

“In una giornata di vento”: consideraciones sobre “il vento che tira”¹ en la obra de Alessandro Baricco

MIRELLA MAROTTA PERAMÓS

Universidad Complutense de Madrid
mirella.marotta@cesfelipeseundo.com

Recibido: 29 de enero de 2009

Aceptado: 19 de abril de 2009

RESUMEN

El presente trabajo analiza la obra del escritor italiano Alessandro Baricco tomando como punto de referencia el motivo del viento. Se trata de un elemento extraordinariamente recurrente en toda su producción, desde las novelas al teatro e incluso a los ensayos, al que el autor confiere una gran variedad de significados y valores.

Palabras clave: Alessandro Baricco, viento, motivo, metáfora.

“In una giornata di vento”: Reflecting upon “il vento che tira”
in the Work of Alessandro Baricco

ABSTRACT

This contribution analyzes Alessandro Baricco’s work, focusing on the idea of wind as a central motif. An extremely recurrent theme in Baricco’s oeuvre – in his fiction, in his drama, and even in his essays –, the wind receives a wide variety of intricate meanings and literary values.

Palabras clave: Alessandro Baricco, wind, motif, metaphor.

¹ Tomamos ambas frases de obras de Baricco que han tenido una especial trascendencia. La inicial es de *Seda*, y hablaremos de ella a lo largo de este trabajo. La segunda, si bien es un sintagma que aparece en muchas ocasiones, la utiliza el autor en su último ensayo, *I barbari (Los bárbaros)* para hablar de una situación de especial precariedad en la que se encuentra el escritor en determinados momentos de la creación artística. Veremos más adelante que viento y creación aparecerán unidos muchas veces en los textos de este autor.

Napoleon's Battle at Jena and Auerstedt (14 Oct. 1806).
Casualties among combatants and its effects on the civilian population

ABSTRACT

Around 2006, on the occasion of the bicentenary of the Battle of Jena and Auerstedt, the literary market witnessed the publication of a number of historical investigations, which are especially concerned with the military actions and the political consequences of Napoleon's victory over Prussia. The numerous sources which serve as a basis for these publications also tackle such questions as that of the unspeakable misery of the thousands of seriously wounded French and German soldiers, who, even on the day of the battle, swamped the cities of Jena and Weimar. These sources also document the behavior of the civilian population, who did not identify with either side and was unable to cope with the completely unexpected situation which ensued: fires and looting, on the one hand; the absence of sickbays and medical equipment, on the other. Even if such sources ultimately explain that in the days following the battle hundreds of soldiers still had to die in an unnecessary and humiliating way, they also invite us to think about the fact that such a situation did not prompt any critical response – with the exception of Johannes Daniel Falk – from the thinkers of the time: the military did not suffer any loss of prestige and it took well over half a century for the Red Cross to finally be founded.

Keywords: The Battle of Jena and Auerstedt, Red Cross, Napoleon, Jena, Weimar, Johann Wolfgang von Goethe, Johannes Daniel Falk.

I

El objeto de las consideraciones siguientes no son las acciones militares, sino las consecuencias locales de la batalla de Jena y Auerstedt. Evidentemente, el tema ha sido tratado ya desde diversos aspectos y también haciendo referencia a personas concretas, pero las condiciones para que el estudio resulte con una adaptación mayor a la realidad histórica han adquirido más consistencia durante los últimos años. Por un lado en relación con el bicentenario de 2006, que dio lugar a la publicación de muchas fuentes¹ y a los siguientes trabajos de investigación: el de Wolf-Jörg Schuster sobre Napoleón en Turingia (²1992, ³2005), el de Birgitt Hellmann con la extensa colección de testimonios personales acerca del mismo tema (2005), el de Holger Nowak y Birgitt Hellmann sobre el desarrollo de la batalla (segunda edición revisada de 2005) así como el de Fesser/Jonscher con la miscelánea acerca de la 'revolución a la sombra de Napoleón' (1998)²; por otro, gracias al proyecto de investiga-

¹ Cfr. la nueva edición de los Informes de Luden, H. ("Die Schlacht von Jena") y de Schopenhauer, J. ("Brief an Arthur Schopenhauer vom 18./19. Oktober 1806") llevada a cabo por Von See, K. y Wiessner, H. L. (eds.), *Heinrich Luden, Johanna Schopenhauer: Die Schlacht von Jena und die Plünderung Weimars im Oktober 1806*. Heidelberg: Winter 2006, 75-109.

² Fesser, G. / Jonscher, R. (eds.), *Umbruch im Schatten Napoleons. Die Schlachten von Jena und Auerstedt und ihre Folgen*. Jena: Bussert 1998.

Las historias son barrios, los personajes son calles. Lo demás es tiempo que pasa, ganas de vagabundear y necesidad de mirar. (De la contraportada)

Uno de esos barrios es un «Western», probablemente el experimento más arriesgado de los muchos en los que se ha embarcado el autor. Después de haber mezclado el teatro con la narrativa en *Novecento* y el verso con la prosa en *Seta*, retoma uno de los géneros más olvidados por esos últimos años del siglo XX y menos frecuentes dentro del ámbito de la literatura. Desde el punto de vista estructural, estamos ante el procedimiento de «cajas chinas», pues se trata de un libro que está escribiendo uno de los personajes principales. Las mismas «cajas chinas» que aparecen tantas veces en las *1001 Noches*. Y no hay ninguna duda de que esta obra es el precedente literario y que el autor intenta por todos los medios evocar y reproducir sus recursos. En primer lugar, el «Western» se introduce en el resto de la historia como un relato oral que la autora va contando por trozos. Pero además, cuando el protagonista llega al pueblo al que ha sido llamado para que arregle el gran reloj que lo preside, le informan de que no pueden contarle todo lo que ha sucedido en una sola vez y que tendrá que volver varias noches sucesivas para ir entendiendo toda la historia. A partir de ahí, y después de esas primeras noches, cada vez que el relojero quiera entender algo más de lo que está pasando, alguien se sentará a su lado y, con todo el tiempo del mundo a su disposición, en un pueblo en el que el tiempo se ha detenido al mismo tiempo que su reloj, le contará una nueva historia.

En unas pocas líneas Baricco sitúa al lector dentro de ese nuevo mundo; expone el procedimiento literario y crea el paisaje, paisaje dominado –como no podía ser de otra forma– por el viento:

Y el *western* crecía. Empezaba con una nube de arena y de crepúsculo. La típica nube de arena y de crepúsculo, como cada tarde, esparcida por el viento sobre el suelo y dentro del cielo, mientras Melissa Dolphin barre la calle delante de su casa, envuelta por el río de aire circular, con irracional dedicación, e inútil, barre. (49-50)

A partir de ese momento, todo el relato está presidido por un viento «che non finiva mai» (86) y que crea ese «fiume d'aria rotondo», esos remolinos de polvo que ciegan los ojos y las mentes. El viento es el encargado de crear la ilusión de realidad en los habitantes, a la vez que de configurar el paisaje en el que viven. El viento es espacio, pero también es tiempo. En *Closingtown*, treinta y cuatro años, dos meses y dieciséis días atrás, se levantó un viento canalla que se llevó consigo el tiempo y el destino de la ciudad.

Wittacher piensa.

Hace seis días que está en ese pueblo, y el viento no ha dejado ni un instante de soplar, con cólera. Polvo polvo por todas partes.

–¿Por qué? –pregunta Phil Wittacher.

–El viento es la maldición –dice Melissa Dolphin.

–El viento es una herida del tiempo –dice Julie Dolphin–. Eso es lo que piensan los indios, ¿lo sabía?

Ellos dicen que cuando el viento se levanta significa que se ha arrebatado el gran manto del tiempo. Entonces todos los hombres pierden su propio rastro, y mientras sopla el viento no volverán a encontrado. Permanecerán sin destino, perdidos en una tempestad de polvo. Los indios dicen que sólo algunos hombres conocen el arte de arrebatarse el tiempo. Los temen, y les llaman «asesinos del tiempo». Uno de ellos arrebató el tiempo de Closingtown: sucedió hace treinta y cuatro años, dos meses y dieciséis días. Ese día, mister Wittacher, todos nosotros perdimos nuestro destino entre un viento que se levantó de repente, sobre el cielo de la ciudad, y que nunca ha cesado desde entonces. (259-60)

Hemos hablado de la cuentística medieval como fuente literaria para este texto, pero resulta evidente que Borges y García Márquez también están presentes de forma muy clara. En *Closingtown* no llueve, sopla el viento, y mientras siga soplando nadie podrá morir. Lo curioso es que esto no es una alegría para sus habitantes, no se sienten felices de haberle entregado su alma a este nuevo Mefistófeles, sino que quieren recuperar su destino y con él la libertad de elegir la bala que acabe con su vida.

El desenlace es digno del mejor Realismo mágico. Las múltiples historias van configurando la realidad, una realidad hecha de ambición, de envidias y de traiciones, mientras «sopla el viento bajo un sol de justicia» (290)³. El gran reloj es una inmensa caja fuerte que, en su inmovilidad, esconde un tesoro de oro que el pueblo creía haber perdido en el mismo momento en el que desapareció el tiempo. Cuando el relojero por fin entiende que no hay más misterio que ese, cinco golpes de bala sobre los cinco números de la esfera que forman la combinación ponen nuevamente en marcha el mecanismo y todos los relojes vuelven a funcionar, mientras el pueblo recupera su destino y el viento deja de soplar:

Phil Wittacher con los ojos en el suelo. Se agacha, coge un puñado de polvo. Se levanta. Abre los dedos. Ya no hay viento aquí, piensa. (300)

Como sucede en los cuentos orientales, pero también en el *Realismo mágico* o en las obras de Calvino, las explicaciones racionales se dejan absolutamente al margen porque no son necesarias, el lector acepta lo inexplicable como parte de la realidad. El cuento da respuesta solamente a la pregunta de por qué no se movía el gran reloj, y eso es suficiente. Nada se dice sobre por qué se pararon todos los otros relojes, pero, sobre todo y mucho más importante, por qué se levantó ese viento que se llevó consigo el tiempo y que no dejó de soplar durante treinta y cuatro años, dos meses y dieciséis días, hasta el momento en el que el viejo *Bird* «despliega las alas, girando sobre sí mismo, con el guardapolvo que se abre al viento» (cfr. 298 / 363) y dispara.

³ En esta frase está muy clara la referencia a Italo Calvino, que, como no podía ser de otra manera, es otro de los grandes referentes en este texto (353).

El viento y la memoria

En muchas ocasiones, el viento lleva a las obras de Baricco las imágenes de toda una vida, las sensaciones y los recuerdos de una realidad que ha sido nuestra pero que no somos capaces de reconocer por nosotros mismo; entonces el viento dibuja en el agua de un lago o en las curvas llenas de arena de una carretera, lo que no debemos olvidar.

*Seta*⁴ (*Seda*) es un poema, escrito a veces en prosa y a veces en verso, pero donde el ritmo marcado por las repeticiones va configurando el paisaje recurrente de una canción o de un villancico. Los sucesivos viajes forman una a una las estrofas, todas iguales, con modificaciones casi imperceptibles, pero que, como sucede siempre con los viajes, avanzan inexorablemente hacia un destino final. Y el final del camino es siempre la quietud en la propia casa, en el lugar en el que el viajero se siente seguro y desde el que puede entregarse al recuerdo de las aventuras vividas. El propio autor explica en dos líneas el libro que le presenta al lector:

Esto no es una novela. Y tampoco un relato. Esta es una historia. Empieza con un hombre que recorre el mundo, y termina con un lago que está ahí quieto, en un día de viento. El hombre se llama Hervé Joncour, el lago, no se sabe.

Las etapas están claras: el movimiento que genera las experiencias y la tranquilidad que da paso a la meditación. Pero ¿qué sentido tiene en ese contexto el viento? No podemos comprenderlo hasta el final del libro. Primero debemos seguir el suceder de los viajes; solo al final, Baricco nos dará la respuesta. Otra vez una estrofa (quizá deberíamos llamarla párrafo) se repite tres veces con pequeñas variaciones:

De vez en cuando, en los días de viento, bajaba a través del parque hasta el lago, y permanecía allí durante horas, en la orilla, mirando cómo la superficie del agua se agitaba, formando figuras imprevisibles que brillaban sin orden en todas direcciones. El viento era uno solo, pero sobre aquel espejo de agua parecían miles los que soplaban. De todas partes. Un espectáculo. Leve e inexplicable. (115 – 16)

El viento genera el movimiento, el mismo movimiento que el viajero ha dejado atrás para siempre; al darle forma a las aguas del lago, el viento da también forma a los momentos de su vida. No podemos poner en duda el hecho que *Seta*, además de muchas otras cosas, es un libro de viajes y es evidente que para este género literario el recuerdo de cada uno de los instantes vividos resulta absolutamente crucial. Una vez terminado el viaje, ya de regreso al hogar, el viajero tiene que convertirse en escritor y, para esa función, lo único que necesita es la memoria. Para Baricco, el viento será la materialización de esa memoria: solo si es un día de viento, Hervé Joncour bajará al lago a recordar. Ya nos lo ha dicho una vez; todavía lo repetirá dos más, de forma que le quede absolutamente claro al lector:

⁴ Baricco, A., *Seta*. Milán: Rizzoli 1996. Citamos de la ed. 1999. Para la edición en español: *Seda*. Barcelona: Anagrama 2008. Traducción de Xavier González Rovira y Carlos Gumpert.

De vez en cuando, en los días de viento, Hervé Joncour bajaba hasta el lago y pasaba horas mirándolo, puesto que, dibujado en el agua, le parecía ver el inexplicable espectáculo, leve, que había sido su vida. (116 y 125)

*Questa storia*⁵, el último libro de creación publicado por Baricco, es tan complejo y fragmentario como los anteriores. En él se presentan las historias de los distintos personajes que conforman la vida del protagonista, Ultimo Parri. Como ya viene siendo habitual, la acción no discurre de forma unívoca ni con un único punto de vista, sino que serán los relatos y las percepciones de las realidades particulares de cada uno de esos personajes los que vayan colocando las piezas de un puzle en el que todos tienen una parte de protagonismo. Si tuviéramos que asignar esta obra a un género literario concreto, tendríamos que decidirnos por el memorialístico, si bien prácticamente todo lo que hemos dicho hasta ahora contradice los parámetros más esenciales del mismo. Pero no cabe duda de que estamos ante la historia de una vida, desde los albores de la consciencia de un niño, hasta su vejez y su muerte. Todo en el libro es recuerdo y, una vez más, los momentos que adquieren en la memoria mayor intensidad, están presididos por el viento.

La obra empieza con un prólogo que crea el marco de referencia y nos sitúa en la «obsesión». Podríamos considerar que todos los libros de Baricco son el relato de una obsesión, de una pasión desmesurada, de un amor sin límites que cada uno de los protagonistas siente hacia lo que constituye su sueño. La obsesión, el sueño de *Questa storia* (*Esta historia*) y de Ultimo Parri, son las carreras de coches y una pista con dieciocho curvas imposibles en las que la máquina literalmente vuela. El prólogo describe la primera carrera de París a Madrid, en 1903; es una narración frenética en la que las historias de los pilotos, la velocidad, los accidentes, las muertes, se mezclan con dos breves cuadros que, con levísimas pinceladas, dibujan dos historias sin ninguna trascendencia y que se perderán completamente para no volver a aparecer en el libro. Una narra la devoción con la que el camarero jefe del palacio real de Madrid se afana por mantener limpias las copas colocadas sobre la inmensa mesa que debe acoger a los héroes de la carrera, mientras que un viento que sopla incesante las llena de polvo una y otra vez, mostrando así la inutilidad de su afán y presagiando el hecho de que el presidente francés interrumpirá una competición que nunca llegará a Madrid. La otra es la de un padre que va con sus hijas en tren hasta Burdeos, y del que solo sabemos que:

Abrió la puerta, después de haber llamado, y le dijo que habían llegado a Burdeos, pero a la hija aquello no pareció impresionarle y, al contrario, ni siquiera se volvió, preguntando tan solo, con voz de aburrimiento, si la jornada era de viento. No lo sé, dijo él. No lo sabes, dijo ella, lentamente. (15)

La historia termina en ese punto; no hay nada más, ninguna respuesta para el lector que, por otra parte, ya sabe que es inútil preguntar y que el autor le cuenta

⁵ Baricco, A., *Questa storia*. Roma: Fandango Libri 2005. Para la edición en español: 2007. *Esta historia*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Xavier González Rovira.

solo lo que quiere, de la misma forma que sabe que siempre debe esperar algo del viento.

Todo el resto del libro son los recuerdos de los momentos más importantes de la vida del protagonista, momentos en los que siempre sopla el viento: el viento que lleva hasta su casa al conde D'Ambrosio, que los introducirá a su padre y a él en el mundo de los coches y las carreras; el viento frío y limpio que había la noche en que fue a la ciudad con su padre; el viento que siente en la cara cuando hace que su motocicleta «vuele» justo antes de caer; el viento «che correva, libero, in tutto quello spazio» (130) cuando sale por primera vez del campo de trabajo donde está prisionero; el viento suave y silencioso que corre sobre la pista que acaba de comprar y en la que construirá su sueño...

Decíamos que estamos ante unas memorias que tienen una estructura muy particular, que rompe en muchos momentos las expectativas del lector con respecto al género. Una de esas rupturas afecta a los límites temporales impuestos por el arco de la vida del protagonista; así, el libro termina varios años después de su muerte, en el momento en que la persona a la que más ha querido «lee» lo que él nunca fue capaz de decirle, sus auténticas memorias, en las curvas de la pista que Ultimo había construido:

Casi sin respirar, se fue precipitando de una curva a otra, como en un abismo, descubriendo que no estaba leyendo la vida de Ultimo, sino que la estaba viviendo, a un ritmo desaforado. Allí estaba todo lo que ella sabía, pero su corazón iba más rápido que su cerebro y siempre llegaba antes, De manera que todo era una sorpresa, y un latigazo al corazón. (305)

Hasta llegar a ese momento, Elizaveta Seller pasa años enviado a distintas personas a todas las partes del mundo en busca de un circuito de dieciocho curvas. Sobre la suave colina desde la que uno de esos emisarios ve que por fin ha encontrado lo que buscaba, «llovía y soplaban un viento del norte que no perdonaba» (263); es el inicio del fin. Ya habíamos defendido en otro trabajo previo⁶ la tesis de que es muy frecuente que la lluvia marque el momento del desenlace, tanto en textos literarios como filmicos. Ahora, como era de esperar, esa lluvia está acompañada por un fuerte viento en el que convergen las pasiones y los recuerdos de los personajes. Y el viento acompañará a Elizabeta cuando sea ella la que vea la pista desde la colina, pero esta vez es un viento suave hecho de complicidad:

Se quedó allí un buen rato, mirando. Había tantas cosas que tan sólo ella podía ver. Era como leer una carta escrita en una lengua que solo dos personas, en todo el mundo, conocían. Al final se levantó una ligera brisa, llegada desde la nada, y ella pensó que era hora de marcharse. Abrazó una vez más, con la mirada, el sueño de Ultimo, luego se dio la vuelta. (296-97)

⁶ Marotta, M., «Como lágrimas en la lluvia», *Cuadernos de Filología Románica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid 2008. (En prensa).

De alguna manera, *Novecento*⁷ (*Novecento*) también es unas memorias. Novecento es muchas cosas, más que nunca, mezcla de géneros y de formas narrativas. Es un monólogo teatral o una novela corta; es la historia de una vida pero contada por un narrador externo; y es, sobre todo, música. Solo dos veces aparece el viento en todo el texto –lo que resulta sorprendente para un relato que se desarrolla en el océano– pero son dos momentos clave. La primera es un poema, una oda a una tormenta escrita en verso, sin rima pero con un ritmo rápido y extraordinario, casi al principio del libro, mientras que el narrador oye a Novecento tocar el piano. La segunda es el desenlace, el momento crucial de la acción. El personaje, que ha vivido toda su vida montado en un barco, sobre el océano, está en lo alto de la escalerilla dispuesto a bajar a tierra. No es narración sino acotación, o eso se deduce de la cursiva que emplea el autor:

(Empieza una música tipo vieja balada. El actor desaparece en la oscuridad, después reaparece en el papel de Novecento en la parte de arriba de una escalerilla de barco de vapor. Abrigo de pelo de camello, sombrero, una gran maleta. Permanece unos instantes ahí, al viento, inmóvil, mirando hacia delante. Mira Nueva York, después baja el primer escalón, el segundo, el tercero. En ese momento la música se interrumpe de repente, Novecento se queda clavado. El actor se quita el sombrero y se da la vuelta hacia el público). (63)

El sombrero vuela hasta el mar como un pájaro, dice el narrador, llevado por el viento, y Novecento elige su destino.

El viento y el paisaje

*Oceano mare*⁸ es un libro hecho de agua, de silencios y de viento. Prácticamente ningún otro elemento tiene importancia; estos tres son la base, el espacio sobre el que se levanta la posada Almayer; dentro de ella, los distintos sueños de cada uno de los personajes que se albergan en sus habitaciones. La crítica ha identificado muchas fuentes para esta obra, Conrad, Melville, Joyce, Becket; desde nuestro punto de vista, el viento que sopla sobre la playa de este pequeño hotel es el de *La Muerte en Venecia*, y ni siquiera el descrito por la pluma de Thomas Mann, sino por la cámara de Visconti. Un viento frío del norte que recorre todos los momentos de la obra, siempre limpio, siempre positivo, siempre libre, siempre paisaje. Baricco empieza su obra exponiendo de forma extraordinariamente concisa pero certera lo más importante:

Arena hasta donde se pierde la vista, entre las últimas colinas y el mar -el mar- en el aire frío de una tarde a punto de acabar y bendecida por el viento que sopla siempre del norte. (11)

⁷ Baricco, A., *Novecento*. Milán: Feltrinelli 1994. Para la edición en español: *Novecento*. Barcelona: Anagrama 1999. Traducción de Xavier González Rovira.

⁸ Baricco, A., *Oceano Mare*. Milán: Rizzoli 1993. (Citamos de la ed. 1999). Para la edición en español: *Océano mar*. Barcelona: Anagrama 2007. Traducción de Xavier González Rovira y Carlos Gumpert.

El autor no tiene miedo a las repeticiones ni al efecto de automatización de la información que producen en el lector; como ya se ha dicho, con mucha frecuencia trata a sus textos como si fueran verso, no prosa, por lo que estas le sirven para crear el ritmo y recordar aquello que debe quedar impreso en la memoria de quien escucha el poema. En *Oceano mare* el ritmo lo marca la frase más importante: «el viento que sopla siempre del norte», que el autor repetirá hasta 14 veces a lo largo de la obra, introduciendo solo en algún caso levísimas variaciones.

Dentro de esta obra hay ocho historias; podríamos utilizar cualquiera de ellas para ver cómo ese viento que siempre sopla del norte es el espacio que envuelve los acontecimientos; un espacio vivo, en movimiento, que actúa sobre la realidad y la moldea. Veremos muy brevemente solo dos de estas historias. Elisewin –que lleva en el nombre el viento y las alas– tiene una enfermedad tan leve como una brisa. “No es exactamente una enfermedad, podría serlo, pero es algo menos, si tiene un nombre debe de ser ligerísimo, lo dices y ya ha desaparecido.” (14) Todo lo que la rodea, su entorno, la sobrecoge y hace que sienta un miedo incontrolable; su padre llama a un artesano de la seda para que haga una alfombra para su habitación, y le explica que debe crear algo que envuelva su alma y la acaricie, pero no como lo haría una mano, sino un golpe de viento:

Es una especie de misterio, pero hay que intentar entenderlo, sirviéndose de la fantasía, y olvidar lo que se sabe, de modo que la imaginación pueda vagabundear en libertad, corriendo lejos por el interior de las cosas hasta ver que el alma no es siempre diamante sino a veces velo de seda –esto puedo entenderlo –imagínate un velo de seda transparente, cualquier cosa podría rasgarlo, incluso una mirada, y piensa en la mano que lo coge –una mano de mujer –si –se mueve lentamente y lo aprieta entre los dedos, pero apretarlo es ya demasiado, lo levanta como si no fuera una mano, sino un golpe de viento, y lo encierra entre los dedos como si no fueran dedos sino... –como si no fueran dedos sino pensamientos. Así es. Esta habitación es esa mano, y mi hija es un velo de seda. (16)

Aún así, la habitación sigue siendo una prisión; Elisewin debe ir a vivir junto al mar para sentir el “viento que siempre sopla del norte”. Todos temen que el viaje sea demasiado duro para ella, y entonces el padre tiene una idea: crea un canal de río hasta su casa; así, serán el agua y un barco con unas velas que «tenían en su interior todos los vientos del mundo lejano» (54) los que lleguen hasta ella para conducirla a la posada Almayer.

Otro personaje que nos presenta Baricco es un pintor que quiere pintar el mar tal y como es, sin artificios. Para ello debe hacer dos cosas: la primera es encontrar sus ojos; toda su vida ha pintado a los hombres y ha aprendido que para hacer un retrato hay que mirar a los ojos; el problema es que esta vez no es capaz de encontrar los ojos del mar. La segunda es utilizar solo la esencia de ese mar:

Sigue mirando fijamente el mar. Silencio. De vez en cuando moja el pincel en una taza de cobre y esboza sobre la tela unos cuantos trazos ligeros. Las cerdas del pincel dejan tras de sí la sombra de una palidísima oscuridad que el viento seca inmediatamente haciendo aflorar el blanco anterior. Agua. En la taza de cobre no hay más que agua. Y en la tela, nada. Nada que se pueda ver. (10)

Plasson pinta su cuadro con paciencia infinita durante todo el libro, pero todas las veces el viento le devolverá un cuadro en blanco. Es evidente que en este relato está condensada toda la teoría sobre la «esencialización» del arte que el Minimalismo expuso de forma inequívoca y que constituye la base de la literatura italiana del último cuarto del siglo XX e inicios del XXI. Como resulta evidente también que, en *Oceano mare*, el viento representa la esencia misma del arte y del texto literario. Con ello, probablemente, estaríamos dentro de otra categoría en la que el viento es metáfora de la creación artística misma y que encontramos en varios momentos de la obra del autor. Pero preferimos mantenernos dentro de la categoría espacio porque en realidad es eso lo que el artesano de la seda crea para la habitación de Elisewin o lo que Plasson intenta encerrar dentro de su lienzo, el espacio infinito de un océano que no puede ser representado sino por aquello que le da la vida y el movimiento, es decir, el viento. Lo malo es que un cuadro encierra lo visible en un rectángulo –usando las palabras de Tabucchi⁹, el otro gran escritor italiano de estos años– y el viento no se puede ver.

La primera obra que escribe Baricco, *Castelli di rabbia (Tierras de cristal)*¹⁰, presenta unas características muy similares a la que le sigue y que acabamos de analizar. Hay que decir que, si bien desde el punto de vista de la narración y de la emoción que transmite al lector, esta ha sido considerada por la crítica claramente superior a *Oceano mare*, su estructura es menos elaborada y menos madura. Aquí también el viento es paisaje, el paisaje de los sentimientos y de las pasiones, unas pasiones mucho más intensas y casi descontroladas de lo que volverán a serlo nunca a lo largo de la obra del autor. Es un viento que lleva dentro de sí toda la carga existencialista del libro, pero poco más se puede decir; cuenta encontrar un patrón metafórico para este elemento, como sin embargo resultará muy sencillo en las obras posteriores. El viento le sirve al autor para ilustrar los grandes "misterios de la vida" –«donde va a acabar el viento» (48)– o esos pocos momentos maravillosos que uno mantiene para siempre en la memoria:

Podía ser la salida de una carrera de caballos, pero podía ser sencillamente un repentino golpe de viento, una carcajada en el rostro de alguien, el borde de oro de un plato o una minucia. O su padre en la mecedora y Jun dándose lentamente la vuelta y entrando en casa. La vida hacía un movimiento: y la maravilla se adueñaba de él. (116)

Pero también, y esto es quizás lo más relevante, el viento entra en esa esfera del arte en el que lo hemos visto en la obra anterior. Si antes era pintura o tapiz, ahora es música. El viento será el encargado de transportar la música de un pueblo a otro, pero no la producida por instrumentos musicales, sino su propia música. Baricco imagina unos molinos que, con algún tipo de arreglo, filtraran el viento y recogerían los sonidos que lleva dentro para que gentes de otras partes pudieran escuchar-

⁹ Cfr. Tabucchi, A., *Nocturno indiano*. Palermo: Sellerio 1984.

¹⁰ Baricco, A., *Castelli di rabbia*. Milán: Rizzoli 1997. Para la edición en español: *Tierras de cristal*. Barcelona: Anagrama 1998. Traducción de Xavier González Rovira y Carlos Gumpert.

los (cfr. 203-4). Del mismo modo, será un viento del norte el que conduzca la cadencia del tiempo y de las horas de la noche desde las campanadas de la iglesia hasta la cama de los amantes, en uno de los párrafos más bonitos y mejor contruidos de la obra, en el que Baricco crea la imagen de un tiempo diseccionado, como gajos de fruta, por el sonido de cada golpe de campana:

A diez kilómetros de allí, el campanario de Quinnipak dio la medianoche, había viento del norte que se llevó consigo los tañidos, uno a uno, desde el pueblo hasta la cama de aquellos dos –cuando así sucede, es como si los tañidos des-gajaran la noche, es el tiempo que es una hoja afiladísima y secciona la realidad–. (56)

El viento y la violencia

En septiembre de 2004 aparece la versión de Baricco de la *Iliada* de Homero, una nueva experimentación, más arriesgada todavía que las muchas que ya había llevado a cabo, con los géneros literarios. En esta ocasión el autor decide darle nueva vida al género épico, olvidado, por no decir muerto, durante varios siglos. Es importante notar que ese mismo año aparece la película Troya de Petersen y que en el 2000 Ridley Scott, el maestro de toda la generación posmoderna, había rodado *Gladiator*, lo que, junto a la aparición de *Omero, Iliade*¹¹ (*Homero, Iliada*), nos habla de un nuevo interés por el tema épico.

Una vez más el concepto de narración oral constituye la base o el diseño de un texto de Baricco; él explica al lector que su primera idea fue la de leer la *Iliada* durante horas, sin parar, pero que en seguida se dio cuenta que el texto, tal y como estaba, resultaba demasiado complicado y demasiado largo. Eso le lleva a embarcarse en la obra de hacer una adaptación del original, una reescritura, en la que suprime los párrafos más farragosos, modifica el estilo para hacerlo más actual, añade reflexiones y comentarios propios y, sobre todo, cambia la narración convirtiéndola en subjetiva. Todo el resto son las guerras, el dolor y la violencia.

Cuando analizamos las múltiples veces que el viento aparece a lo largo de esta obra, sus contextos y sus significados, nos damos cuenta de que los conceptos a los que aparece ligado son la muerte, la tempestad, la velocidad y el miedo. Es un viento enfurecido, sin control, que va segando las vidas; el autor escribe constantemente frases como:

Rodaban las cabezas como ruedan las enormes olas del vendaval, cuando alta rebulle la espuma del mar, bajo el viento impetuoso. (99);

O

¹¹ Baricco, A., *Omero, Iliade*. Milán: Feltrinelli 2004. Para la edición en español: *Homero, Iliada*. Barcelona: Anagrama 2005. Traducción de Xavier González Rovira.

Se levantó una tempestad de viento que daba miedo. Había polvo por todas partes, que ascendía hasta los puentes de las naves. (107);

o

No tan fuerte ulula el viento cuando arrecia entre las altas frondas de las encinas. No tan fuerte como estalló el grito de los aqueos y los troyanos cuando se lanzaron los unos sobre los otros. (115)

Habíamos visto cómo en otras obras el viento era el encargado de recoger y transmitir una imagen, una sensación un sonido; aquí también encontramos ese mismo aspecto, pero esta vez lo que lleve será el olor de los sacrificios.

Llegados a este punto, podemos preguntarnos por qué encontramos aquí valores tan negativos. La respuesta nos la da la apostilla que cierra el libro, que nos acerca, también a nosotros, a la conclusión: en esta obra, Baricco intenta mover, zamarrear las conciencias de sus lectores para que sean capaces de recordar algo que parecen haber olvidado, el horror que significa una guerra, el dolor que causa en los pueblos y en sus gentes. Para ello debe crear una obra en la que ese horror y ese dolor estén presentes en todo momento y se hagan evidentes a través de historias, imágenes y metáforas. Decíamos al inicio de este trabajo que el viento es para Baricco una metáfora polisémica, que abarca una gran variedad de campos semánticos; ahora, después de haber llevado a cabo el análisis, podemos decir todavía más, es una metáfora "ubicua", mimética, que encierra dentro de sí la esencia de cada una de las obras del autor y se la ofrece a los lectores de forma simple pero extraordinariamente clara. El viento ha sido memoria cuando el autor ha querido hablar de recuerdo, tiempo cuando ha querido reflexionar sobre el tiempo, espacio cuando ha querido hablar de visibilidad y violencia cuando ha querido hablar de guerra. Nada como el viento para adaptarse, moldearse, envolverlo todo y volar.

Sin viento

Antes de terminar, debemos dedicar todavía un par de líneas a hablar del único libro de Baricco del que no nos hemos ocupado: *Senza sangue*¹² (*Sin sangre*), el más duro, el más cruel, el más demoledor de toda su obra. Solo en el título y quizá en uno de los posibles finales, encontramos la posibilidad de una paz y una reconciliación en medio del sufrimiento. Lo esperable habría sido que el viento se hubiera adaptado, una vez más, a la esencia del texto y que lo hubiéramos tenido que incluir en el apartado dedicado a la violencia. Pero no es así, *Senza sangue* nos muestra una realidad dura, seca, hecha de desiertos, y sin viento.

¹² Baricco, A., *Senza sangue*. Milán: Rizzoli 2002.