según Scarsella son un solo hombre con varios heterónimos. Así pues, las tres narraciones de *City* son monólogos: el de Gould que sostiene con sus amigos imaginarios; el western de Shatzy que lo cuenta un omnisciente;⁴⁸ y la narración de los profesores de Gould, donde

Baricco impiega il tipo di grafismo destrutturante già collaudato nei precedenti romanzi, insistendo particolarmente sulla separazione delle frasi

47 A. Baricco, *City*, Feltrinelli, Milano, 2007, p. 116. De aquí en adelante todas las citas a *City* se refieren a esta edición impresa y en italiano.

48 Scarsella es muy puntual en notar que “le voci della storia di Shatzy sono quelle dei protagonisti della storia e non ‘sue’ voci, come avviene per Gould”, p. 93.

nel periodo per mezzo della barra verticale e sulla sospensione nel vuoto dei periodi privi di punto fermo di chiusura.⁴⁹

Los profesores de Gould son genios que se dedican a contar historias de modo muy particular, primero porque, a pesar de que el narrador de estos capítulos es omnisciente, se puede notar por la puntuación y el orden de las frases que no es el mismo narrador omnisciente que narra el western de Shatzy. El tema de la puntuación se analizó ya hablando de *Castelli di rabbia*, sin embargo en *City Baricco* demuestra haber perfeccionado la técnica.

49 *Ibidem*, p. 91.

Capítulo 2

Lo innombrable

Cuando vemos las cosas del mundo escuchamos una palabra, es decir un conjunto de fonemas que encierran significado, historia, memoria, raza, lengua, tradición, etc. La acción de dicha palabra es crear, porque en el mundo vemos aquello a lo que el hombre le ha puesto nombre, aunque también exista aquello que lo tiene y no vemos –el aire–, y aquello que vemos y no nombramos, por ejemplo los colores que no necesitamos, pero ¿por qué no sucede lo mismo con los átomos, los electrodos, los nucleolos, etc.? Esas micro-partículas tienen un nombre muy específico, un nombre que las describe tanto fonética como semánticamente, pero muy pocos pueden en verdad comprobar su existencia. En este caso me atrevo a decir que para la mayoría de las personas estas micro-partículas existen sólo al momento de nombrarlas, la incapacidad de verlas y a veces hasta de imaginarlas, las hace irreales, casi inexistentes. Pero *sabemos* que están ahí y que todo objeto está compuesto de átomos, nos basta la palabra de la ciencia para creerlo; pero ¿qué pasa si ponemos en duda una verdad como ésta o si decimos que un átomo es un órgano del cuerpo que cumple con funciones básicas como el aparato digestivo? Maimónides sostiene que “cuando decimos que la existencia llamada ‘Dios’ es una sustancia con tales o cuales propiedades, que sirven para describirlo, aplicamos el nombre de Dios a un objeto que no existe”.⁵⁰

⁵⁰ Ramón Xirau, en *Palabra y silencio* (Siglo XXI, México, 1993, p. 18) explica que “la *summa* de Maimónides está entre el decir y el no decir, la palabra y el silencio”. De ahí que me parezca importante tomarlo como referencia, ya que como también hace notar Xirau, su filosofía es una teoría del lenguaje, tomando en cuenta especialmente el significado, el habla y la palabra.

La reflexión es aparentemente mística, pero más bien se dirige hacia la importancia de Dios en la historia de la palabra. Maimónides dice que Dios es el innombrable. Igualmente menciona que los nombres que se le puedan atribuir a Dios no serán suficientes para significar a Dios mismo, pues “Dios es, pero nuestro saber de Dios en cuanto esencia consiste en el silencio de un no saber; y el mundo, unitario, es en el silencio de un no saber; y el mundo, unitario, es obra de Dios, aun cuando no conozcamos las razones” (p. 25).

En torno a lo mismo Carlos Thiebaut sugiere que el hombre tampoco puede comunicarse con Dios a partir de palabras; más absurda le parece aún la idea de esperar que Dios responda con palabras. Él cita el número 3 del capítulo 22 del Libro II de la *Subida al Monte Carmelo* donde “en la Ley Evangélica en esta era de gracia, no hay para qué preguntarle de aquella manera, ni para qué Él hable ya ni responda como entonces. Porque en darnos, como nos dio, a su Hijo, que es una Palabra suya que no tiene otra, todo nos habló junto y de una vez en esta sola Palabra, y no tiene más que hablar”.⁵¹ Pero la reflexión que me parece más importante, a partir de esta misma idea y relacionada directamente con Maimónides, es que

Si hasta Dios es, así, silencio, no habría que buscar la palabra que nos confiera identidad en algo que será ya siempre y necesariamente exterioridad, en un texto que habrá de descubrirse como ajeno. La palabra, el nombre, habrá que buscarse en la interioridad de un texto propio.⁵²

Entonces Dios es lo innombrable, el silencio, lo infinito. Además Dios es, como San Juan dijo, el Verbo que crea el mundo a partir de la palabra. Así pues el problema no es el nombre de Dios –el cual sabemos no es suficiente para *nombrarlo*– sino el hecho de que Dios sea el Verbo, puesto que en este caso la palabra, que es la creación de Dios, es el principio creador del universo. Dios crea el mundo con el lenguaje. Debido a esto

⁵¹ Carlos Thiebaut, *Historia del nombrar. Dos episodios de la subjetividad*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1990, p. 24.

⁵² *Idem*.

el sentido común parece indicarnos que hay algo más, que algo se ubica definitivamente fuera de la palabra. En caso contrario, deberíamos aceptar que *todo lo que es* es puramente lenguaje, cuestión que sin duda resulta más aterradora. Con todo, estamos ubicados precisamente sobre ese delgado filo donde *sólo podemos suponer* que hay algo más allá del lenguaje, pero en el que no nos resignamos a aceptar que todo lo que es no sea más que *puras palabras*.⁵³

Para analizar la palabra “innombrable” es necesario dividirla: lo primero es el prefijo ‘in-’, el cual es un operador que indica una negación o una privación, y lo segundo es el adjetivo ‘nombrable’, que significa aquello que puede mencionarse. La negación de este adjetivo implica el silencio, y, si consideramos que también el silencio implica una negación o una ausencia, se puede vislumbrar una relación de reciprocidad entre los dos términos. Si lo innombrable y el silencio se conciben como polos negativos, es posible imaginar que se atraigan de tal modo que pueden llegar a mimetizarse, confundirse y al final, representarse mutuamente.

2.1 La necesidad del nombre

¿Hasta qué punto se necesita un nombre para tener identidad? ¿En qué momento el nombre es la vestimenta? ¿Qué pasa cuando se pregunta un nombre? ¿Es el nombre una marca de identidad o sólo un conjunto de descripciones aleatorias? ¿Qué sucede cuando el nombre se asume como disfraz?

Odiseo- ¡Cíclope! Preguntas cuál es mi nombre ilustre y voy a decírtelo; pero dame el presente de hospitalidad que me has prometido. Mi nombre es Nadie; y Nadie me llaman mi madre, mi padre y mis compañeros todos [...] *Polifemo-* A Nadie me lo comeré al último, después de sus compañeros

⁵³ *Ibidem*, p.11 (las cursivas son del autor).

y a todos los demás antes que a él; tal será el don hospitalario que te ofrezca [...] *Los cíclopes*- ¿Por qué tan enojado, o Polifemo, gritas de semejante modo en la divina noche, despertándonos a todos? ¿Acaso algún hombre se lleva tus ovejas mal de tu grado? ¿O, por ventura, te matan con engaño o con fuerza? [...] *Polifemo*- ¡Oh, amigos! “Nadie” me mata con engaño, no con fuerza [...] *Los cíclopes*- Pues si nadie te hace fuerza, ya que estás solo, no es posible evitar la enfermedad que envía el gran Zeus; pero ruega a tu padre, el soberano Posidón.⁵⁴

Odiseo se nombra Nadie y logra un engaño que sin duda se ha hecho histórico. En el momento en el que Odiseo se identifica con otro nombre, es decir, cuando se llama de manera distinta, está construyéndose un disfraz que lo ayuda a escapar de la muerte; pero este disfraz funciona de muchas maneras, ya que no es un simple cambio de nombre, sino que más bien es una transformación, es una prueba de que con “un nombre damos una referencia a ese alguien que, sin él, parecería carecer de entidad y que parece como si pudiera ser otro, y como si pudiera estar indeterminado”.⁵⁵ En el caso de Odiseo la referencia es “Odiseo, el asolador de ciudades, hijo de Laertes, que tiene su casa en Ítaca”;⁵⁶ al quitarse esta referencia la indeterminación se vuelve la clave, pues no se pone cualquier otro nombre: decide llamarse “Nadie”, lo cual en la línea del análisis, parece ser contradictorio, porque se cambia el nombre por una palabra que no lo nombra. Esto debido a que la referencia del nombre Nadie *no es*, y esto no es una simple negación, puesto que Odiseo *es* Nadie y al ser Nadie está construyendo una

54 Homero, *La odisea*, trad. Luis Segala, Porrúa, México, 1977, p. 66.

55 C. Thiebaut, *op. cit.*, p. 35.

56 Homero, *op. cit.*, p. 68. En el western de *City* se pueden encontrar algunas referencias de este tipo, por ejemplo la referencia de “Fanny, la puttana di Closingtown” (p. 72). Dichas referencias son también mecanismos que se usaban cuando los textos se transmitían de manera oral; su función es doble: por un lado ayudar a la memoria del poeta, sirviéndole de muleta en la recitación, y por el otro recordarle al escucha todo lo que hay detrás de cada personaje y su nombre. En el “City Reading Project” (audio libro de la novela *City*) es posible comprobar la eficacia de la referencia aquí citada.

nueva identidad, y ésta está directamente ligada a lo innombrable, a lo que es sin tener nombre y a lo que es teniendo como nombre la palabra referente a nada. Thiebaut dice: “no parece fácil concebir un nombre propio sólo como referencia si ese nombre es un conjunto vacío”.⁵⁷ Quizá es más fácil entender el problema del Nadie como nombre propio si se piensa que una de las funciones del nombre es dar entidad y capacidad de ser-alguien; en este caso nombrarse Nadie no cumple con tales funciones, porque ser Nadie implica no ser-alguien; podría decirse que Nadie no es un nombre propio, pero entonces ¿cómo podríamos entender qué es un nombre propio? ¿Existen palabras destinadas a esta función? En caso de que sí, la palabra innombrable ¿no podría ser un nombre?

Estas preguntas llevan a la cuestión primaria de si el nombre es una palabra. De ser así cualquier palabra podría dar nombre a las cosas o personas, pero también es importante notar que la necesidad del nombre puede leerse de distintos modos; por ejemplo en la historia citada Odiseo da su nombre porque Polifemo lo pide a cambio de los dones de hospitalidad; con esto Polifemo está demostrando la necesidad de conocer el nombre del hombre al cual le dará dichos dones. Al final de la historia sabemos que esta necesidad que siente el cíclope no es un simple capricho, sino que, como es usual en el mundo griego, está esperando que se cumpla una profecía que un adivino le hizo mucho tiempo atrás. La profecía decía que el cíclope “sería privado de la vista por mano de Odiseo”.⁵⁸ De este modo el “sencillo” disfraz de Odiseo lo salva de la muerte por segunda vez, ya que no sólo se salvó de que los otros cíclopes lo fueran a matar al saber que estaba lastimando a Polifemo, sino que también se salvó de que el mismo Polifemo, al conocer su verdadero nombre, lo matara antes de que él pudiera dejarlo ciego.

Algunas otras necesidades del nombre son justamente de identificación, puesto que el nombre a partir de distintos elementos da algunas características de su portador: por ejemplo, el lenguaje del nombre revela la procedencia del que lo porta, así como su lengua, raza, casta, etc. Sabemos que en la historia el nombre

57 C. Thiebaut, *op. cit.*, p. 40.

58 Homero, *op. cit.*, p. 68.

de emperadores y Papas tenía un peso tan importante que uno al tomar el puesto debía cambiárselo para continuar, no sólo con un linaje, sino con un mandato: se podría decir que esto refleja un culto al bautizo.

Así pues el nombre es más que una palabra: es un dios creado por el hombre sin el cual la existencia probablemente no tendría sentido. Aquello contrario al nombre antes que lo inefable, es el silencio mismo, debido no sólo a que éste se considera la ausencia de palabras/sonidos, sino también a que el momento en el que el sujeto ejerce la acción de “guardar” silencio, está dejando de nombrar, quizá, sí, porque no exista el nombre, pero quizá también lo haga sólo para hablar; o probablemente –en última instancia– para callar alguna necesidad. Quiero decir que los nombres existen porque existe lo innombrable; es tan simple como percibir que sin negro no hay blanco y viceversa; lo interesante radica entonces en entender por qué nos damos el lujo de la duda cuando decimos cosas como: “no sé cómo se dice lo que siento”, “no sé como se llama esa cosa”, o incluso cuando nombramos a nuestros hijos o a nuestras mascotas: cuando nos volvemos dioses/palabras. El hombre demuestra que necesita de ese bautizo y por ello también necesita del silencio. Hernan Cortés, por ejemplo, “en sus *Cartas de relación* dirigidas a Carlos V, después de contarle lo que ha visto en México, reconoce que su lengua española le resulta estrecha para designar tantas cosas nuevas y dice a Carlos V: ‘por no saber poner los nombres a estas cosas, no las expreso’”.⁵⁹

2.2 Lo inefable

Debido a que es indispensable entender el significado de las palabras para lograr comprender cualquier cosa –como se explicó anteriormente, las palabras son las creadoras, y de tal modo sólo a partir de ellas el hombre logra incluso la existencia– cito las definiciones que da la Real Academia de la Lengua a las palabras

59 Relato citado en Alejo Carpentier, *Razón de ser*, Letras Cubanas, La Habana, 1980, p. 61.

“inefable” e “innombrable”: lo inefable es “aquello que no se puede explicar con palabras”, y lo innombrable es “aquello que no se debe o no se puede nombrar”.⁶⁰ Lo esencial es notar que estas dos palabras no son sinónimos: verlas de tal modo es un error, y para entenderlo lo primero es diferenciar las limitaciones que implican cada una: la primera es “no poder explicar” y la segunda es “no deber o no poder nombrar”. Ahora bien el siguiente problema es entender por qué explicar y nombrar no son sinónimos. Según la ya citada Real Academia de la Lengua, explicar significa: “1) declarar, manifestar, dar a conocer lo que alguien piensa; 2) declarar o exponer cualquier materia, doctrina o texto difícil, con palabras muy claras para hacerlos más perceptibles; 3) enseñar en la cátedra; 4) justificar, excusar palabras o acciones, declarando que no hubo en ellas intención de agravio; 5) dar a conocer la causa o motivo de algo; 6) llegar a comprender la razón de algo, darse cuenta de ello”. El verbo nombrar en cambio significa: “1) decir el nombre de alguien o algo; 2) hacer mención particular, generalmente honorífica, de alguien o algo; 3) Elegir o señalar a alguien para un cargo, un empleo u otra cosa”.⁶¹ Después de este pequeño análisis queda claro que lo inefable tiene que ver con la manera de decir algo, y lo innombrable se refiere más bien a una prohibición; incluso la última definición que se dio del verbo “nombrar” remite a la importancia ya mencionada del bautizo; como ejemplo cabe citar la obra de J. K. Rowling, *Harry Potter*, en la cual el villano es llamado –o no llamado– como “He-Who-Must-Not-Be-Named.” Este “nombre” evidentemente funciona tan bien como el “Nadie” de Odiseo; la diferencia es que Odiseo, a partir de un juego lingüístico, usa la palabra de disfraz para defenderse, y Lord Voldemort es nombrado como innombrable por la gente que teme que al decir su “verdadero nombre” se le aparezca, dándole así un valor talismánico a la palabra.

Lo que atañe a este estudio es diferenciar los términos para poder acercarse al silencio con mayor claridad. Es necesario distinguir lo inefable y lo innombrable para no causar confusión al plantear el silencio como representación de

60 Diccionario de la Real Academia Española, 22a edición, 2001, www.rae.es.

61 *Idem*.

lo innombrable; pues es cierto también que lo inefable se vale del silencio para existir, pues cuando uno no tiene las herramientas para explicar algo, calla. En relación a esto Carmen Boves explica:

Lo inefable, como valor fuera de la palabra, se confunde, o se solapa, al menos con el sentimiento de que la palabra es insuficiente y el autor lucha por ella para dar forma, hasta donde alcanza, a los propios mensajes, pero también se solapa con el sentimiento de que la renuncia a la palabra es una conducta voluntaria [...] si bien las razones de esa renuncia se encontrarían en una característica de la lengua: su insuficiencia.⁶²

En las obras de Baricco ya expuestas hay momentos de silencio provocados por las dos incapacidades; como se analizará, las rupturas de diálogos y algunas representaciones del silencio, son motivadas por la falta de nombres y en momentos son espacios donde el personaje o el narrador trata de externar lo que sólo es posible con música e imagen.

2.3 El silencio

A pesar de que la palabra “silencio” se use constantemente en el habla cotidiana y en casi todas las canciones románticas, es un concepto que se toma muy a la ligera, quizá por su significado abstracto o por lo ajeno que es en la práctica real de las personas. La palabra “silencio”, al igual que la palabra “innombrable”, evocan algo irresuelto, algo imposible. Según la ya citada Real Academia de la Lengua, la palabra “silencio” significa “abstención de hablar, falta de ruido, y falta u omisión de algo por escrito”; sin embargo en el presente trabajo debe entenderse como una representación de algo que va más allá de una ausencia o un vacío. El silencio es, dentro de la literatura de Baricco –y de otros–, un espacio de creación determinada. El silencio no es nada, sino más bien un conjunto de algo que aunque no

62 C. Boves, *op. cit.*, p. 117.

veamos, no escuchemos y no toquemos, percibimos; y dicha percepción permite dar lugar a un sonido interno –un pensamiento– o a un sonido externo. Gracias a esta percepción, el silencio no existe. Al respecto el músico John Cage piensa:

For in this new music nothing takes place but sounds: those that are notated and those that are not. Those that are not notated appear in the written music as silences, opening the doors of the music to the sounds that happened to be in the environment [...]. There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot [...] it is realized that sounds occur whether intended or not.⁶³

Si se traslada esta reflexión de Cage al ámbito literario, el resultado es igualmente compatible, ya que ese espacio y tiempo musical al que él se refiere, en literatura existe como un espacio aparentemente vacío, y en realidad lleno de significado. José Luis Ramírez dice que “preguntarse lo que significa el silencio en un caso determinado no equivale a preguntar qué significa *una cosa determinada*, sino qué significa el *hecho* de que alguien, en un momento determinado, no diga nada”.⁶⁴ Pero ver el silencio como algo no determinado sino simplemente como una abstención es una salida demasiado fácil. En literatura, preguntarse qué es un silencio puede estar relacionado con el momento en el que un personaje calla, pero a partir de la idea de Cage, quedarse ahí sería un engaño, ya que el hecho de que un personaje no diga nada no significa que haya silencio. El silencio literario puede ser el de los personajes, y al mismo tiempo puede formar la música, el ritmo marcado por las palabras, o incluso el implicado en el acto de lectura.

Antes de comenzar a catalogar lo que a duras penas se puede definir y diferenciar, es necesario ir a la raíz. Roland Barthes dedicó algunas notas al silencio buscando su aproximación a lo que él define como lo neutro; en estos apuntes se

63 John Cage, *Silence. Lectures and writings*, Marion Boyars, London, 2006, pp. 7-8.

64 José Luis Ramírez, “El significado del silencio y el silencio del significado”, Carlos Castilla del Pino (comp.), *El silencio*, Alianza Editorial, Madrid, 1992 (las cursivas son del autor) p. 6.

cuestiona cómo y en qué momento se perdió la diferencia entre *tacere* y *silere*. La primera se define como silencio verbal, y la segunda como tranquilidad, ausencia de movimiento y de ruido. Pero según Barthes en el momento en el que se crea el lenguaje, es decir el Verbo pronunciado por Dios –*locutio*–,

tacere, como silencio de habla, se opone a *silere*, como silencio de naturaleza o de divinidad; luego, último avatar, los dos se igualan, se convierten en sinónimos, pero en beneficio del sentido de *tacere*: la naturaleza es de algún modo sacrificada al habla.⁶⁵

Esto se relaciona directamente con lo ya dicho sobre la no-existencia del silencio como vacío absoluto. Es decir que de nueva cuenta nos encontramos con una naturaleza obligada al habla, no al sonido; es importante tener esto en cuenta: ni Cage ni Barthes hablan del ruido como el opuesto al silencio, simplemente plantean que el silencio es parte fundamental de la naturaleza, y que “la ausencia de un único tipo de sonidos no basta para el silencio”.⁶⁶

En última instancia de lo que se trata es de la comunicación, de la comunión, verdaderos fundamentos de la comunidad. No hay comunidad si no hay previamente, comunión [...] Se trata de encontrar la palabra callada que está en todos y, en ella, el significado de realidad y vida. Entonces, en el perfil de la palabra, el silencio adquiere su verdadero ámbito: es recogimiento, centración de la conciencia para proyecciones reales y seguras al *tú* que nos constituye tanto como nuestro propio yo. ¿Podríamos hablar de nosotros, si en cada uno no existiera ya previamente el nosotros?⁶⁷

Lo que Xirau dice en la cita anterior, es que en el fundamento de una realidad está antes la palabra, es decir el significado que la define. Por esto Xirau explica también que

65 Roland Barthes, *Lo neutro*, traducción de Patricia Willson, Siglo XXI, México, 2004, p. 68.

66 Alfredo Fierro Bardají, “La conducta del silencio”, C. C. del Pino, *op. cit.*, p. 49.

67 R. Xirau, *op. cit.*, p. 152.

La esencia de la realidad es la Palabra; la palabra verdadera contiene silencio [...] la palabra, el verbo, el Logos, son previos a las palabras. Sin la existencia previa de la palabra, sin su semilla en nosotros, sería imposible hablar o callarse.⁶⁸

Este concepto refleja la necesidad del nombre como dador de la existencia de que se habló en el capítulo anterior. Lo que Xirau explica es que antes de cualquier cosa existió el nombrar: el lenguaje, la palabra; ahora bien, si la palabra contiene silencio, conlleva una contradicción y una duda sobre lo que es una palabra y lo que es un nombre. Si se tratara de contestar a la pregunta que hizo el filósofo sobre si se podría hablar de nosotros antes de que existiera previamente el nosotros dentro de nosotros, uno se toparía con la definición de Barthes: “la palabra es una especie de trampolín del silencio”.⁶⁹ Cage en cambio, en una lectura planteó que “What we re-quier is silence; but what silence requires is that I go on talking”.⁷⁰ Otra interpretación es la de Alfredo Fierro, quien ve primero el silencio que la palabra, con la argumentación de que “las palabras emergen siempre precedidas del silencio [...] es silencio, cuando no hay palabra; hay silencio antes y después de la palabra”.⁷¹

Lisa Block de Behar, en su retórica del silencio, dice que “entre un discurso y un silencio ocurre la literatura”⁷² y es justamente ese espacio intermedio el que le atañe a quien pretenda estar creando, sea el lector, el poeta o el pintor; ya que en ese *entre* cabe cualquier cosa y cualquier representación que antes de convertirse en literatura/arte, debe contener discurso y silencio: sentido. Entonces bien, el protagonista es una vez más el silencio; pero cabe preguntarse si todos los silencios son iguales y si todas sus representaciones tienen el mismo valor dentro y fuera de lo literario.

Hasta ahora sólo se ha analizado el silencio en singular, el cual según José Luis

68 *Ibidem*, p. 150 (las mayúsculas son del autor).

69 R. Barthes, *op. cit.*, p. 76.

70 J. Cage, *op. cit.*, p. 109.

71 A. Fierro, *op. cit.*, p. 48.

72 L. Block de Behar, *op. cit.*, p. 215.

Ramírez exige “que lo nombremos para, a través del nombre, evocarlo, hacerlo presente como si se tratara de una entidad mítica”.⁷³ Pero los silencios *son* también en plural y los hay de varios tipos: “la música establece el silencio y la pintura el vacío, y la palabra el espacio en blanco”.⁷⁴ Estas formas de silencio pueden ser rastreadas a partir de distintos puntos y en todas las expresiones artísticas, incluso dentro de cada una de las disciplinas, el silencio puede tomar formas diversas. En los capítulos siguientes se analizarán los tipos de silencio que hay en las novelas *Castelli di rabbia*, *Oceano mare* y *City* de Alessandro Baricco; los cuales se establecen como un todo que –como explica Ramírez– es el Silencio que debe escribirse con mayúscula; ya que según el presente estudio, en la obra de Baricco este Silencio es

el nombre que damos no a algo que aparece, a un fenómeno, sino a algo que no aparece, a la no aparición o desaparición. Esto otorga automáticamente al Silencio connotaciones metafísicas y existenciales, viniendo así a ser la metáfora de lo inefable o inexpresable.⁷⁵

73 J. L. Ramírez, *op. cit.*, p. 9.

74 Pere Gimferrer, *Els miralls*, 1970, citado por Carmen Boves Naves, “El silencio en la literatura”, C. Castilla del Pino, *op. cit.*, p. 101.

75 J. L. Ramírez, *idem*.

Capítulo 3

El silencio en *Castelli di rabbia*, *Oceano mare* y *City*
de Alessandro Baricco

3.1 Silencio gráfico

“Al comienzo de todo texto está lo blanco. Al final, también”.⁷⁶ Este espacio blanco, en apariencia vacío, debe tener alguna razón: a veces la edición, el diseño, la limpieza del texto; a veces también se debe al texto en sí, a la palabra que exige su lugar, su espacio, su tiempo y su ritmo; a veces quizá es la palabra que debería estar escrita y no lo está, no cabe o no existe. En esos espacios, llamados “aportes” por Montale,⁷⁷ se crean ideas, se representan silencios, se detiene la lectura, “ocurre la literatura”.

Baricco, como escritor, lector y espectador, conoce bien la palabra y su tradición, el arte y su ruptura; pues para escribir es necesario leer, pero para escribir blancos no basta con una lectura común: es necesario también entrar en contacto con las demás artes y expresiones del hombre; es necesario ser consciente de que el blanco, así como es un conjunto de colores en física, es la trama del texto.

Castelli di rabbia es una novela escrita entre blancos, entre espacios, entre silencios y pausas. La obra tiene muchas páginas totalmente en blanco puestas de manera tal que el lector atento puede encontrar un patrón que funcione como guía de lectura. La primera página en blanco está después del título de la novela y el pie de imprenta; después está la primera frase de la novela –que es un verso

⁷⁶ A. Fierro, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁷ Ver referencia 5, p. 17.

de Rilke en alemán— alineada a la derecha y en cursivas. La segunda página en blanco está al final del capítulo dos, antes del segundo verso de Rilke, después del cual está la tercera página en blanco. La cuarta y quinta están antes y después del siguiente verso de Rilke, justo antes del capítulo cinco. La sexta y séptima también están antes y después de un verso de Rilke, y antes del capítulo siete. La octava, novena y décima páginas en blanco están después del índice al final del libro, antes de la última página en la que está escrito el colofón. Esta rápida descripción y enumeración de las páginas blancas de la novela, revelan su estructura. Un lector más ocioso notará que la página blanca #1 está antes del capítulo titulado “UNO”, la página blanca #3 está antes del capítulo titulado “TRE”, la página blanca #5 está antes del capítulo titulado “CINQUE”, la página blanca #7 está antes del capítulo titulado “SETTE”. Este análisis detallado puede parecer absurdo, pero en realidad hace evidente que el autor tiene una intención, ya que si el orden fuese otro la estructura sería distinta y por consiguiente la historia se revelaría de manera diferente, proponiendo otra lectura, otras pausas, otros silencios.⁷⁸ Otro punto interesante es la relación de *Castelli di rabbia* y un momento específico de *City* en el que Baricco parece guiñarle el ojo al lector haciendo que Poomerang —el mudo— diga que el Prof. Mondrian Kilroy debería publicar “il Saggio sull’onestà intellettuale. Nondisse che se ne poteva fare un libro bello spesso. Tutte pagine bianche e qui e là le sei tesi, dove capitava” (p. 171); este libro del Prof. Mondrian Kilroy no sólo tiene una estructura parecida a la de *Castelli di rabbia* —entre blancos— sino que además la honestidad de la que habla está directamente relacionada con el silencio, ya que el mismo profesor dijo: “Un’altra vita, saremo onesti. Saremo capaci di tacere” (p. 178).

La estructura de la novela a partir de vacíos se puede interpretar también como una forma arquitectónica, que da más fuerza y razón a los blancos, y justifica de

78 Los versos de Rilke son “Und wir, die an steigendes Glück / denken, empfänden die Rührung / die uns beinah bestürzt / wenn ein Glückliches fällt.” En italiano son “E noi che pensiamo che la felicità/ come un’ascesa, ne avremmo l’emozione/ quasi sconcertante/ di quando cosa ch’è felice, cade.” Reiner Maria Rilke, *Elegie duinesi*, trad. Enrico e Igea de Portu, Torino, Einaudi, 1978: décima Elegía, p. 69.

modo concreto que sin ellos, la novela se caería. Carpentier justamente observa que en “arquitectura como Versalles, como el Escorial, como el Parthenon, hay algo que es muy importante y es que la presencia de los espacios vacíos, de los espacios desnudos, de los espacios sin ornamentación, son valores en sí tan importantes como los espacios adornados, o el fuste de las columnas, acanaladas”.⁷⁹

El espacio en blanco de *Castelli di rabbia* no es sólo el de las páginas vacías que guían al lector, está también un blanco/silencio que como lo explica Fierro, “es ‘lo otro’ de la grafía, de la escritura. La palabra escrita, en su comienzo y en su fin, limita con lo blanco del mismo modo en que la palabra hablada limita con el silencio.”⁸⁰ Estos blancos/silencio, esto “otro” que limita, es la estructura exacta del capítulo dos de la tercera parte de la novela. Es necesario describir dicho capítulo, con el fin de explicar cómo es el silencio gráfico que usa Baricco para la creación de sentido y para la representación de algo inexpresable tanto para el autor como para los personajes. La primera página de dicho capítulo dice: “Adagio. Adagio come se stessi camminando su una ragnatela”. Esta frase introduce todo lo que pasará, aconsejándole al lector cómo debe caminar/leer las páginas siguientes, las cuales tendrán una estructura de *adagio*, movimiento lento. Ahí mismo, justo antes del número de página, dice “Adagio”, dejando en blanco casi la mitad de la página. Una vez que el lector sabe que deberá leer el capítulo como escalando una frágil telaraña, debe darse cuenta que por esa misma razón, lo que leerá estará fragmentado por espacios en blanco que indican una ruptura –quizá de la telaraña– o una pausa que se tiene que tomar para poder continuar subiendo sin caer. Estos pedazos de historia parecen no tener orden, incluso se podría decir que dicho lector tiene que trabajar para lograr construir el sentido, si es que no se deja perder por la trama de lo que está expresado en donde parece no haber nada. En la segunda página, por ejemplo, todas las frases están separadas por espacios en blanco de ocho o diez líneas aproximadamente, y de las cinco que hay, sólo una está claro que tiene que ver con la historia principal

79 A. Carpentier, *op. cit.*, p. 43.

80 A. Fierro, *op. cit.*, p. 49.

de la novela, las otras cuatro parecen frases sueltas, fragmentos de algo. Dichas frases son de un renglón completo, de tres palabras o hasta de cinco renglones. La tercera página no tiene ni siquiera número, es sólo un renglón centrado que dice "... su per le labbra di Jun..." (pp. 118-137).

Conforme van pasando las páginas van siendo más largos los párrafos y van ligándose poco a poco las historias. Hay una historia que existe sólo en este capítulo y que es –junto con las frases sueltas que no tienen historia en sí– la que va interrumpiendo a las demás. Esta historia trata de cómo cambia de nombre una fábrica de la ciudad debido a distintas circunstancias, dicha historia introduce la importancia de lo que tiene nombre y existe a partir de éste. Cuatro páginas antes de que comience esta historia se lee una frase suelta que dice "Si ricordava tutto ma non il nome. Si ricordava anche il profumo che aveva. Ma il nome no" (p. 122). Esta frase puede engañar al lector haciéndolo pensar que los espacios blancos son como lagunas de la memoria, pero en realidad son representaciones de silencios/pausas creadores de ritmo, de telarañas: tramas. Cuando las historias van ligándose unas con otras, los silencios se van haciendo más pequeños, hasta llegar a la última parte en la que todas las historias se encuentran, pero no es que todas se relacionen entre sí de manera concreta, sino que están sucediendo contemporáneamente.

Otro elemento importante para la creación de estos efectos es la insistente repetición ya mencionada como parte de la poética propuesta por Baricco. Una de las repeticiones más recurrentes –además del espacio blanco y del juego con la tipografía– es el perfil de los personajes, ya que ser rutinarios es característico de casi todos los protagonistas: en *Seta*, Hervé Joncour, siempre viaja igual, tomando la misma ruta, con el mismo fin. En *Castelli di rabbia*, el Señor Rail siempre que regresa de viaje manda un paquete en el cual está el mismo anillo, la misma señal para su mujer. En *Oceano mare* está Bartleboom y las innumerables cartas que escribe con la misma estructura y el mismo fin; incluso en *Castelli di rabbia* se hace referencia a Bartleboom, de *Oceano mare*: "Sembra che ci scriva qualcosa. Una lettera dopo l'altra. Lettere come geroglifici. Sulla pelle rimangono segni che poi scompaiono come lettere magiche. Scrive e scrive e scrive e scrive e scrive. Non c'è un rumore, una voce, niente. Passa un tempo infinito" (p. 202).

En este fragmento hay varios ejemplos de lo que se ha analizado ya: la anáfora, la referencia entre novelas, y el silencio descrito.

Además del silencio gráfico como el espacio blanco dentro del texto, está el blanco sobre el cual varios personajes reflexionan y el silencio que representan los puntos suspensivos. En *City*, por ejemplo, cuando Gould está contando una pelea de Larry (el boxeador) el texto TOMA UNA FORMA distinta, *se comienzan a dar* cambios entre LAS MAYÚSCULAS, las minúsculas, las cursivas y la puntuación, el texto se junta/por medio de diagonales –guiones o simplemente por comas seguidas por frases que empiezan en mayúscula, O frases sueltas entre paréntesis/el PUNTO y a PARTE *no existe* cuando está peleando Larry (Esto da) un efecto de velocidad y fuerza/el lector puede involucrarse (*sentir*) que está ahí..... a unos pasos del RING olvidándose por completo de Gould (sentado) en un escusado *contándose esa historia* a sí mismo en voz ALTA, El silencio es entonces el del boxeador, no el del entorno:

GONG

ED È LA CAMPANA CHE TOGLIE LAWYER DA UNA SITUAZIONE
non certo comoda, dopo l'atterramento che

-Respira.

-...

-Siediti e respira, forza.

-...

-Fa'vedere, okay, guardami, va bene, e dàì con 'sti sali, respira.

-... (p. 198)

Los puntos suspensivos funcionan para que el lector imagine la acción del personaje y no se pierda en el ritmo del diálogo. Baricco toma en cuenta las actitudes que puede tomar un lector frente a este tipo de elementos y por eso se aprovecha. A veces lo que hace es dejar en silencio con puntos suspensivos a los dos personajes que están dentro del diálogo, obligando al lector a estar más atento a las palabras dichas por cada uno para no perder las voces.

En *Castelli di rabbia* hay otro ejemplo de silencios representados por puntos: "Dico.... Vorrei dirti.... Non smetterla mai", "È un po' come fare tante bocce di

cristallo... e grandi... prima o poi te ne scoppia qualcuna... e a te chissá quante te ne sono già scoppiate, e quante te ne scoppieranno..... Però...” (p. 135). En este pasaje está claro que el punto y los puntos suspensivos a veces son puntuación y a veces son un dibujo que el autor traza para crear un efecto específico; más de tres puntos ya no son un signo ortográfico que indica que la oración está incompleta, son, más bien, espacios y quizá palabras no dichas.

En la misma narración de Gould sobre el boxeador, hay otro pequeño silencio representado por un espacio vacío pero limitado:

MONTANTE DI LAWYER A VUOTO (su le braccia) *TIENI SU QUELLE BRACCIA LARRY!!! DESTRO VIOLENTISSIMO DI POREDA, LAWYER COLPITO, LAWTER GIÙ () LAWTER GIÙ, LAWTER GIÙ (dovè)*⁸¹

Éste es un ejemplo distinto de un diálogo, ya que toda esta parte de la pelea está descrita por varias voces que hablan y que tanto Gould como el lector, al tomar el papel de espectador, escuchan al mismo tiempo. La mayúscula, la cursiva y los paréntesis, hacen que se diferencien las voces, y así el lector pueda dejarse llevar por una trama –esta vez– sonora. El paréntesis vacío es entonces el silencio de alguna de esas voces.

Otro uso del silencio gráfico en la literatura es el del escritor como pintor, como creador de dibujo con palabras, con trama blanca entrelíneas. John Cage escribió varios textos entre blancos usando la página como un lienzo: él escribe, por ejemplo, primero en el extremo izquierdo, corta la frase en la quinta palabra y continúa un renglón abajo centrado; deja varios espacios en ese mismo renglón y escribe un punto, después continúa su idea con otra alineación dejando espacio blanco siempre que puede:

81 A. Baricco, *City*, p. 197 (las mayúsculas y cursivas son del autor).

	I have nothing to say	
and I am saying it		and that is
poetry	as I need it	.
This space of time	is organized	
We need not fear these	silences, –	⁸²

El ejemplo anterior forma parte de “Lecture on Nothing”, una conferencia que Cage publicó en 1959; la introducción explica la estructura del texto y da indicaciones para la lectura:

There are four measures in each line and twelve lines in each unit of the rhythmic structure. There are forty-eight such units, each having forty-eight measures. The whole is divided into five large parts, in the proportion 7, 6, 14, 14, 7 [...] The text is printed in four columns to facilitate a rhythmic reading. Each line is to be read across the page from left to right, not down the columns in sequence.⁸³

Estas instrucciones pueden remitir a una obra plástica, a las acotaciones que un dramaturgo hace antes de cada escena, y a los criterios musicales que se toman en cuenta en una composición y en la interpretación de cualquier pieza. Esto lleva a un importante punto: la lectura. Pero se está hablando de una lectura general, una lectura de palabras, pinturas, sonidos, movimientos, números, silencios... Cage también introduce su “Lecture on Something”, publicada el mismo año que la anterior, diciendo que “it may be noted that the empty spaces are representative of silences that were a part of the Lecture”.⁸⁴ El lector puede suponer que Baricco conoce estos textos de Cage, y la tradición futurista italiana –que introdujo el juego con tipografías y con la disposición del texto en la página– y que los retoma para su propia creación; incluso, como se explicó ya, se podría relacionar a Pekisch, el músico de *Castelli di rabbia*, con Cage o con Ives, otro compositor.

82 J. Cage, *op. cit.*, p. 109.

83 *Idem.*

84 J. Cage, *op. cit.*, p. 128.

Se dijo que el escritor puede tomar el papel de un pintor al dibujar blancos con palabras, pero en *Oceano mare* está también el pintor de blancos, de silencios: Plasson, que busca los ojos del mar para poder pintarlo; Plasson que busca pintar al mar con el mar:

L'uomo non si volta neppure. Continua a fissare il mare. Silenzio. Di tanto in tanto intinge il pennello in una tazza di rame e abbozza sulla tela pochi tratti leggeri. Le setole del pennello lasciano dietro di sé l'ombra di una pallidissima oscurità che il vento immediatamente asciuga riportando a galla il bianco di prima. Acqua. Nella tazza di rame c'è solo acqua. E sulla tela, niente. Niente che si possa *vedere* (p. 12).

Pero aunque no se puede ver lo que hay en la tela, no se puede negar que haya algo que se sienta –tomando en cuenta también que el verbo *sentire* en italiano significa escuchar. En las pinturas de Plasson hay algo, hay mar dibujado con mar, hay silencio; porque como lo explica Sartre: “El pintor es mudo: presenta *un* tugurio y todos podemos ver en él lo que queremos”,⁸⁵ y Plasson en verdad parece ser un mudo ante la inmensidad del mar y a veces también ante las circunstancias: “Plasson aveva questo, di curioso, quando parlava: non finiva mai una frase. Non riusciva a finirla. Arrivava alla fine solo se la frase non superava le sette, otto parole” (p. 68). Entonces el pintor pinta silencio, pinta algo que no se puede ver, pinta el mar con el mar y transmite en su pintura la búsqueda, aquello que sabe existe pero que aún no consigue expresar, aquello que todavía es innombrable; por eso “le sue tele restano bianche, come la pagina di una poesia pura di Mallarmé, que comunque sotto la dettatura del poeta andrà a riempirsi lentamente di parole”.⁸⁶ Esta misma comparación que hace Scarsella entre las pinturas de Plasson y la poesía de Mallarmé, puede complementarse con la idea de Block de Behar de que “la tela blanca, en blanco, no se explica por el horror místico de Mallarmé sino como una exasperación postergada, la expectativa pura, que vale como una

85 Jean-Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*, traducción de Aurora Bernárdez, Losada, Madrid, 2003, p. 56 (la cursiva es del autor).

86 A. Scarsella, *op. cit.*, p. 48.

propuesta o una provocación: el contemplador enfrentado a una experiencia estética suspendida”.⁸⁷ El espectador delante a la pintura silenciosa, *suspendido* sobre un navío en el mar...

En una entrevista la pintora Maho Maeda dijo:

A veces, el silencio se extiende eternamente. A veces, el silencio es templado y pacífico. A veces, el silencio trae consigo gran tristeza. A veces, el silencio hace que mi mente resuene. A veces, el silencio me presiona. A veces, el silencio es delicado pero muy fuerte. Es bello, horrible, severo, amable, cálido, frío, y se extiende sin límite sobre mí. Puede durar una eternidad o desaparecer con rapidez. El silencio guarda todas las posibilidades [...] Respeto al silencio y pinto al silencio. Pinto esos sentimientos. Y pinto los sentimientos que pueden existir en él [...] Exteriormente, puede parecer que una parte de mi obra está en blanco, pero ahí se encuentran sentidos profundos que no son visibles y pueden ser el silencio entre sonido y sonido.⁸⁸

La perspectiva de Maeda está directamente relacionada con el personaje de Plasson, ya que parecen compartir esa incertidumbre, esa necesidad de pintar lo no visible, así como Cage orquestaba silencios. En *City* se habló ya del pintor mudo: “E tuttavia, proprio in questa assurda mossa *inizia* la genialità delle *Nymphéas*. È così evidente –diceva il prof. Mondrian Kilroy– quel che Monet voleva fare: dipingere il niente” (p. 78), tal como parece hacerlo Plasson y Maeda; “Monet aveva bisogno del nulla, affinché la sua pittura potesse essere libera di ritrarre, in assenza di un soggetto, se stessa [...] le *Nymphéas* sono il nulla, visto dall’occhio di nessuno” (p. 81). José Luis Ramírez piensa que “mientras la lengua tiene como modelo lo visual, siendo su expresión más perfecta el lenguaje escrito, el habla prefiere el oído y gusta del lenguaje oral. Si el silencio es primordialmente algo,

87 L. Block de Behar, *op. cit.*, p. 25.

88 Erick Bächtold, “El sonido en la pintura: entrevista con Maho Maeda”, trad. Berthalia Navarro, *Textofilia*, no. 12, verano, México, 2007, p. 32.

es silencio auditivo, no visual”,⁸⁹ pero según lo ya analizado, el silencio se relaciona también con lo visual; en este caso específico el silencio es primero visual y después auditivo/musical. Si Plasson hubiera tenido oportunidad de explicar su obra, probablemente hubiera dicho que en ese blanco están los ojos del mar, los cuales no son visibles: los cuales forman parte del silencio impuesto por la ausencia. Pero Plasson, al verse limitado por sus problemas de lenguaje, sólo pudo decir, justo antes de morir: “*Non è una questione di colori, è una questione di musica, capite? Ci ho messo tanto tempo ma adesso (stop)*” (p. 168). Obviamente la lápida en su tumba está completamente blanca, al igual que la mayoría de sus cuadros.

3.2 Silencio mencionado

Como se dijo antes, el silencio toma distintas formas en las novelas de Baricco. A veces el silencio es un espacio, a veces es un signo y a veces es una palabra. Se explicó ya el significado de la palabra silencio y se dijo también que Baricco la ocupa para crear distintos efectos. Ahora bien, lo que busco al detallar estos efectos es demostrar que en aquellas formas de silencio en las que no aparece la palabra, aparece algo más en su representación. El silencio mencionado es el silencio dicho y escrito, no el silencio representado de otra forma. Baricco es cuidadoso, no escribe la palabra silencio al azar ni deja espacios sin darse cuenta, por esto otorgo un capítulo especial a los silencios que se ven claros en el texto, que limitan diálogos y que forman la atmósfera y los instantes. Lo mencionado implica voces; en este caso me centraré en la voz del autor y la del personaje/narrador, más adelante me enfocaré en la voz –¿muda?– del lector. José Luis Ramírez, en la conferencia ya citada, advierte que no dará una “elucidación de lo que significa la palabra silencio, sino más bien de lo que significa el silencio mismo, al que a veces damos nombre y otras veces solamente exhibimos, como

89 J. L. Ramírez, *op. cit.*, p. 6.

hecho nombrado”.⁹⁰ Esta misma idea guiará el análisis de los silencios mencionados en las novelas en cuestión.

La palabra *silenzio* forma parte de la descripción de un instante, de un entorno y de las emociones de los personajes. En *Castelli di rabbia* el silencio acompaña momentos de tensión y de iluminación; Pekisch, como músico, usualmente escucha silencios que el autor describe detalladamente envolviendo al lector en ese vacío que dentro del personaje y la novela está creando emoción, música y expectativa, “in mezzo a un mare di suoni liquidi e notturni scivolò fino a Pekisch una rotonda bolla di silenzio. Sfiandolo si rompe, macchiando di silenzio il gran frastuono dell’infinito temporale” (p. 88). Esas “manchas de silencio” están presentes también en el texto, sumergen al lector en sonidos líquidos y en imágenes inauditas. El segundo libro de *Oceano mare* está igualmente manchado por espacios blancos y por silencios mencionados: “un silenzio agghiacciante”, “quella luce silenziosa”, “gli uomini tacciono”, “per sopravvivere, silenziosamente, con disumana pazienza”, “infine muti ciascuno col suo brandello di carne”, “Il mare. Sembrava uno spettatore, perfino silenzioso, perfino complice”, “non ci sono parole [...] C’è solo il mare”, “tutto silenzio immobile”, “C’è un silenzio orrendo”, “una fine silenziosa”, “nel silenzio, fui io a parlare” (pp. 95-115). Este tipo de silencio es quizá el que aparece en cualquier novela y en muchos poemas, pero tomando en cuenta la tendencia que se pretende marcar con este análisis, estos silencios tienen una razón, están a lo largo de veinte páginas creando algún sentido, inhumando de mar silencioso al lector, transmitiendo la ansiedad del naufrago, el dolor del viudo, la desesperación de no poder morir dejándose llevar por ese fin silencioso, por el propio tormento. *City* no es la excepción, también se menciona silencio por todos lados y los personajes también parecen necesitarlo para expresarse. En el western, Shatzy explica que es necesario saber cuántos disparos tiene una pistola:

lei diceva che era un numero perfetto. Pensaci. E fallo suonare, quel ritmo.
Sei colpi, uno due tre quattro cinque sei. Perfetto. Lo senti il silenzio,

90 J. L. Ramírez, *op. cit.*, p. 7.

dopo? Quello sì è un silenzio. Uno due tre quattro. Cinque sei. Silenzio. È come un respiro [...]. Uno due tre quattro cinque. Sei. Respira, silenzio, adesso (pp. 70-71).

En este ejemplo, el silencio toma una forma rítmica, y por consiguiente musical; pero no es un silencio específicamente creador de la música, es un silencio que el autor describe para darle potencia a la palabra que es la que está creando el ritmo al enumerar los disparos; los respiros son silencios inhalados con fuerza después del sonido estridente del disparo, incluso en música se dice que lo más sencillo para aprender a respetar los silencios de las partituras es interpretarlos como respiros, no sólo en instrumentos de viento, sino en cualquier caso, de ahí que el estudiante de música suela marcar los silencios con fuertes respiros que se pueden ver en la expresión corporal y escuchar claramente, demostrando de nuevo que dentro de cada inhalación fuerte y levantamiento de hombros está la idea de un silencio, más no el silencio mismo, sólo una pequeña representación, un intento más.

Además de este silencio que se describe, está el silencio mencionado en los diálogos; este silencio se presenta de igual modo en las tres novelas, por ejemplo, en *Castelli di rabbia*:

Silenzio.

- In che città?

- È un treno, Jun, è solo un treno.

- In che città?

- In una città.

Silenzio.

Silenzio.

Silenzio.

- In che città? (p. 113)

En *Oceano mare*:

- Per qualcuno.

- se io potessi tornare indietro, allora sceglierei questo: vivere *davanti* al mare.

Silenzio

- Davanti.

Silenzio.

- Adams...

Silenzio.

- Smettetela di aspettare. Non è poi così difficile uccidere qualcuno (p. 89).

En *City*:

Lancette ferme sulle 12 e 37.

Silenzio.

Si apre la porta del saloon [...]

Le 138 canne di fucile restano fisse sui dodici. Non sparano. Non se ne vanno.

Silenzio [...]

- Okay, cosa vuoi per il tuo silenzio?

- Il tuo orologio d'argento, Mathias [...]

Ancora qualche sparo isolato.

Poi silenzio.

Silenzio (pp. 242-247).⁹¹

En los tres ejemplos la palabra *silenzio* es indispensable para crear pausas, tensión, ritmo e imágenes. Cuando el narrador avisa al lector que los personajes están en silencio le da la posibilidad de visualizar y escuchar mejor la imagen que está leyendo y que está creando. Entonces es relevante analizar la diferencia entre las pausas en los diálogos marcadas por la palabra *silenzio*, y las pausas que dan los puntos suspensivos. Pero estos últimos son un silencio que el personaje dice, es decir que el personaje, cuando se queda callado, se propone un momento de mudez representado por los tres puntos; en cambio la palabra *silenzio*, al no tener un guión que la anteceda, parece ser una acotación del narrador omnisciente,

⁹¹ Los corchetes son míos.

no una pronunciación del personaje. En el primer ejemplo de *Castelli di rabbia*, la repetición hace más clara la insistencia y la tensión del diálogo, provocando que en la escena, a pesar de que se mencione cuatro veces y seguidas, no haya silencio sino todo lo contrario.

Otro silencio mencionado y de lectura, es literalmente una pausa; veamos el caso de *Seta*:

Pausa.

- Dicono che in Giappone sia scoppiata la guerra, questa volta davvero [...]

Pausa.

- Ce n'è ancora di caffè?

Hervé Joncour gli versò del caffè.

Pausa.

- Quei due italiani, Ferreri e l'altro, quelli che sono andati in Cina, l'anno scorso... se ne sono tornati indietro con quindicimila once di uova, merce buona, l'hanno comprata anche quelli di Bollet, dicono che era roba di prima qualità [...]

Pausa.

- Io non so [...]

Pausa (pp. 64-65).

En primera instancia podría parecer que en cada pausa no hay un silencio, pero si cada pausa se interpreta como un reposo en la lectura, la misma pausa se vuelve un silencio; incluso habrá quien levante la mirada del libro en cada indicación, o que respire en cada silencio/pausa dando pie al ritmo: a la música creada en este caso por la palabra.

3.3 Silencio musical

Los dos tipos de silencio analizados anteriormente, el gráfico y el mencionado, tienen que ver con la música que el autor pretende introducir en cada novela;

incluso me atrevo a decir que todo estudio sobre el silencio, al final de cuentas, remite a la música, ya que el silencio es el primer compositor, es el espacio entre las barras de la partitura, espacio lleno de significado y de representación. La música es música gracias al silencio, así como la literatura es gracias a la palabra; por esto se puede pensar que dicha palabra, cuando es silencio, hace de la literatura música, porque como explica George Steiner, “hay modalidades de la realidad intelectual y sensual que no se fundamentan en el lenguaje, sino en otras fuerzas comunicativas, como la imagen o la nota musical. Y hay acciones del espíritu enraizadas en el silencio”.⁹²

Las tres novelas tienen personajes y temas musicales, pero como se dijo *Castelli di rabbia* es la más característica, debido a los personajes y a la estructura. La experiencia del lector ante *Castelli di rabbia* es comparable con aquella que vive el que contempla un cuadro de Maeda o el que se sienta a escuchar un concierto de Cage, porque “el silencio que se interpreta en los conciertos de John Cage representaría –como imagen y realización– por vía estética, ‘anestética’, ese silencio que permite llegar a lo esencial del sentido”.⁹³ Aplicando esta idea a *Castelli di rabbia*, es posible entender las formas de silencio que hay como representaciones que acercan al lector al sentido de la novela en cuestión y de la poética entera que propone el autor. De este modo *Castelli di rabbia* marca una pauta y es una guía musical de la obra de Baricco, porque así como los “silencios orquestados por Cage pueden ser interpretados como la representación de nada, de una especie de caos, de mundo no organizado, o más bien previo a la organización”,⁹⁴ los silencios orquestados por Baricco pueden ser interpretados como la representación de lo todavía innombrable para la literatura, para el ser humano y para el arte, mostrando así que dentro de aquellos genios que él hace personajes –Pekisch, Gould, Adams– lo que ahonda es silencio.

92 George Steiner, *Lenguaje y Silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, trad. Miguel Ultorio, Gedisa, Barcelona, 2003, p. 29.

93 L. Block de Behar, *op. cit.*, p. 23.

94 *Idem.*

Pekisch no es un músico común que ha estudiado en un conservatorio; Pekisch es un músico/inventor que como Cage está adelantado a su tiempo, y explora la música desde otro punto de vista, buscándola donde nadie la había buscado antes. Pekisch es para la música lo que Baricco es para la literatura italiana: un reinventor, un buen imitador. Pekisch inventa el *autoauscultatore* y el *umanofono*; compone, entre otras cosas, una peculiar obra titulada *Silenzio*, la cual es también un *performance*, o algo cercano a un montaje de Cage:

Nella stanza più a sinistra, al primo piano, Pekisch metteva la signora Paer a cantare *Dolci acque*. Nella stanza più a destra, al primo piano, metteva la signora Dodds a cantare *I tempi del falco son passati*. Tutt'e due stavano in piedi, davanti alla finestra chiusa che dava sulla strada [...]. Giù in strada stava il pubblico [...]. Terminavano perfettamente insieme, la prima su un sol, la seconda su un la bemolle. Giù, in strada, arrivava un canto che sembrava venire da lontanissimo e che faceva pensare a una voce che si fosse accartocciata su se stessa come un insetto insidiato (pp.133-134).

El título del montaje puede tener dos razones; la primera tiene que ver con el silencio como consecuencia de un secreto, ya que Pekisch dedica esta obra a la viuda Abegg sin nunca decírselo; la segunda está relacionada con John Cage y su obra *4'33*, la cual es un *performance* para piano y orquesta, que tiene como propósito principal demostrar que no existe el silencio y que cualquier sonido es capaz de producir música. *4'33* ha sido llamada como una obra de silencio, debido a que el músico que la interpreta se ve obligado por la partitura a guardar silencio durante los tres movimientos que en total duran cuatro minutos y treinta y tres segundos. Pero la intención de Cage es exponer al espectador a su propia música, a sus propios sonidos. El músico no toca, pero las personas tosen, se mueven, hablan, respiran, viven, tratan de callar, están presentes y por consiguiente están creando sonido. La obra de Pekisch se relaciona con la de Cage porque justamente el silencio la protagoniza de un modo contradictorio, pues estando ausente se presenta.

El silencio como se dijo es indispensable para la música, es casi la música misma; Baricco lo explica en *Oceano mare*:

Gli amanti, tutti, cercano quella musica, in quel momento, dentro le parole, sulla polvere dei gesti, e sanno che, ad averne il coraggio, solo il silenzio lo sarebbe, *musica*, esatta musica, un largo silenzio amoroso, radura del commiato e stanco lago che infine cola nel palmo di una piccola melodia, imparata da sempre, da cantare sotto voce (p. 131).

Así pues, la música perfecta es el silencio. Pero el silencio y el ruido son a la música lo que el blanco y el negro a la pintura: saturación y vacío de colores, de tonos, de sonidos y movimientos; cada cosa lleva al hombre a distintos estados y a diversas conclusiones; lo más común sería comparar el ruido con el negro y el silencio con el blanco, pero la saturación de silencio vista desde un cierto punto puede ser tan oscura como el negro y tan poco vacía como el blanco. Ahora bien, también es posible que el ruido en forma caótica lleve al oyente a una mudez y sordera inevitables, confirmando así que el silencio y el ruido, y el blanco y el negro, pueden ser la misma cosa o no; ya que así como un ciego puede ver – en la nada que ve– un blanco absoluto o un negro, un sordomudo puede escuchar todo o nada. Así muere Pekisch, la música lo traiciona y lo comienza a inundar; primero una pieza, después dos, después tres... hasta que un día deja de poder escuchar su silencio interno; amanece y tiene una canción que reconoce pero que no puede tocar, al día siguiente como en canon se mezcla otra, a lo largo de 20 días tiene toda una sinfonía sin sentido sonando en su cabeza, matándolo:

Poi, una notte, successe che si alzò, e con infinita fatica traballò fino alla stanza della signora Abegg. Aprì piano la porta, si avvicinò al letto e si sdraiò accanto a lei. C'era un gran bel silenzio, tutt'intorno. Per tutti, tranne che per lui [...]. Ai funerali di Pekisch, con una certa logica, la gente di Quinipak decise di non suonare una sola nota. In un meraviglioso silenzio, la cassa di legno attraversò il paese e salì fino al cimitero portata a spalla dall'ottava più bassa dell'umanofono. "La terra ti sia lieve, come tu sei stato per lei" recitò Padre Obry. E la terra rispose: "Così sia" (p. 231).

El momento climático de *Castelli di rabbia* es cuando Pekisch, debido al día de San Lorenzo y a que Pehnt ha crecido lo suficiente para irse de la ciudad, presentará su obra maestra, la cual compuso en completo silencio:

seduto davanti al pianoforte, [...] tiene le mani una dentro l'altra posate sulle gambe, guarda la tastiera. Gli occhi vanno da un tasto all'altro [...]. Non tocca un solo tasto, gli basta guardarli. Non viene fuori una nota, le ha tutte in testa. Ore. Poi chiude il pianoforte (p. 163).

Este otro montaje de Pekisch se trata de dividir la banda de la ciudad en dos, una parte estará de un lado de la calle principal tocando cierta música y la otra parte estará del otro lado tocando otra música. Las bandas irán caminando poco a poco hasta encontrarse en mitad del camino y luego dividirse para terminar del lado opuesto de donde comenzaron. Justo antes de que comiencen a tocar las bandas, los hombres que las forman están inmóviles, esperando que termine el silencio. Durante éste, el narrador describe cómo será el momento, cómo él imagina lo que él mismo dice es imposible de imaginar. La descripción es de dos páginas enteras en las que se mencionan cosas y momentos de la vida del ser humano, como tratando de explicar que ese instante de silencio lo significa todo:

E tutto questo –tutto– a mollo nel silenzio. Se si è capaci di immaginarlo, bisogna immaginarlo così. Un silenzio infinito. Non per altro: ma è sempre un qualche meraviglioso silenzio che porge alla vita il minuscolo o enorme boato di ciò che poi diventerà inamovibile ricordo. Così (p. 169).

Este infinito silencio es tan profundo e importante porque es el momento en el que los intérpretes, los veinticuatro hombres, se convierten en ellos mismos, presentándose directamente con Dios, quien si los pudiera ver, los conocería a todos a partir de su muerte. Después de que el narrador describe la escena, nombra a cada hombre y especifica cuál es su instrumento y cómo será su muerte. Los pasos de las dos bandas marcan el ritmo del clímax, sobretodo por lo que ocurre contemporáneamente:

Passi e note. Lentamente. Quelli di sinistra incontro a quelli di destra, e viceversa. Nubi di suono, incanalate nei mille passi di quella strada, l'unica strada vera di Quinnipak –nel silenzio, è evidente, senti l'opposto strisciare di una specie di temporale sonoro– ma molto più dolce di un temporale, da sinistra sembra una danza, lieve, dall'altra potrebbe essere

una marcia o anche un corale da chiesa, sono ancora lontani, si spiano da lontano, così- (p. 171)

Al mismo ritmo suceden las cosas: Pekisch ve a Pehnt; Pehnt llora; la mano de Jun en el sexo de Mormy; Hector Horeau le dice al señor Rail que han perdido; Ort, quien toca una especie de trombón, cae muerto y el narrador dice: “perché dove la vita brucia davvero la morte è un niente” (pp. 178-179); y mientras, poco a poco, las bandas concluyen al llegar al lado contrario de donde comenzaron; el narrador termina de contar cada suceso haciendo que el lector regrese al silencio: “non sarebbe poi niente se solo non si avesse di fronte l’infinito” (p. 179). El propio Baricco dijo sobre esta parte de la novela: “È quello il punto attorno al quale si costruisce il romanzo, è lì che tutto s’intreccia. E il movimento delle bande è assolutamente lo stesso movimento della scrittura”.⁹⁵ Así pues, Baricco demuestra que tanto *Castelli di rabbia* como su creación en general, están llenas de música y por consiguiente de silencio.

3.4 Silencio de lectura

“L’esecuzione primaria di un testo letterario è ovviamente la lettura”,⁹⁶ y dicha lectura es en sí un acto silencioso e individual, por consiguiente es una actividad que no sólo se hace callando, sino que conlleva un silencio importante. Block de Behar lo explica diciendo que “la lectura se realiza en silencio; y sólo así, por repetirla y en silencio, asegura su vigencia. De la misma manera que el discurso implica silencio, su silencio implica un discurso”.⁹⁷ Entonces la duda es si el silencio en las obras de Baricco está escrito por el autor o por el lector. Según Barthes “el lector es el espacio en el que se inscriben todas las citas que conforman una estructura” porque, como lo explica también el mismo autor, “el texto es un tejido

95 C. Fiori, *op. cit.*

96 A. Scarsella, *op. cit.*, p. 55.

97 L. Block de Behar, *op. cit.*, p. 243.

de citas dibujado desde los innumerables centros de cultura”.⁹⁸ De este modo el lector es el creador, escritor e intérprete silencioso, según el tipo de obra a la que se exponga.

Si se piensa en una biblioteca, que es un espacio silencioso, un lugar en el que los lectores se juntan con el propósito de leer y de verse rodeados por un silencio que les permita escuchar más allá, es decir, escucharse a sí mismos leyendo un texto en silencio, es posible entender –como lo explica Cage– la necesidad del hombre, en este caso lector, de involucrarse en algo inexistente, el silencio:

For certain engineering purposes, it is desirable to have as silent a situation as possible. Such a room is called an anechoic chamber, its six walls made of special material, a room without echoes. I entered one at Harvard University several years ago and heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation.⁹⁹

El lector expuesto al sonido ambiental y al sonido interno, busca a través de la lectura un refugio; pero ¿qué pasa cuando esa lectura se ve fragmentada por espacios aparentemente vacíos? El lector tiene varias opciones, la primera es pasar por alto lo blanco del texto –los silencios– y continuar la lectura haciendo caso omiso; la segunda es detenerse y percatarse: levantar los ojos del objeto y, en el fluir de ideas, transgredir el silencio representado, tratando de leer algo en él, tomando en cuenta que “el verbo *leer*, que aparentemente es mucho más transitivo que el verbo *hablar*, puede saturarse, catalizarse, con millares de complementos de objeto: se leen textos, imágenes, ciudades, rostros, gestos, escenas, etc.”¹⁰⁰ Cuando

98 Citado por Jonathan Culler, *Sobre la desconstrucción Teoría y crítica después del estructuralismo*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 34.

99 J. Cage, *op.cit.*, p. 8.

100 Roland Barthes, “Sobre la lectura”, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, trad. C. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, 1987, p. 105.

el lector levanta la mirada comienza su creación, su interpretación del silencio; es justo ahí donde el lector comienza a reescribir interactuando de manera directa con el texto y en este caso con el no-texto, es decir con el blanco, el mudo, el punto suspensivo y la palabra.

La intertextualidad y la reescritura están íntimamente relacionadas con la actitud del escritor. No reescribe quien no escribe y no escribe quien no lee. No hay reescritor cuando no hay un lector empedernido que no sólo disfruta y aprovecha sus lecturas sino que las homenajea insertándolas en su propio discurso.¹⁰¹

Así pues el lector parece tener un compromiso con el texto y con su lectura, no con el autor, incluso el autor está lejos de comprender o de ver lo que el lector reescribe sobre el espacio blanco, sobre el margen, entre las líneas, dentro del paréntesis, o cuando se va a dormir y sueña con sus propios personajes, narrando su historia. Yo como reescritora de las novelas de Baricco escribo, en ese espacio “vacío”, aquello sin nombre, aquello que sucede en las historias, pero que no puede ser nombrado; es como si ese espacio o momento en el que el lector levanta la mirada se llenara de cosas inconclusas o demasiado fuertes como para nombrarlas; en ese *silenzio* hay una especie de dolor oculto, de miedo ante las palabras y sus sonidos, de nudo en la garganta; es como si se regresara a ese mundo “tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo”.¹⁰² El silencio de lectura es una utopía, igual que cualquier silencio. En *Castelli di rabbia* Baricco expone su teoría sobre la lectura:

Sui treni, per salvarsi, leggevano [...]. La velocità del treno e la fissità del libro illuminato. L'eternamente cangiante multiformità del mondo intorno a l'impietrito microcosmo di un occhio che legge. Come un nòcciolo di silenzio nel cuore di un boato [...]. Nel senso che forse, sempre, e per

101 Santiago Fernández Mosquera, *Quevedo: reescritura e intertextualidad*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2005, p. 26.

102 Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Diana, México, 1999, p. 7.

tutti, altro non è mai, *leggere*, che fissare un punto per non essere sedotti, e rovinati, dall'incontrollabile strisciare via del mondo. Non si leggerebbe, nulla, se non fosse per paura [...]. Si legge per non alzare lo sguardo verso il finestrino, questa è la verità. Un libro aperto è sempre la certificazione della presenza di un vile –gli occhi inchiodati su quelle righe per non farsi rubare lo sguardo dal bruciore del mondo– le parole che a una ad una stringono il fragore del mondo in un imbuto opaco fino a farlo colare in formine di vetro che chiamano libri [...] *leggere* è una sporcheria dolcissima (pp. 64-65).

Pienso en este pasaje como una teoría debido a que Baricco condena al lector igual que Cage condena al hombre a no poder vivir el silencio. Baricco habla de la lectura como un reflejo al miedo, dice que el hombre en las líneas de un libro busca escapar del mundo, pero si él mismo dice esto en su novela ¿por qué dejar la mitad de ella en blanco? Esta provocación está ligada igualmente con la de Cage al presentar en un palacio de bellas artes a una orquesta perfectamente formada y vestida, interpretando silencio.

En este capítulo en particular es necesario enfatizar la idea anteriormente presentada de que escribir es poseer, pues al hablar de la reescritura de un lector se habla también de la adjudicación del texto o del sentido de éste: por ejemplo los personajes que leen cosas como su propia muerte en los ojos de otro personaje, o en objetos como el mar, el cielo, la arena, el vidrio, etc. Esta lectura es la reinterpretación del personaje dentro del espacio-tiempo de la novela; después está la re-reinterpretación del lector, llamémoslo real, de la novela en sí. En este sentido leer, en cuanto reescribir, también es poseer.

A modo de concluir esta reflexión, cabe mencionar la idea que tiene Sartre al respecto del acto y propósito tanto de la lectura como de la escritura en sí:

el acto creador no es más que un momento incompleto y abstracto de la producción de una obra [...] la operación de escribir supone la de leer como su correlativo dialéctico y estos dos actos conexos necesitan dos agentes distintos. Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario, que es la obra del espíritu, será el esfuerzo conjugado del autor y del lector. Sólo

hay arte por y para los demás. La lectura, en efecto, parece la síntesis de la percepción y la creación.¹⁰³

3.5 La mudez

La expresividad de un mudo es el lenguaje corporal, y éste, una vez que se traslada a la literatura, se vuelve palabra. Al escribir sobre un mudo se toman varios riesgos, el primero es escribir sobre algo desconocido, ponerse en los pies de alguien que se desconoce e inventar por completo su manera de ser y de pensar. La creación de un personaje femenino para un hombre podría relacionarse con este mismo problema, incluso creo es parte del arduo trabajo del autor. La creación de mudos para Baricco es más bien fantasiosa, ya que los mudos en sus novelas hablan casi tanto como los demás, se sabe que son mudos porque el narrador lo menciona, pero su silencio en realidad está lleno de palabras y representaciones. Los mudos de las tres novelas aquí estudiadas son como entes que caminan dentro de la novela cargando los secretos, los misterios, las dudas, los silencios y las no existencias. Baricco lo explica en pocas palabras: “La vita vera non *parla* mai”.¹⁰⁴ Es decir que la vida es muda y que al habitar al ser humano lo enmudece.

La mudez puede ser causada por una falla física, por un transtorno psicológico, o puede ser una decisión, como los monjes que hacen votos de silencio. Este último caso es el de los mudos que atañen a este análisis, pues los personajes que callan en las novelas de Baricco no son precisamente enfermos imposibilitados, sino personas con la voluntad de no hablar, o con la necesidad de no decir. Ahora bien, esto se relaciona con lo dicho sobre los límites del propio lenguaje,

103 J.P. Sartre, *op. cit.*, p. 85. En el pasaje citado, Sartre hace una anotación sobre la síntesis de la percepción y la creación, dice que “sucede lo mismo, en grados diversos, con la actitud del espectador frente a otras obras (cuadros, sinfonías, estatuas, etc.)”. Esto reafirma lo expuesto anteriormente sobre el acto de lectura como parte de una actividad no exclusiva del texto y el lenguaje escrito.

104 A. Baricco, *City*, p. 38 (las cursivas son del autor).

pues quien renuncia a la palabra puede estar tomando esa actitud con el fin de comunicar con su silencio todo lo que ve fuera de esos límites. En el capítulo sobre lo inefable se dijo que cuando aquello que no se puede explicar con palabras se confunde con la insuficiencia de la palabra misma, el autor –o quien trate de expresarse– debe luchar o renunciar voluntariamente a la palabra aceptando que la lengua puede ser insuficiente;¹⁰⁵ en este caso Baricco necesita que ciertos personajes clave callen y encierren en ese sacrificio partes de la historia; dichos personajes tienen características únicas que de algún modo los eleven a un plano místico parecido al que buscan los monjes al ofrendar su silencio a Dios.

Los tres personajes mudos a los que me he referido en este estudio son Poomerang, en *City*, Adams, en *Oceano mare*, y Mormy, en *Castelli di rabbia*. Cada uno se comunica de manera distinta y cada uno calla por razones específicas. De los tres el único que *nondice* es Poomerang, pues él es el único presentado como mudo; en cambio Adams y Mormy no hablan por voluntad.

Poomerang, uno de los amigos imaginarios de Gould, es mudo y es capaz de expresarse perfectamente porque, como lo explica Gould a Shatzky, “non è la stessa cosa sentire uno star zitto o sentir tacere un muto. È un silenzio diverso” (p. 26). Esta explicación que da Gould sobre la mudez de su amigo resulta muy interesante debido a la paradoja que implica: primero por la idea de escuchar a alguien callar y segundo por la idea de que un mudo puede quedarse callado. El autor logra crear este efecto gracias al uso de los verbos “stare zitto” y “tacere”, juego que se pierde en la traducción al español: “no es lo mismo oír a uno que está callado que oír callar a un mudo”.¹⁰⁶ La pequeña diferencia entre los verbos “stare zitto” y “tacere” apoya la tesis planteada sobre el problema que implica concebir ciertas palabras como sinónimos; en este caso es necesario aclarar el adjetivo “zitto” y el adjetivo del verbo “tacere” que es “tacito”, el primero se refiere a alguien que no habla y el segundo a alguien que calla y que se mantiene en silencio;¹⁰⁷ en español

¹⁰⁵ Ver cita 62, p. 48.

¹⁰⁶ Cfr. nota 3 de este estudio, p. 16.

¹⁰⁷ Definiciones tomadas de Nicola Zingarelli, *Lo Zingarelli minore. Vocabulario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna, 2000. La traducción es mía.

la diferencia podría corresponder entre alguien que guarda silencio y alguien que calla, el punto entonces es crear una paradoja como la que crea Baricco al decir que un mudo puede callar y hacer que un oyente escuche la diferencia entre ese silencio y el de alguien que esté más bien sin hablar, tratando de enmudecer. Otra clave es que el verbo “tacere” en sí mismo encierra la palabra “silencio”, mientras el verbo “stare zitto” corresponde al verbo “hablar”. En este contexto se puede decir que los mudos voluntarios no “tacciono” (callan) sino que “stanno zitti”, y por ende, el silencio de un mudo es diferente al de cualquier otro.

En *City* Gould crea a los mudos imaginarios que lo rodean y por alguna razón, para él, hablan a pesar de que él mismo los presente como mudos. La primera muda de *City* es Lucy, la supuesta niñera que “habla” por teléfono con el padre de Gould cada viernes, y digo supuesta porque no existe sino que Poomerang la representa. La figura de este mudo que habla acerca al lector a una dimensión de fantasía. Poomerang tiene, por ejemplo, tres fuertes pesos en la novela: primero su mudez y por consiguiente su expresividad; después el hecho de ser un invento del protagonista que, como se explicó anteriormente, crea un segundo nivel en el imaginario del lector, con los personajes primarios en el nivel más alto; y al final, debido a lo ya mencionado, Poomerang es una especie de *alter ego* de Gould, obteniendo así un importante lugar dentro de la novela, pues lo que haga o diga está dentro de la imaginación del protagonista.

El autor es capaz de darle cualquier capacidad a los personaje, puede parecer simple decir que uno es mudo y hacerlo hablar, pero el punto no es precisamente ése, sino hacerlo de modo tal que sea verosímil para el lector, que no sea una burla o una mala broma.¹⁰⁸ Baricco resuelve esta cuestión “inventando” el verbo *nondire*, que como hace notar Scarsella es “la stessa deformazione del verbo con un prefisso negativo con effetto estraniante e derealizzante [che] si riscontra in

108 En torno a esto, Alessandro Scarsella puntualiza diciendo que “si potrebbe obbiettare che la parola ‘fatti’ nella narrativa postmoderna è fuori luogo, la convenzione di verosimiglianza che Baricco propone però al suo pubblico prevede una delega troppo a senso unico per poter passare inosservata” (*op. cit.*, p. 93).

Pessoa (*sdormo*)”.¹⁰⁹ Baricco demuestra una habilidad semejante a la de Pekisch, el músico que compone y crea inventando o llevando al plano real todo lo que sueña. El autor le da el don del habla a quien no lo tiene, y no sólo es que Poomerang sea capaz de *nodecir* cualquier cosa, sino que tiene conciencia de su condición. En cuanto a esto es importante detenerse y analizar un pasaje de la novela en el que hay momentos de silencios que no estan mencionados como tales, pero que gracias a las acotaciones se entiende que hay un personaje que no está escuchando nada; en *City* se mencionó cuando Shatzy habla por teléfono con el padre de Gould; otro ejemplo son los diálogos de Diesel y Poomerang en una entrevista que le hacen los medios de comunicación a Gould. En este episodio de la novela los reporteros y el protagonista son los que están en silencio mientras los amigos imaginarios hablan. Debido a que los entrevistadores dicen cosas como “non ti va di parlare, Gould?” (p. 98), el lector entiende que ellos no están oyendo todo lo que el narrador está apuntando para él, es decir que Gould no lo está diciendo en voz alta y que quien narra es un omnisciente dentro de su cabeza. La intervención de Poomerang es ejemplar en esto: los reporteros le preguntan a Gould, “ti piace essere quello che sei?” y Gould contesta “In che senso?”, lo cual da pie a la pregunta capciosa que Poomerang contesta elocuentemente:

- Voglio dire, tu sei famoso, la gente ti conosce, i tuoi compagni, i professori, tutti sanno chi sei. È una cosa che ti piace?

POOMERANG (nondicendo) – Senta, le racconto 'sta storia. Un giorno arriva uno, nel mio quartiere, uno di fuori, mi incrocia per strada e mi ferma. Voleva sapere se conoscevo Poomerang. Se sapevo dove poteva trovarlo. Io non dissi niente, così lui cominciò a spiegarmi, mi disse è uno senza capelli, alto più o meno come te, e non parla mai, lo conoscerai, no?, quello che non parla mai, lo conoscono tutti. Io continuavo a stare zitto. Lui iniziò a scaldarsi, dàì, disse, ne han parlato anche i giornali, quello che ha scaricato un camion di merda davanti alla CRB, per via di quella storia di Mami Jane, dàì, uno sempre vestito di nero, lo conoscono tutti, va quasi sempre

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 94.

in giro con una specie di gigante, un suo amico. Sapeva tutto. Cercava Poomerang. E io ero lì. Vestito di nero. Zitto. Alla fine si incazzò. Urlava che se non mi andava di parlare potevo andare al diavolo, che modi sono, no si può nemmeno chiedere qualcosa a qualcuno, che mondo è. Urlava. E io ero lì. Riesce a capire? Le riesce di capire che è una domanda idiota chiedermi se mi piace o no? Ehi, dico a lei, ce la fa a capire? (p. 98)

Este fragmento ilustra lo que es el mudo literario en la novela de Baricco: un mudo capaz de callar, siempre atento, con palabras para *nodecir*, con expresividad en más de un sentido, e imposibilitado, de manera irónica, al silencio.

Como se introdujo anteriormente, los otros dos personajes callados son Adams y Mormy. Debido a que son mudos voluntarios cargan con el secreto, y con el misterio –también denotado por el silencio– del cual ya se habló antes. Mormy y Adams comparten una peculiar fuerza en la mirada; Mormy tiene los ojos como nadie, “nessuno aveva occhi come quelli –belli come quelli– e nessuno mai ti fissava in quel modo, come ti fissava lui” (p. 95); y Adams en cambio es comparado con un animal, “l’unica cosa che alludesse a qualche rimasuglio di coscienza era lo sguardo. Sembrava lo sguardo di un animale in agonia. ‘Ha lo sguardo di un animale in caccia’ pensò Langlais” (pp. 53-54). Esta importancia otorgada a la mirada y a los ojos de los mudos es justamente el modo de expresión que el autor decide darle a los personajes callados, pues al pronunciar muy pocas palabras sólo tienen los ojos para decir y así provocar y realizar las acciones necesarias en la historia.

Adams es un personaje que transita en la novela *Oceano mare* por diversas historias, dando la impresión de ser mucho más que un hombre; se presenta como una especie de ente fantástico con poderes sobrenaturales y místicos; forma parte de aquellos a los que se refiere Kierkegaard en su *Diario* como los hijos de los dioses que son justamente, “todos los que saben callarse [...] pues es callándose como nace la conciencia de nuestro origen divino. Los charlatanes nunca serán más que hombres. Pero ¿cuántos saben callarse? ¿Cuántos disciernen solamente

lo que significa callarse?”¹¹⁰ Este silencio como dador de sabiduría viene de una tradición antigua, pues como se sabe dijo Pitágoras: “el silencio es la primera piedra del templo de la filosofía”; incluso hay proverbios populares árabes que refuerzan esta idea: “No abras los labios si no estás seguro de que lo que vas a decir es más hermoso que el silencio”, “Luego que has soltado la palabra, ésta te domina. Pero mientras no la has soltado, eres su dominador”. Adams ejemplifica a un sabio que conoce la importancia del silencio, por eso desde que llega a la Posada Almayer decide callar y esperar, pues Adams simplemente espera en el océano mar.

El caso de Mormy no es muy distinto, pues aunque no tiene los poderes místicos de Adams, tiene cosas que lo hacen diferente y que provocan que la gente de Quinnipak lo llame loco. El narrador supone que Mormy tiene una percepción intermitente de imágenes fijas; dice también que lo que le pasa es que a su supuesto narrador interno se le pudo haber roto algo, por lo que las historias que le cuenta están siempre fragmentadas, razón que justifica también su mutismo:

E tra uno e l'altro, il silenzio. Un narratore sconfitto da chissà quale ferita. Forse l'aveva fregato la porcheria di qualcuno, l'aveva bruciato lo stupore di un tradimento fottuto. O magari era la bellezza di quello che raccontava che l'aveva a poco a poco sopraffatto. La meraviglia gli strozzava le parole in gola. E nei suoi silenzi, che erano ammutolita emozione, riposavano i buchi neri della mente di Mormy. Chissà (pp. 113-117).

Los tres personajes presentados se relacionan gracias a la mudez, y a sus diferentes modos de comunicarse dentro de la historia de cada novela y con el lector. Poomerang, Adams y Mormy, son

el poeta que se detiene en las palabras, como el pintor en los colores y el músico en los sonidos [...] vaciado en la palabra, absorbido por su sonoridad o por su aspecto visual [...] para el poeta el lenguaje es una

¹¹⁰ Citado por C. Boves, *op. cit.*, p. 117.

estructura del mundo exterior. El que habla está *situado* en el lenguaje, cercado por las palabras [...] el poeta está fuera del lenguaje, ve las palabras al revés, como si no perteneciera a la condición humana y, viniendo hacia los hombres, encontrara en primer lugar la palabra como una barrera. En lugar de conocer primeramente las cosas por sus nombres, parece que tiene primeramente un contacto silencioso con ellas, volviéndose hacia esta otra especie de cosas que son para él las palabras [...]. Incapaz de servirse de la palabra como *signo* de su aspecto del mundo, ve en ella la *imagen* de uno de estos aspectos.¹¹¹

Para concluir quiero decir que la mudez puede llegar a ser la representación más concreta de lo innombrable, sobre todo si se toma en cuenta que el poeta del que habla Sartre es “el hombre que se niega a *utilizar* el lenguaje”:¹¹² el mudo –Poomerang, Adams, Mormy–, el pintor –Plasson–, el músico –Pekisch–, y el escritor –Baricco.

Si, como se presentó anteriormente, el silencio es, dentro de la literatura de Baricco –y de otros–, un espacio de creación determinada, y si dicho silencio no existe, dentro de él debe de haber algo, y por ello su definición se contradice pues si en él cabe lo innombrable deja de ser ausencia y vacío. Lo que ahí se encuentra es justamente la representación de lo todavía no tiene nombre, o palabra, o explicación; porque precisamente un mudo se refugia en

el silencio que ahora remite, por sí mismo, a contenidos y procesos mentales que la palabra no es capaz de tomar a su cargo; el gesto o la danza, pueden representar pensamientos lingüísticamente inexpresables, justo aquellos pensamientos que pertenecen al sustrato motor de la representación.¹¹³

Así es que un mudo logra expresarse y comunicar su silencio y su voluntad hacia éste, pues en la representación, el gesto y la danza, logra protestar o

111 J.P. Sartre, *op. cit.*, pp. 58-59 (las cursivas son del autor).

112 *Ibidem*, p. 57 (las cursivas son del autor).

113 A. Fierro, *op. cit.*, p. 55.

refugiarse, logra expresar, al igual que la literatura, lo inexpresable, pues como dice Carmen Boves:

El lenguaje no puede reproducir todo lo que el hombre ve, siente o discurre, y su valor representativo no lo abarca todo, hay una parte de las vivencias humanas, de aspectos de la naturaleza o de la sobrenaturaleza, para la que el lenguaje no dispone de expresión. Es lo inefable, lo que no puede ser dicho, lo que queda fuera de la palabra y es intuitivo por el hombre –o captado de otro modo–, pues si no fuese así nos faltaría hasta el concepto.¹¹⁴

114 C. Boves, *op. cit.*, p. 116.

Capítulo 4

Conclusiones

Alessandro Baricco ha publicado varias novelas y ha ganado distintos premios; le ha huído a la crítica y se ha plantado en la realidad italiana como un escritor de vanguardia que toma las herramientas de la tecnología y las explota como un medio de difusión cultural. Su literatura ha tomado este mismo carácter posmoderno y se ha posicionado como una de las más leídas y estudiadas, dando pie a que se le etiquete como literatura del tipo “*best-seller*”, o también llamada “*light*”; pero en definitiva lo que este análisis pretende es encontrar aquello que ha hecho de Baricco un autor comprometido y un objeto de estudio académico.

Al definir lo innombrable y el silencio fue necesario recurrir a ejemplos literarios en los que se encontrara el vínculo de la representación, para unir estos dos conceptos aparentemente tan distantes. En cuanto a lo innombrable se dijo ya que es distinto a lo inefable debido a su valor talismánico y a que en su definición está la palabra “nombre”; la cual implica una necesidad y tiene un uso muy específico dentro de la lengua. Se dijo también que el nombre puede tener ciertas referencias que le den el valor disfraz, de ahí que se exponga la cuestión de si la palabra “innombrable” como tal puede ser o no un nombre.

En cuanto al silencio, se definió a partir de las ideas del músico John Cage, quien desde un principio exploró las reacciones del hombre expuesto al silencio para comprobar que tal cosa no existe ni en cuartos inventados para aislar el sonido, ni en auditorios vacíos, ni en desiertos lejanos; esto debido a que el sonido/la música está en todas partes y en todas las cosas, pues, como también comprobó Cage, en occidente especialmente se le teme al silencio, ya que siempre se ha pensado que es un estado incómodo y negativo, por ello él en sus composiciones obliga al público a escuchar silencio, para que ellos mismos hagan el sonido que en este caso

es la verdadera música. La idea de tomar a Cage como base teórica para explicar el silencio parte principalmente de que Baricco orquesta los silencios del mismo modo: usando la página como lienzo para dibujar espacios blancos, relatando y describiendo la música silenciosa, planteando a los mudos como seres místicos que con su voto de silencio se elevan a un plano ajeno al de los hablantes, y usando la repetición de palabras y de temas para sacrificar al lector al silencio.

Se dijo que el silencio es más que la ausencia y falta de ruido o de sonidos; se dijo también que lo innombrable, en el momento en el que nombra aquello sin nombre, da existencia a cosas antes inconcedidas u ocultas. Un secreto, por ejemplo, es tanto silencio como innombrable, pues se cuenta para ser acallado y después de un tiempo llega a convertirse en algo innombrable. La representación ideal de dicho secreto, sería una hoja en blanco. Con esto no quiero decir que los silencios en las novelas de Baricco son espacios donde lo que hay es secretos, lo que pretendo es comprobar que así como un secreto se puede representar a partir del silencio, aquello sin nombre se puede representar igualmente con una hoja vacío, con un mudo tratando de gritar, con un niño balbucenado silencio, con un músico obsesionado, con un escritor empeinado con los neologismos o con un loco inventando ciudades sin nombre.

Baricco en cada uno de los silencios –gráficos, mencionados, de lectura, musicales, entre otros– introduce tanto elementos que sirven para la formación y la estructura de las novelas, como ideas, sentimientos y secretos innombrables.

Bibliografía

- ABALADEJO, Tomás, "Poética, Literatura Comparada y Análisis Interdiscursivo", *Acta Poética*, 29-2 (en prensa).
- BÄCHTOLD, Erick, "El sonido en la pintura: entrevista con Maho Maeda", trad. Berthalicia Navarro, *Textofilia*, no. 12, verano, México, 2007.
- BARICCO, Alessandro, *Seta*, Rizzoli, Milano, 2003.
- _____, *Castelli di rabbia*, Rizzoli, Milano, 2005.
- _____, *Oceano mare*, Feltrinelli, Milano, 2007.
- _____, *City*, Feltrinelli, Milano, 2007.
- _____, *City*, trad. Xavier Gonzáles Rovira, Anagrama, Barcelona, 1999.
- _____, "La punteggiatura," *La Repubblica*, 5 de mayo de 2001, www.oceanomare.com.
- BARTHES, Roland, *Lo neutro*, trad. Patricia Willson, Siglo XXI, México, 2004.
- _____, "Sobre la lectura", *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, trad. C. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, 1987.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa, *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, Siglo XXI, México, 1984.
- BOVES NAVES, Carmen, "El silencio en la literatura", en Carlos Castilla del Pino (comp.), *El silencio*, Alianza Editorial, Madrid, 1992.
- CAGE, John, *Silence. Lectures and writings*, Marion Boyars, London, 2006.
- CARPENTIER, Alejo, *Razón de ser*, Letras Cubanas, La Habana, 1980.
- COLODRO, Max, *El silencio en la palabra. Aproximaciones a lo innombrable*, Siglo XXI, México, 2004.
- CULLER, Jonathan, *Sobre la desconstrucción teoría y crítica después del estructuralismo*, Cátedra, Madrid, 1992.
- FERNÁNDEZ Mosquera, Santiago, *Quevedo: reescritura e intertextualidad*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2005.

- FIERRO BARDAJÍ, Alfredo, "La conducta del silencio", en Carlos Castilla del Pino (comp.), *El silencio*, Alianza Editorial, Madrid, 1992.
- FIORI, Cinzia, "Ballando con i sogni nei Castelli di Baricco," *Corriere della sera*, 2003, www.oceanomare.com.
- FOUCAULT, Michel, *De lenguaje y literatura*, trad. Isidro Herrera Baquero, Paidós, Barcelona, 1966.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, Diana, México, 1999.
- HOMERO, *La odisea*, trad. Luis Segala y Estalella, Porrúa, México, 1977.
- LÓPEZ Penedo, Susana, *El laberinto queer. La identidad en tiempos de neoliberalismo*, Egales, Barcelona, Madrid, 2008.
- MENTON, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- MONTALE, Eugenio, "¿Es aún posible la poesía?", *Sobre la poesía*, trad. Guillermo Fernández, UNAM, México, 2000.
- RAMÍREZ, José Luis, "El significado del silencio y el silencio del significado", en Carlos Castilla del Pino (comp.), *El silencio*, Alianza Editorial, Madrid, 1992.
- RILKE, Maria, *Elegie duinesi*, trad. Enrico e Igea de Portu, Torino, Einaudi, 1978.
- SARTRE, Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris, 1948.
- , *¿Qué es la literatura?*, trad. Aurora Bernárdez, Losada, Madrid, 2003.
- SCARSELLA, Alessandro, *Alessandro Baricco*, Cadmo, Fiesole, 2003.
- STEINER, George, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, trad. Miguel Ultorio, Gedisa, Barcelona, 2000.
- TARANTINO, Elisabetta, "Sailing off on the Adel: Alessandro Baricco's Metalinguistic Trilogy (Part 2)," *Romance Studies*, no. 25 (4), manuscrito, 2007.
- THIEBAUT, Carlos, *Historia del nombrar. Dos episodios de la subjetividad*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1990.
- VON DER WALDE, Erna, "Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad," en Santiago Castro-Gómez (ed.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, Porrúa, México, 1998, www.ensayistas.org, 2008.
- XIRAU, Ramón, *Palabra y Silencio*, Siglo XXI, México, 1993.