

## La escritura como forma: estilo y deseo en *Noviembre de Flaubert* y *Seda de Baricco*

**Carla de Alessandro**<sup>1</sup>

Estudiante de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades  
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina  
[carla.de.alessandro@mi.unc.edu.ar](mailto:carla.de.alessandro@mi.unc.edu.ar)

**Ana Moyano**

Estudiante de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades  
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina  
[ana.moyano@mi.unc.edu.ar](mailto:ana.moyano@mi.unc.edu.ar)

Recibido el 14 de abril de 2024, aprobado el 24 de mayo de 2024

**Resumen:** la necesidad de concebir el arte no como una mera representación del mundo, sino como un objeto autónomo en sí y por sí mismo ya había sido señalada por los románticos del siglo XVIII y recuperada por Flaubert (2017), que en una carta declara: “lo que me parece bello, lo que me gustaría hacer, es un libro sobre nada ... que se sostendría por sí mismo gracias a la fuerza interior de su estilo” (p. 28). Esta idea organiza nuestro trabajo: estudiar *Noviembre* (1842) de Flaubert y *Seda* (1996) de Baricco de manera comparada, como obras cuyo fin es el de ejercitar o practicar un estilo. Proponemos pensar, desde una perspectiva estético-hermenéutica, que en estas obras la creación novelesca se vincula de forma orgánica con la creación y la puesta en escena del ejercicio de un estilo caracterizado por la búsqueda de la construcción de una nueva sensibilidad a través del deseo. Este último conforma el hilo conductor no solo de la diégesis, sino también de la creación de una experiencia estética; por lo tanto, nuestro objeto de estudio en este trabajo se concentra en el deseo como componente esencial de la novela; hay un paso de una representación a la expresión, donde el contenido y la sustancia pierden la centralidad.

**Palabras clave:** *l'art pour l'art*, estilo, deseo, forma.

**Writing as Form: Style and Desire in *November* by Flaubert and *Silk* by Baricco**

**Abstract:** The need to conceive art not as a simple representation of the world, but as an autonomous object itself, had already been pointed out by the romantics of the 18th century and recovered by Gustave Flaubert, who expresses in a letter: “What seems beautiful to me, what I should like to write, is a book about nothing ... which would be held together by the strength of its style.” This idea organizes our article: to study *November* (1842) by Gustave Flaubert and *Silk* (1996) by Alessandro Baricco in a comparative way, as texts whose purpose is to exercise or to practice a style. We will consider, thus,

<sup>1</sup> Con aval de la Lic. Julieta Videla Martínez, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

from an aesthetic and hermeneutic perspective, that in these works the novelistic creation is organically linked to the creation and staging of the exercise of a style that seeks to create a new sensitivity through desire. This element shapes the common thread not only of the diegesis, but also of the creation of an aesthetic experience. Therefore, our object of study in this work focuses on desire as an essential component of the novel: there is a passage from representation to expression, where content and substance lose their centrality.

**Keywords:** *L'art pour l'art*, style, desire, form.

---

### **Introducción: algunos apuntes sobre la noción de estilo**

Antes de ingresar al comentario sobre las obras, queremos precisar qué entendemos por *estilo*. El estilo a menudo se ha pensado como norma, ornamento o género, o desde las oposiciones fondo y forma o contenido y expresión, pero muchas veces ha quedado supeditado a ser una herramienta al servicio del contenido, de aquello que se busca representar. Esta concepción liga la literatura a la mera función de instruir o de entretener. Sabemos que esta visión de la literatura comienza a desmoronarse hacia finales del siglo XVIII de la mano de los autores del movimiento romántico que, a partir del desarrollo de una nueva conciencia artística, abrieron el camino para una incipiente teorización sobre el arte como un objeto autónomo.

Sin embargo, es con Gustave Flaubert que la visión instrumentalista de la literatura se desmorona: el autor convierte la forma en la condición de posibilidad del pensamiento (Cruz León, 2015) y, al hacerlo, desvanece la oposición entre fondo y forma: escribir y pensar son la misma cosa (Barthes, 2015). En una carta para Louise Colet fechada en 1852, Flaubert escribe:

Lo que me parece bello, lo que me gustaría hacer, es un libro sobre nada, un libro sin ataduras exteriores, que se sostendría por sí mismo gracias a la fuerza interior de su estilo... un libro que no tuviera casi tema o que al menos el tema sea casi invisible” (2017, p. 28).

Crear un libro sobre nada es imposible: la propuesta codifica el deseo de crear un nuevo tipo de experiencia estética en la que el argumento sea el

señuelo y el estilo o la forma, la obra de arte.

En este sentido, proponemos que *Noviembre* de Gustave Flaubert y *Seda* de Alessandro Baricco, obras *a priori* disímiles entre sí y alejadas por las fronteras epocales, se pueden leer como manifestaciones análogas de una similar concepción sobre el arte. Se trata de proyectos narrativos y estéticos cuyo objetivo es el de ejercitar o practicar un estilo como fin total de la obra. Proponemos pensar que la creación novelesca se vincula de forma orgánica con la creación y la puesta en escena del ejercicio de un estilo que se caracteriza por la búsqueda de la construcción de una nueva sensibilidad o de una experiencia estética a través del deseo como *leitmotiv* de la escritura y el relato. El deseo conforma el hilo conductor no solo de la diégesis, sino también de la creación del estilo; hay un paso de la representación a la expresión, donde el contenido y la sustancia pierden la centralidad y dejan lugar al *cómo* es lo que es.

### **El deseo como *leitmotiv***

*Noviembre*, cuyo subtítulo es *Fragmentos de un estilo cualquiera*, se terminó de escribir en 1842, pero no vio la luz sino hasta 1910, dado que Flaubert nunca autorizó su publicación. Con este texto finaliza la etapa de las *obras de la juventud* o de sus *obras menores*, nombres con los que se alude a las producciones previas a la publicación de *Madame Bovary* (1857), cuya composición marca un cambio en el rumbo de su escritura y carrera literaria.

Como ya hemos insinuado, *Noviembre* es una obra que prácticamente no tiene argumento: no ocurre casi nada, la acción es nula. En definitiva, podríamos resumir la historia diciendo que se trata de la iniciación amorosa y sexual del joven narrador con una prostituta, pero a decir verdad, lo que abunda son las digresiones y ensoñaciones. El tema del deseo es el fundamento del relato: el deseo por experimentar el amor, las pasiones, el contacto sexual con la mujer o la amante. Desde muy joven, la figura femenina domina los pensamientos del narrador protagonista y el relato de sus días no constituye más que la expresión de la anticipación y el anhelo del momento en que conozca y experimente el ferviente deseo por amar y gozar, que lo obsesiona. Sin embargo, creemos que el subtítulo del relato nos abre otro camino de aproximación a la obra, ya que nos permite e incluso nos invita a leerla como una educación artística que se disfraza de una educación sentimental. El deseo hacia la mujer o hacia el amor idealizado al que el protagonista alude opera como una transposición carnal de un deseo mucho más profundo, que es la búsqueda del estilo: “codiciaba vagamente algo espléndido que no hubiera

podido expresar en palabras, ni precisar con el pensamiento de ninguna forma, pero a lo que, sin embargo, me unía un deseo positivo, incesante” (Flaubert, 2016, p. 10).

La consciencia del acto de estar escribiendo recorre y atraviesa toda la obra: el narrador reflexiona constantemente sobre por qué continuar narrando e interpela o se dirige al lector en varias ocasiones<sup>2</sup>. La obra no es ajena a su propia existencia como tal: cierto principio de metaficción sobrevuela el relato. En diálogo con esto, conviene recuperar las palabras que el propio Flaubert (1989) escribió años más tarde, a propósito de *Noviembre*: “escribí durante seis meses cartas parecidas a una mujer a la que no amaba. Era para forzarme a quererla, para practicar un estilo serio” (p. 27) y más adelante enfatiza: “me esforcé en amar a Eulalie, para practicar mi estilo”. Estas líneas revelan la necesidad de la búsqueda de experiencias vitales que provean excusas para escribir, sin más razón aparente que esa<sup>3</sup>.

Está claro que el objeto de este texto y lo que convoca a su escritura es la escritura misma, por lo que convierte así el goce sexual o el amor por una mujer en un simple medio para alcanzar el goce carnal de la letra. La obra es el ensayo y la búsqueda de un estilo y la anécdota del encuentro sexual no es más que una excusa. Es una novela de escritura, una escuela del estilo, que no tiene otra finalidad más que aquella. Y como el tema es el lenguaje y el uso que Flaubert puede hacer de él, observamos que este constituye una experiencia profunda. No es central ni importante la historia o el mensaje que se transmite —porque, de hecho, no parece haberlo—, sino la forma y la experiencia que esta puede suscitar en el lector. Sin embargo, cabe señalar que al ser una de sus obras más tempranas, todavía no encontramos al Flaubert de la *perfección formal*, de la palabra justa, aunque podamos advertir ya algunas de sus preocupaciones más profundas, como veremos a continuación.

### **Flaubert, autor romántico en tiempos de crisis**

En esta etapa de su composición, el autor se ciñe —tal como ya lo hemos mencionado rápidamente en una nota al pie del apartado anterior— a los códigos, tópicos y al lirismo efusivo del Romanticismo. *Noviembre*, en cierto

<sup>2</sup> La relación entre el deseo carnal o el goce sexual y la búsqueda de una experiencia estética que se superponen es una idea proveniente de la teoría romántica de *l'art pour l'art* que especialmente Théophile Gautier ya promovía en todas sus obras literarias. Esta vertiente ingresa en la literatura flaubertiana y configura, posteriormente, un realismo de *l'art pour l'art*. Para consultar sobre esta vertiente estética en los últimos románticos y los primeros realistas, ver Cassagne (1997) y Ruby (1998).

<sup>3</sup> La revisión de su correspondencia y de estas primeras obras revelan ya el pensamiento de la teoría del arte por el arte acerca de cómo la literatura puede crear una realidad, motivo fundamental que el esteticismo wildeano recuperará y llevará a su paroxismo hacia fin de siglo, manifestando que es la vida la que imita al arte.

sentido, expone el desgaste o el agotamiento de un movimiento que, al menos en Francia, está llegando a su fin, a la vez que comienza a explorar una nueva sensibilidad que adquirirá protagonismo en la segunda mitad del siglo XIX:

No sé en qué me imaginaba que consistían, ni cuál era el objetivo de aquellos vagos deseos: reflejaban, creo, la necesidad de conocer un sentimiento nuevo, y una suerte de aspiración hacia algo excelso cuya cima no alcanzaba a ver. (Flaubert, 2016, p. 18)

Y también agrega: “¿de qué sirve escribir esto? ¿Para qué seguir, en el mismo tono quejoso, con el mismo relato fúnebre?” (2016, p. 29)<sup>4</sup>. Estas líneas pueden ser leídas a la luz de la necesidad o el imperativo de buscar un nuevo modo, ya no de representar, sino de expresar. Hacia el final de la obra se revela que las páginas leídas corresponden a un manuscrito encontrado por el segundo narrador, que señala lo siguiente: “no hay muchas palabras que permitan expresar bien los sentimientos, de lo contrario el libro habría terminado en primera persona” (2016, p. 123). Esta dificultad para expresarse proviene de la brecha entre la infinitud de la idea y la finitud de las formas (Yvan Leclerc, 1991): Flaubert comprende esto y su nuevo proyecto literario tendrá por objetivo la búsqueda para subsanar esa distancia<sup>5</sup>. Pero ya en *Noviembre* se advierte y se anuncia el agotamiento del arte mimético y la imposibilidad de expresar el pensamiento con la palabra: “si he escrito todo lo anterior ha sido para recordarla, esperando que las palabras la hicieran revivir ante mí; he fracasado, sé mucho más de lo que he dicho” (2016, p. 114), confiesa el primer narrador. La escritura se experimenta al mismo tiempo como una necesidad y como una imposibilidad. Y esta creación de un libro sobre nada quizá pueda pensarse como la voluntad de crear un nuevo tipo de experiencia estética que reponga esa falta.

Francisco Cruz León señala, al respecto del nuevo proyecto literario de Flaubert, que le exigía tener que comenzar a trabajar contra sí mismo, contra su tendencia natural hacia el lirismo romántico, que:

<sup>4</sup> Tono protagonista en el segundo período del romanticismo francés que invade las obras de Nerval, Gautier, Du Camp, entre otros. La obra *Mémoires d'un suicidé*, de Maxime Du Camp, es un ejemplo explícito de ello.

<sup>5</sup> También podemos evidenciar, a raíz de la intervención del segundo narrador —quien explicita la dificultad que tiene el primero para expresarse a través del lenguaje— la anterioridad con la que salta a la luz la crisis del lenguaje y, en consecuencia, la dificultad de representación, en relación con la *Carta de Lord Chandos* de Hofmannsthal, publicada recién en 1902, y reconocida como la obra faro que revela la crisis del lenguaje. Mientras Hofmannsthal muestra cierta paradoja porque el narrador, a pesar de todo, escribe la carta, el primer Flaubert, sesenta años antes, a través de la omisión del narrador, expresa dicha crisis.

Representa un estadio primitivo, casi inconsciente, dentro de su interminable búsqueda de la perfección formal. Sin embargo, constituye también el impulso siempre latente que, a partir de *Madame Bovary*, Flaubert entiende debe reprimir: [sic] para lograr el justo dominio formal de lo resistente (2015, p. 48)

En *Noviembre*, el estilo que Flaubert ensaya, aquel que “fluía de mi pluma como fluye la sangre por mis venas” (2016, p. 38), es el que más tarde censura:

Pero cuando escribo algo que sale de mis entrañas, lo hago rápido. Sin embargo, allí reside el peligro. Cuando se escribe algo sobre uno mismo, la frase puede ser buena de a chorros, pero le falta el conjunto; abundan las repeticiones, también los lugares comunes, las locuciones banales” (2017, p. 90)

Son estos los errores que un Flaubert maduro halla en la obra que analizamos y la razón por la cual el autor descarta su publicación.

Pero, limitarnos a concebir *Noviembre* como una obra poco lograda o inmadura es ignorar que constituye el germen y el prematuro comienzo de lo que más tarde llamaremos autonomía del arte en Francia: una obra sin argumento, que se sostiene únicamente por su estilo, que, aunque no sea aquel que va a canonizar a Flaubert y a consagrarlo como el autor que funda las escrituras modernas, ya da cuenta de un trabajo con el lenguaje considerado como un objeto en sí mismo. A la vez, en la obra se empieza a gestar la teorización de Flaubert sobre la escritura a partir de la idea de ejercicio del estilo, que consiste, como manifiesta Roland Barthes (2011), en borrar, reescribir, sustituir, etcétera.

También se impone a este análisis recuperar algo comentado superficialmente por la crítica: la muerte del héroe de *Noviembre* al final del relato como la muerte simbólica del Flaubert romántico que cultiva el yo o deja entrever la subjetividad en su obra. En adelante, las obras que permita publicar van a tener la marca de la pretendida impersonalidad o despersonalización autoral. En ese sentido, *Noviembre* se puede leer como la obra que, en el

sentido más abarcativo del término, ya *no será* (Leclerc, 1991). La producción de Flaubert en los años que siguen transita el camino del realismo objetivo y se distancia radicalmente del lirismo de sus primeros escritos. Pero, *Noviembre* constituye, de algún modo, la semilla de su pensamiento sobre la autonomización del arte: en ella convergen elementos y planteos estéticos que auguran el camino que recorrerá Flaubert.

Por otro lado, pero vinculado con lo que venimos planteando, nos gustaría señalar el artificio del narrador que encuentra un manuscrito. Por un lado, la distancia le permite opinar y constituirse crítico del primer autor: “en su primera juventud se había nutrido de autores muy malos, como su estilo nos lo ha demostrado” (2016, p. 124). La ironía es evidente: un narrador que juzga negativamente el lirismo romántico de la obra. Podríamos pensar que Flaubert, si bien se inscribe en dicha estética con esta obra, también está cuestionando sus valores y, al hacerlo, da cuenta de la evolución poética que comenzó a gestarse en él. Asimismo, el libro acaba, a juicio del narrador, justo cuando estaba por mejorar, debido a que el personaje iba a viajar a Oriente y a “tener mil cosas para contarnos” (2016, p. 124), mención que debemos comprender como contrapunto de lo poco que se *cuenta* en el manuscrito sobre su relación con la prostituta. Se introduce, así un planteo crítico y casi burlesco sobre el lector burgués que aprecia o juzga la obra según su contenido o su capacidad de entretener. En ese sentido, las bases de la defensa de la autonomía del arte fueron sentadas.

Por otro lado, queremos recuperar aquello que Edward Said señala en *Orientalismo*:

En todas sus obras, Flaubert asocia oriente con el escapismo de la fantasía sexual. Emma Bovary y Frédéric Moreau suspiran por lo que no tienen en sus vidas burguesas apagadas (o atormentadas) y lo que desean conscientemente les llega al final, en sus ensueños, envueltos en modelos orientales: harenes, princesas, esclavos, velos, bailarinas y bailarines, sorbetes, ungüentos, etc. Este repertorio es familiar, no tanto porque nos recuerda a los viajes de Flaubert y sus obsesiones con respecto a Oriente, sino porque una vez más se hace clara la asociación entre Oriente y la licencia sexual. (2008, p. 259)

La fascinación de Flaubert por Oriente, que aún no ha visitado durante

el periodo de su vida en que compone *Noviembre*, tiene resonancias evidentes en la obra. Además de la mención y ensoñaciones del primer narrador sobre cómo sería conocer India, introduce en la obra elementos típicamente asociados al motivo orientalista, en especial en torno a la figura de la mujer amante. Cuando el joven narrador habla de sus primeras fantasías sexuales, lo hace del siguiente modo:

Una amante tiene esclavos, con abanicos de plumas para que le espanten las moscas, mientras ella duerme en lechos de seda; al despertar, la esperan elefantes cargados de regalos, la transportan cómodamente en palanquines hasta el borde de las fuentes. (2016, p. 14)

La red descriptiva en torno a la contemplación erótica-estética de la mujer que el narrador a veces observa (cuando va al teatro-circo) o con la que sueña despierto se reviste de las imágenes, tópicos y fantasías relacionadas con el exotismo que genera en su mente la idea de Oriente. Tal cosa sucede también en *Seda*, como veremos más adelante.

El viaje a Oriente –que en *Noviembre* no se alcanza a contar y que Flaubert lamenta no poder narrar– se concreta más tardíamente en la vida del autor y se manifiesta en su posterior producción literaria con *Salambó*. Este viaje constituye uno de los grandes temas de *Seda* y el punto de partida del relato. No podemos omitir alguna mención al hecho de que la gran novela orientalista de Flaubert –*Salambó*– aparece nombrada en la obra de Baricco, que inicia de la siguiente manera: “era 1861. Flaubert estaba escribiendo *Salammbô*, la luz eléctrica era todavía una hipótesis y Abraham Lincoln, al otro lado del océano, estaba combatiendo en una guerra cuyo final no vería” (2021, p. 7). Esta referencia es innecesaria para el desarrollo de la historia de *Seda* y quizá existe únicamente en virtud de anclar esta obra en la poética de Flaubert y en su posterior producción orientalista.

### **La seda y la escritura como forma: el trabajo del artesano**

Alessandro Baricco presenta su obra *Seda* en 1996 con las siguientes palabras: “se podría decir que es una historia de amor. Pero si solamente fuera eso, no habría valido la pena contarla... Esto es algo muy antiguo. Cuando no se tiene un nombre para decir las cosas, entonces se utilizan historias” (2021). Por un lado, es interesante detenerse en la inversión del eje de gravedad de la

literatura que propone y que advierte el autor al lector antes de ingresar a su obra: la historia es accesoria y sirve a otro propósito. Baricco agrega también que su obra está permeada por sentimientos como el deseo y el dolor, pero a la hora de escribir sobre ellos se enfrenta con la imposibilidad de referirlos con exactitud y a partir de allí inferimos su necesidad de la puesta en escena de un estilo que le permita crear una experiencia estética en tanto posibilidad de comunicación que el lenguaje no le brinda. Es por ello que interpretamos *Seda* a la luz del deseo como *leitmotiv*: el deseo de crear una obra que exprese y no que represente, ya que, si no se puede explicar o nominar, quizá sí se pueda hacer-sentir y hacer-percibir con la letra. Susan Sontag (1996) alumbra con claridad la situación más arriba descrita: en la obra de arte el valor de la expresividad o del estilo cobra preeminencia y precede al contenido. Hay lecturas que nos convocan, sobre todo, por la vitalidad y expresividad encarnadas en ellas.

En otra de sus entrevistas, Baricco expresó, a propósito de la escritura, que se debe “escribir mucho, trabajar escribiendo. No importa qué, lo importante es mantener la mano en movimiento, como si fuese una artesanía” (Baricco, 2016). Esta idea de la escritura en términos de una labor artesanal ya había sido propuesta por Flaubert, quien en más de una ocasión expresó que la escritura es un trabajo arduo, no un producto de la inspiración, sino de una comunidad de intenciones. La seda es una de las telas más valiosas de la alta costura, porque para su uso se requiere de habilidad y de un trabajo meticuloso y, en ese sentido, la elección de esta tela no carece de significación precisa: *Seda* es más que un título. Por un lado, porque su búsqueda es el hilo conductor de la historia, pero por sobre todo, porque da cuenta del trabajo artesanal que es la escritura y porque es lo que establece la relación entre el estilo y el contenido de la obra. *Seda* es una metáfora, el lenguaje opaco y poético que permite al lector percibir múltiples significados y sensaciones a la vez. Es el recurso del que se servía Proust en tanto técnica que supera la mera descripción de las cosas. La metáfora es parte del trabajo artesanal del estilo.

Definida a grandes rasgos, la novela sigue la relación amorosa que entabla el comerciante francés Hervé Joncour —casado con Héléne, personaje que cobra relevancia hacia el final de la obra— con una misteriosa mujer en varios de sus viajes a Oriente para comprar gusanos de seda japonesa. Para el abordaje de esta obra, es importante centrarnos en la cuestión de la mirada. Y esto en razón de que se percibe a través de la mirada, que además de constituir una parte fundamental de este relato, nos conduce a la interpretación del deseo de una experiencia estética a través de la narrativa.

## La cuestión de la mirada y la incomunicabilidad del deseo

En un primer momento, conviene señalar que, en oposición al primer narrador de *Noviembre* —ávido soñador, preso de fervientes deseos, eterno contemplador de la amante y todo cuanto la rodea—, Joncour se presenta como un personaje indiferente hacia su vida, no movido por sus aspiraciones, sino por las exigencias de otros o las circunstancias que imperan: “era, por lo demás, uno de esos hombres que prefieren *asistir* a su propia vida y consideran improcedente cualquier ambición a *vivirla*” (2021, p. 11). Esta desidia que parece caracterizar a su personaje cambia al conocer en Japón a una misteriosa mujer, quien, en cierto modo, es la que despierta en él no solo deseo sexual, sino el de vivir<sup>6</sup>. Y la relación entre estos personajes comienza a partir de la mirada: “la última cosa que vio, antes de salir, fueron los ojos de ella, fijos en los suyos, perfectamente mudos” (2021, p. 35). Las interacciones entre ambos (y con los demás personajes no occidentales) se configuran desde la exterioridad e incomprendibilidad —e incluso desde lo incognoscible—: el protagonista, ajeno a la lengua y a la cultura japonesas, es incapaz de traducir las conversaciones y de comprender los intercambios que presencia entre los demás personajes. Por ello, abundan los silencios y se observa cierto misterio tras las miradas esquivas que parecen querer ocultar en lugar de revelar los pensamientos de los personajes y que no permiten ni a Hervé ni al lector entender lo que ocurre o lo que está por ocurrir. Y el narrador no da respuesta, no deja acceder a la interioridad de los personajes para comprenderlos: las cosas se observan y se cuentan desde afuera, el relato transcurre y se construye a través de gestos. En ese sentido, decimos que es una novela que sucede desde la exterioridad<sup>7</sup>: tanto la historia como los personajes y el narrador se construyen de modo tal que sean opacos al lector, quien solo alcanza a percibir sensaciones como la incomodidad, el deseo, el peligro inminente que trascienden las páginas y que se reponen desde el estilo de escritura de Baricco, es decir, a través de la *opacidad* y la

<sup>6</sup> Aunque cerca del final del relato se describe que “sus días transcurrían bajo la tutela de una mesurada emoción. En Lavilledieu la gente volvió a admirarle, porque en él les parecía advertir un modo *exacto* de estar en el mundo. Decían que era así también de joven, antes del Japón” (2021, p. 115), marcando así que el horizonte anímico del personaje, solo cambia durante el tiempo que comparte con la amante.

<sup>7</sup> En función de esta mención, deberíamos traer a colación algo señalado por Edward Said (2008) en *Orientalismo*: uno de los momentos más comentados de las peripecias de Flaubert por Oriente tiene que ver con su encuentro con Kuchuk Hanem, cortesana y bailarina egipcia con la que el autor mantiene un vínculo sexual. Como explica Said, este encuentro creó un modelo muy influyente sobre la mujer oriental, según el cual ella nunca hablaba de sí misma, nunca mostraba sus emociones, su condición presente o pasada. Él (Flaubert y quizá por extensión el hombre) hablaba por ella y la representaba. Y de este modo se construyó el discurso de Occidente sobre Oriente.

*sensación*, algunas características de la metáfora.

La mirada permite también percatarse de un otro que se presenta como exótico y misterioso al pertenecer a una cultura lejana y que produce en Joncour un quiebre de su cosmovisión, donde la cultura occidental era su única experiencia. Y como hemos dicho, es la mirada de la muchacha la que obsesiona y despierta el anhelo en Hervé Joncour y la que movilizará la poca acción del relato. A su vez, el deseo que se despierta a partir de la mirada implica el deseo de algo más: tanto en el caso del encuentro de Joncour con una amante, como en el caso de la experiencia estética se puede pensar en la mirada como el principio de búsqueda hacia una nueva sensibilidad. En ese sentido, uno de los elementos más presentes en el estilo de la obra se funda en la percepción o experiencia del lector sobre aquellas miradas e intercambios de los personajes. La escritura es, ante todo, externa. Es una escritura hecha de miradas, de silencios, de cosas que no se dicen, que no se entienden y sobre todo, de cosas que no suceden: el esperado encuentro sexual entre los amantes nunca ocurre y la escena erótica descrita en el libro se revela como un artificio que traman Héléne y Madame Blanche desde la escritura, como veremos a continuación.

### **El libro sobre nada y la espera infinita**

En otro orden de cosas, queremos detenernos en la narración de la carta del capítulo 59. Es este relato el que nos permite establecer una relación con la idea de *un libro sobre nada* que había presentado Flaubert. Y esto porque el esperado relato (hay que tener en cuenta que es un libro de romance que pretende ser erótico) del acto sexual entre Hervé y la concubina —con descripciones explícitas entre los dos amantes— se nos revela como una invención, como un montaje que se construye desde la palabra y la imaginación, pero no de la concubina, sino de Héléne, la esposa del protagonista. El *gran* relato del encuentro sexual entre los amantes no solo nunca se produce, sino que, cuando aparece, se manifiesta como una *creación*, como una aproximación estilística que escribe Héléne imaginando lo que ha debido ocurrir entre ellos, e imaginando cuáles serían las palabras de la amante para referirlo. Héléne, quien ha descubierto la relación entre su esposo y la mujer de Oriente, escribe esta carta —en la que también pone fin a la relación— como si fuera la concubina para que Hervé deje de viajar a buscarla. Este relato nos permite establecer una relación con el proyecto flaubertiano, ya que en la obra se construye una espera infinita desde el deseo, pero el relato o la acción anunciados nunca llegan, y cuando lo hacen, lo hacen como una

ficción.

En una novela caracterizada por el estatismo y la inacción, cuyo argumento, en realidad, no ocurre más que mediante el señalamiento de pequeños detalles y gestos que marcan el desarrollo de la historia, el estilo de esta carta rompe totalmente con el del resto del libro —de frases cortas, poco descriptivas, con fórmulas repetidas—: se nos presentan construcciones de imágenes nítidas, enumeraciones, una rapidez que antes no se observaba, una escritura caracterizada por la vorágine. Y también se presenta a Hélène ya no solo como personaje, sino como *creadora* de la acción, de la experiencia del acto sexual entre los amantes, lo que provoca que su esposo, quien nunca ha vivido tal acontecimiento, lo imagine a través de la escucha de su carta. El texto que narra el encuentro no es una mera escritura mimética o una representación (puesto que el referente no existe), sino que la escritura de la carta *crea* ese momento y, al hacerlo, la escritura se concibe a sí misma como su propio referente: “lo que era para nosotros, lo hemos hecho y vos lo sabéis. Creedme: lo hemos hecho para siempre” (2021, p. 113). Hélène especula acerca de lo que debe haber pasado en Japón, pero que sin embargo *no* ha pasado, y lo cuenta con las palabras que podrían ser de la amante. Así, la imaginación de ella es la imaginación de él y el deseo de él es también el de ella: “yo creo que ella hubiera deseado, más que cualquier otra cosa, *ser aquella mujer*. Vos no podéis comprenderlo. Pero yo la oí leer aquella carta. Yo sé que es así” (2021, pp. 122-123), agrega Madame Blanche, concubina japonesa que ayuda a Hélène a traducir la carta. En relación con esto, es interesante vincular la idea de la carta como artificio que crea y funda una experiencia con lo que Flaubert (2018) escribe un par de años antes de la composición de *Noviembre*: “escribí una carta de amor, por escribir, no porque esté enamorado. No obstante, me gustaría mucho hacérmelo creer a mí mismo; *yo amo, yo creo al escribir* [cursivas añadidas]” (pp. 75-76).

Es importante remarcar que la consciente búsqueda de una finalidad estética está estrechamente entrelazada con la necesidad de ampliar la visión que prioriza una experiencia sinestésica y, de esta forma, la construcción de la percepción en *Baricco* se lleva a cabo a través del deseo. *Seda* reposa sobre sí misma y la narrativa del autor se concibe como un mecanismo que otorga una experiencia al lector que podemos pensar que oficia como una estrategia ante la banalización y desgaste del lenguaje y los sentidos.

Para finalizar, lo último que nos interesa recuperar es el hecho de que las narraciones de los viajes de Hervé son —o serían— completamente idénticas entre sí, de no ser por los cuatro apelativos que modifican la descripción del lago Baikal que el personaje observa durante la novela: el mar,

el demonio, el último y el santo son las nomenclaturas que se emplean para hablar de él. Esta estrategia nos induce a pensar en el viaje y en el lago como experiencias y paisajes estáticos que parecen no cambiar. Pero el empleo de los diferentes apelativos nos indican cómo Hervé va cambiando el modo en que observa lo que lo rodea, conforme va experimentando el amor y el deseo hacia la concubina, es decir, lo que cambia es su mirada. Y estos adjetivos van construyendo un objeto mayor, la diégesis de la novela misma.

Es así que el deseo por la experiencia estética implica en Baricco cierta convicción vinculada con el hecho de que escribir no es solo contar una historia, sino crear, a través de la palabra, una percepción en el lector, que le diga mucho más que lo que le dice aquello que se narra. Se advierte entonces, la idea de una narración de oficio y dedicación de artesano, que da cuenta del deseo por la creación de algo nuevo, donde la única verdad y realidad es la que se narra, la que se construye y la que se experimenta.

### Consideraciones finales

Flaubert supo advertir con lucidez qué camino debía seguir la literatura una vez que el auge de los procesos económico-sociales del capitalismo desacralizaran al autor y a la literatura; este es, la búsqueda de una escritura ya no mimética, sino una escritura que constituye su propio referente y que apunta a una construcción de una obra literaria concebida como un objeto autónomo. Baricco, que en el incipit de *Seda* cita explícitamente a Flaubert y a *Salammbô*, parece inscribirse en esa misma tradición con una novela presuntamente erótica, en la que entre los amantes no pasa nada y la tensión se resuelve con ese complejo dispositivo de figuración lingüística del deseo y con la creación literaria de lo nunca vivido que es la carta dictada por Hélène a Madame Blanche.

Sin pretender agotar una temática tan profunda, con este trabajo nos propusimos señalar que tanto *Noviembre* como *Seda* plantean una experiencia estética vinculada con la puesta en escena de un estilo que se configura a partir del deseo. El trabajo estilístico de la escritura literaria es lo que cobra mayor preeminencia, ya que en ambas novelas los acontecimientos de la trama parecieran ser secundarios: la elaboración artística consciente se opera en los contornos de lo formal, puesto que es en la *forma* en la que se construye y expresa el deseo desde lo literario. Solo nos queda recuperar las palabras de Susan Sontag (1996), quien advierte que:

La obra de arte, considerada simplemente como obra de arte, es una

experiencia, no una afirmación ni la respuesta a una pregunta. El arte no sólo se refiere a algo; es algo. Una obra de arte es una cosa en el mundo, y no solo un texto o un comentario sobre el mundo. (p. 48)

## Referencias

- Baricco, A. (2021). *Seda*. Anagrama.
- Baricco, A. y Robino, C. (19 de diciembre de 2016). *Alessandro Baricco, autor de Seda: "Todos necesitamos intensidad. Sin ella, nos morimos"*. BBC <https://www.bbc.com/mundo/noticias-38360192>
- Barthes, R. (2011). *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI.
- Cruz León, F. (2015). El culto de la forma en la literatura de Flaubert. En *Co-Herencia*, 12 (22), 41–57. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.12.22.3>
- Cassagne, A. (1997). *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Champ Vallon.
- Flaubert, G. (1989). *Cartas a Louise Colet*. Siruela.
- Flaubert, G. (con Yvan Leclerc) (1991). "Préface". En *Mémoires d'un fou, Novembre et autres textes de jeunesse*. Flammarion.
- Flaubert, G. (2016). *Noviembre. Fragmentos de un estilo cualquiera*. interZona.
- Flaubert, G. (2017). *Correspondencia teórica. Cartas sobre problemas literarios*. Mardulce.
- Flaubert, G. (2018). *Recuerdos, apuntes y pensamientos íntimos*. Mardulce.
- Franz, C. (1997). Alessandro Baricco: alta costura literaria [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/alessandro-baricco-alta-costura-literaria--0/html/01d0adba-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/alessandro-baricco-alta-costura-literaria--0/html/01d0adba-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html)
- Pagán López, A. (1985). Flaubert, autor romántico en *Anales de la Universidad de Murcia*. Universidad, Secretariado de Publicaciones.
- Ruby, F. (1998). Théophile Gautier et la question de l'art pour l'art. *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 1(20).
- Said, E. (2008). *Orientalismo*. Debolsillo.
- Sontag, S. (1996). "Sobre el estilo". En *Contra la interpretación*. Alfaguara.