

PROMETEO ANTE EL ESPEJO:
LA TIERRA DEL FUEGO (1998)
DE SYLVIA IPARRAGUIRRE
COMO ENSAYO

Juan Manuel Berdeja

Todos se aburrieron de esa historia absurda. Se aburrieron los dioses, se aburrieron las águilas y la herida se cerró de tedio. Sólo permaneció el inexplicable peñasco. La leyenda pretende descifrar lo indescifrable. Como surgida de una verdad, tiene que remontarse a lo indescifrable.

FRANZ KAFKA, "Prometeo".

INTRODUCCIÓN CONCEPTUAL:
PROMETEO Y EL ENSAYO

Antes de analizar la construcción ensayística de *La tierra del fuego* (Alfaguara, 1998) de Sylvia Iparraguirre, es pertinente hacer algunas consideraciones sobre las herramientas de análisis que aquí se usan. Este trabajo surge de una pregunta simple: ¿qué hay en la historia de Prometeo que nos llama tanto la atención? ¿Será acaso la simbolización del sacrificio desinteresado o el horror de su castigo? Posiblemente la respuesta se halla en la duda misma y complejiza esa pregunta que aparentemente es sencilla. Como todos los mitos, perdónese la obviedad, el de Prometeo permite varias interpretaciones (los textos de Franz Kafka o de Theodor Adorno son

ejemplos de tal posibilidad). Y no podemos asirnos a una sola interpretación. Esa incertidumbre exegética es la que permite que una historia se convierta en mito y que funcione —con mayor o menor fortuna— para explicarnos el mundo. Entonces tal vez sea ese efecto de cuestionamiento lo que nos incita a volver con insistencia a historias como la de Prometeo encadenado. Tal efecto llega hoy a nuestros días como un instrumento de indagación crítica. Al menos así se puede proponer.

La actitud prometeica puede ser una herramienta para analizar los relatos de los siglos XX y XXI y no es privativa de los ensayos, pues la novela ha abrevado mucho del género cultivado por Montaigne. Es más: muchos de los ensayos más luminosos se hallan entremezclados con la novela. En este sentido, Milan Kundera, en *El telón*, al hablar de *Der Mann ohne Eigenschaften* (*El hombre sin atributos*, 1930-1943) de Robert Musil, destaca la representación del pensamiento como positiva para los relatos extensos: “La omnipresencia del pensamiento no le ha quitado a la novela su carácter de novela; ha enriquecido su forma y ampliado intensamente el terreno de lo que sólo puede descubrir y decir la novela”.¹

Si bien es cierto que la novela no pierde su “carácter” narrativo por la presencia de la reflexión en ella, es arriesgado decir que hay “algo” que “sólo puede descubrir y decir la novela”; como contraejemplo a lo afirmado por Kundera tan tajantemente, puede verse al ensayo, que suele conformar un discurso apto para cualquier materia: el autor narra, interpreta, reflexiona, actúa. Es que los límites entre las cuatro acciones mencionadas son borrosos o no existen.

Sin embargo, detrás del esencialismo de Kundera se despliega una idea sugerente: el pensamiento de los personajes

¹ Milan Kundera, *El telón: ensayo en siete partes*, traducción del francés por Beatriz de Moura, México, Tusquets, 2005, p. 91.

puede constituir el eje sobre el cual se construyen las historias. A su vez, la representación de un personaje reflexionando enriquece lo que entendemos como relato y amplía intensamente la materia abarcable y cognoscible de lo que puede descubrirse por medio de digresiones que se acercan por su forma y tema al “centauro de los géneros”, como lo denominó Alfonso Reyes.

Cada vez son más comunes los ejercicios de escritura que demuestran que aquello que parece baladí (la digresión) va cobrando relevancia hasta formular una estructura en que la combinación y el ritmo entre *contar* y *pensar* construyen la historia. Los ejemplos contemporáneos abundan, como *El río sin orillas* (1991) de Juan José Saer, donde el protagonista en primera persona nos sorprende con sesudos comentarios que se acercan a la filosofía o la antropología, o como los sugerentes comentarios críticos que Ricardo Piglia presenta en *Respiración artificial* (1980), sólo por citar textos del *corpus* argentino al que se adscribe la novela que aquí se analiza.² Ocurre que, como explica Gustavo Guerrero,

² A este respecto, debe irse con cuidado: si bien hay una dominante digresiva en buena parte de la narrativa del siglo XX, cualquier generalización debe ser puesta en duda; para muestra de esto tenemos la prosa de Miguel de Cervantes, que ya es altamente digresiva: piénsese, por dar ejemplos, en *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605 y 1615), en el *Coloquio de los perros* (1613) o en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). En *El coloquio de los perros* se hallan varias ideas que fusionan al ensayo sobre la creación y la narrativa. Un ejemplo es el siguiente fragmento: “Y es que los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos [...]; y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos; no se te olvide este advertimiento, para aprovecharte de él en lo que te queda por decir”, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares II*, Castalia, Madrid, 2001, p. 247. En esta novela se puede observar el debate entre ‘narrar’ y ‘predicar’, es decir, la dicotomía entre contar hechos o expresar ideas, aun cuando se desprenden de la relación de acontecimientos. Berganza y Cipión (personajes que dialogan en el texto) se ocupan de problematizar los límites de una digresión, la validez de la misma y su valor estético: “Cipión.— [...] y por tu vida que calles ya y sigas con tu historia. Berganza.— ¿Cómo la tengo de seguir si callo? Cipión.— Quiero decir que

en nuestros tiempos la narrativa se mezcla con el ensayo y viceversa:

Junto a la ficción narrativa habría que hacerle un lugar ahora a una ficción ensayística que cohabita con ella pero que, acaso en un futuro, pueda reivindicar un cuarto propio [...]. Publicarlos de esta manera [a este tipo de ensayos] es un modo de invitarnos a leerlos de otra manera y es un modo de abrir nuestro horizonte de recepción genérica hacia un concepto distinto del ensayo que, reubicándolo dentro del campo literario y redefiniendo su lugar en él, incluya entre sus variedades y categorías las de ficción y no ficción.³

Desde esa perspectiva sobre la digresión que propone Guerrero, en este artículo se revisa la “ficción ensayística” de Iparraguirre. En este tenor, las palabras de Alberto Giordano pueden brindar, asimismo, claridad al modo en que pueden leerse ciertos pasajes de una novela dada como ensayo: “del ensayo se han señalado siempre la heterogeneidad de sus materiales y de sus procedimientos, la dificultad para clasificarlo o definirlo”, nos dice Giordano, recordando la larga tradición de conceptos que adoptan al ensayo como un género mixto. Continúa: “es conocida la alegoría por la que Jaime Rest lo llamo ‘cuarto en el recoveco’. Lo que aquí denominó «ensayo» no es ajeno a esas determinaciones empíricas, *pero no se reduce a ellas*”.⁴ Lo mismo, salvando todo tipo de distancias, se propone en este artículo: para ver lo que hay de ensayístico en *La tierra del fuego*, lo que se necesita es ampliar el concepto de ensayo (inasible *per se*).

la sigas de golpe, sin que la hagas que parezca pulpo, según la vas añadiendo colas”, *ibid.*, pp. 268-269.

³ Gustavo Guerrero, “Modos, rutas y derivas del ensayo contemporáneo. De la tierra firme al mar sin orillas”, *Revista de la Universidad* (México), núm. 126 (agosto de 2014), p. 70.

⁴ Alberto Giordano, *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*, reedición corregida y aumentada, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2005, p. 225, cursivas mías.

Así, puede apreciarse que no sólo se desarrolla la historia de Guevara y Button (protagonistas), sino que hay una dominante que adopta al fuego como *letimotiv* y a la historia de Prometeo como principio estructural.

Para esa propuesta de lectura, se debe tener en cuenta que el mito de Prometeo es un mínimo *vínculo cultural* y opera como base comunicativa entre la novela y su lector. Por tal motivo este trabajo se formula con base en la tesis de Edward W. Said en *The World, the Tex, and the Critic* (1983):

Ahora la tarea del crítico es primero obviamente comprender (en este caso la comprensión es un acto de la imaginación) cómo se hizo y está hecho el texto. Ningún detalle es demasiado trivial, dado que el estudio que uno hace está orientado cuidadosamente hacia el texto como un todo estético y cultural vital.⁵

Desde esa óptica que no da nada por “trivial” y tomando al texto “como un todo estético y cultural vital”, en este artículo se propone un análisis que homologa fuego y escritura, con toda la carga metafórico/mítica que se le otorga en el texto de Iparraguirre.

Insertándose en la tradición que revisa y vuelve sobre el mito de Prometeo, Liliana Weinberg propone varias ideas muy útiles para asimilar la historia del titán como una herramienta de análisis en cuanto figura un vínculo entre historia, cultura y sentido. El concepto de actitud prometeica que aquí priva se infiere de esos pasajes en los que la estudiosa argentina revisa el mito:

El tema prometeico dará lugar a una larga línea de reinterpretaciones que ven en él una tensión entre naturaleza y cultura, entre el ámbito de lo orgánico y lo inorgánico, entre el orbe de lo mítico y lo histórico, y que sobre todo revelan su carácter

⁵ Traducción de Ricardo García, Barcelona, Debate, 2004, p. 215.

básicamente heterónomo: tal es el caso de la interpretación que Theodor Adorno dedica al Prometeo de Kafka [...]. El nuevo Prometeo se manifiesta así como uno de los grandes mitos contemporáneos: la relación del hombre con la historia, la cultura y el sentido.⁶

Desde la propuesta de Liliana Weinberg, es posible plantear que Prometeo se instala en la tensión con la intensidad necesaria para destacarla. Representa la vinculación de elementos a través del sentido en estos tiempos de subalternidad y simboliza un nexo entre el *homo ludens* y el *homo sapiens* sin dejar de mostrar las diferencias entre uno y otro. Es, en síntesis, una señal. Un indicio que destaca las tensiones:

Prometeo es el héroe mediador, a la vez que el articulador, de la experiencia cultural; es el héroe que vincula mundos a la vez que hace ostensibles sus diferencias. Otro tanto logra hacer el ensayo en su constante tarea de poner en relación órbitas que parecían apartadas a la vez que deslindar aquello que parecía unido, siempre desde su propia especificidad.⁷

Siguiendo la cita anterior, Prometeo es el símbolo de la “experiencia cultural” al operar como instrumento de indagación y hacer evidentes no sólo las diferencias entre “mundos”, sino entre modalidades discursivas. Por eso la estudiosa argentina sostiene que tanto este personaje como el

⁶ Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI Editores, 2009, p. 10. Sobre la relación verdad subjetiva-literatura-historia, Hayden White explica que: “En suma, el viejo Kant tenía razón: estamos en libertad para concebir la historia como queramos, así como estamos en libertad para hacer de ella lo que nos plazca. Y si queremos trascender el agnosticismo que nos impone una perspectiva irónica de la historia, que pasa por ser el único “realismo” y la única “objetividad” posibles a que podemos aspirar [...], no tenemos más que rechazar esa perspectiva irónica”, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica* (*The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, 1987), trad. de Jorge Vigil Rubio, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1992, p. 412.

⁷ *Pensar el ensayo, op. cit.*, p. 15.

ensayo llevan a cabo una función análoga: ambos ponen en relación “órbitas que parecían separadas” y “deslindan aquello que parecía unido”. Ése es el concepto prometeico que priva en el siguiente análisis.

Para develar la actitud prometeica, es necesario ver *La tierra del fuego* como un texto híbrido entre novela y ensayo,⁸ como un método para relacionarse con el mundo desde una mirada antihistoricista y antioccidental. La propia novela en cuestión otorga esas claves: hay una constante exposición de ideas de un yo que busca dejarnos una verdad o, más bien, una perspectiva, y que escudriña la comunicación de ciertas ideas, que quiere un cómplice, un acuerdo entre quien escribe y quien lee.

PROMETEO (D)ESCRIBE

La novela se basa en hechos acontecidos al sur de la Confederación Argentina durante la mitad del siglo XIX: las intervenciones de Inglaterra y las misiones que en esta zona llevara a cabo la Sociedad Misionera Patagónica. El texto adopta una forma epistolar porque el narrador intradiege-

⁸ Para los fines de este trabajo, entiéndase la homología ensayo/novela desde la siguiente perspectiva: “El ensayo es un diálogo intelectual sobre el mundo cuya interpretación se va desplegando a través del texto. Ese punto de vista, que es a la vez un punto de partida del sentido, se encuentra antes y después del texto, está fuera y dentro de él, en una relación de doble implicación. Y como en todo viaje, y como en todo diálogo intelectual, la decisión primera es anticipación de un recorrido y conjetura de un horizonte de llegada”, *ibid.*, pp. 22-23. La novela de Sylvia Iparraguirre cumple con esa perspectiva al estructurarse como un “diálogo intelectual” cuya interpretación se va configurando a través de las páginas que lo constituyen. Lo que la caracteriza es precisamente eso que Weinberg, con mucho tino, denomina “punto de vista”, pues al contarse en retrospectiva las aventuras de Jemmy Button y William Guevara, dicho punto de vista muestra “la decisión primera” de hacer un recorrido (en este caso narrativo) y se conjetura un “punto de llegada” (la apología de ciertas acciones de Button).

tico, John William Guevara, es cuestionado sobre algunos acontecimientos que se irán analizando a lo largo de estas páginas. La razón por la cual se le pide a Guevara su testimonio es que fue amigo cercano de Jemmy Button, supuesto responsable de una masacre de misioneros en la Tierra de Fuego. A William se lo insta, por parte de las autoridades militares inglesas, a describir sus viajes y es así como tiene lugar el texto: tenemos entre las manos la supuesta carta con que Guevara responde a las autoridades de Inglaterra.

Como un regalo divino, como el fuego que Prometeo roba para beneficio de los seres humanos, la escritura se asume como un *leitmotiv* que hace las veces de obsequio con características divinas. Piénsese en el narrador en primera persona,⁹ quien mientras relata su historia va descubriendo que la escritura es un instrumento no únicamente para comunicar su versión de los hechos, sino también para plasmar una visión crítica y apologética de los actos de los indígenas contra los misioneros ingleses. Frente a lo no-dicho, la escritura epistolar se asume como el espacio donde Button, miembro de la tribu yámana, tendrá voz en Occidente a través de la relación de su amigo Guevara. Cuando lo inefable se hace regla, las reflexiones sobre la escritura se afirman como marcas de disidencia.

Es claro el carácter híbrido de las cartas de Guevara. Mientras que el ensayo simboliza un examen y una toma de posición sobre un tema concreto y sus posibles vertientes, la carta es la modalidad discursiva de la distancia. Fusionados, la carta y el ensayo (un ensayo epistolar) reflejan el acortamiento de una distancia; el intento de eliminar la ausencia (o de construir un discurso con base en ella). El relato de viaje es un espacio donde el ensayo (la digresión ensayísti-

⁹ Acerca de la actitud subversiva de Jack Guevara, léase el riguroso artículo de Silvia Casini, "Literatura, espacio y poder en *La tierra del fuego* de Sylvia Parraguire", *Anclajes*, núm. XIV (diciembre 2010), pp. 39-50.

ca concretamente) habla de la experiencia del extraño; con tino, Adolfo Castañón define al viaje: “El viaje es un ensayo, una experiencia del cuerpo”. La carta ensayística da cuenta de la experiencia de la distancia. El ensayista viajero, como Guevara, *no vuelve a casa siendo el mismo* no sólo a causa de sus experiencias corporales, sino por sus experiencias intelectuales, mismas que manifiesta en su relato-ensayo epistolar. Ir y venir, en la carta ensayística, cobran nuevos significados: el cuerpo se mueve, y el intelecto también. En esa relación triple entre relato de viajes, carta y ensayo es donde más claramente se aprecia la transformación del autor. Ahí se cifra la experiencia, se pone en palabras: “Espejo de cuerpo entero, el viaje no traiciona: hace que la pluma obedezca a los pies”, dice Castañón.¹⁰

En *La tierra del fuego*, el narrador-protagonista, como observa Kafka en el epígrafe de este trabajo, pretende descifrar, explicar lo indescifrable, “como surgiendo de una verdad”: esa verdad no es otra cosa que el acto de escribir una carta que la contenga, pues los acontecimientos que se le pide que relate están, como el Prometeo que describe Kafka, olvidados ya, suprimidos por una historia oficial forjada por quienes blanden la pluma: los ingleses. Sin embargo, el narrador puede cambiar esto y dejar testimonio de esa zona gris que fueron las misiones en la Patagonia. Guevara se siente responsable de desencadenar a Prometeo... y también de serlo.

Ahora puedo asegurar que la carta, el hombre que apareció y desapareció en la llanura y lo que acabo de relatar comienzan, para ellos, a pasar insensiblemente al olvido. Aquí, en Lobos, la monotonía de los días es como un río poderoso y lento que desgasta los hechos hasta reducirlos a una piedra pulida, más tarde a un grano de arena, después a nada. Para mí, sin embar-

¹⁰ Adolfo Castañón, *Por el país de Montaigne*, México, El Colegio de México, 2015, pp. 94 y 101, respectivamente.

go [...], la carta operó, en efecto, como un cambio imprevisible. Como prueba de esa mutación señalo un hecho por completo ajeno al orden natural de mis días y que sucede ahora bajo mis ojos, sobre esta mesa: el acto o la determinación de escribir.¹¹

Como en el Prometeo de Kafka, “la herida se cerró de tedio”. Tenemos una historia que sólo a Guevara le interesa recuperar y, por lo tanto, escribir. Hay una óptica que ensaya una verdad alterna a la oficial. Guevara reflexiona acerca de su quehacer de (d)escritor de lo acontecido con Button. Describe, pero también escribe; es decir, hace una relación de hechos, mas reflexiona asimismo, critica, fiscaliza, re-vive los acontecimientos. Si se leen esas partes de la novela en que se habla de la escritura como ensayísticas, se puede apreciar que se cumple con una de las definiciones del ensayo propuestas por Weinberg:

El ensayo es mucho más que la mera versión por escrito de una opinión mejor o peor fundada sobre un asunto. Como lo muestran sus más grandes exponentes, el ensayo es la profunda exploración de los límites entre lo inteligible y lo decible, de los lugares de encuentro y articulación, entre experiencia ética y experiencia estética ligadas al ejercicio de comprensión del mundo [...]. Se trataba de examinar dos posiciones ante la vida y el conocimiento.¹²

A las autoridades inglesas, Guevara sólo es importa como testigo supuestamente objetivo, no como escritor. Les importa que relate su experiencia, no que reflexione sobre ella, como si el acto de escribir respondiera a una teleología objetiva antes que subjetiva. Craso error. Para dichas autoridades, Guevara es “un testigo privilegiado y directo de

¹¹ Sylvia Iparraguirre, *La tierra del fuego*, Buenos Aires, Alfaguara, 1998, p. 17. En adelante, cuando cito esta obra sólo indico el número de página entre paréntesis.

¹² Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, México, CCYDEL-UNAM, 2006, p. 325.

los hechos” (p. 18). Que escriba hechos,¹³ eso quieren: “Las palabras son precisas y me están dirigidas”, dice Guevara, “han venido a buscarme al otro lado del mundo y me arrastran al pasado con la fuerza de un vendaval” (p. 21), pero la escritura se rebela, y nace la novela. Entonces Prometeo se levanta del peñasco para escribir otra verdad.

Obligado por esa primera lectura de la petición¹⁴ “como una especie de veneno” (p. 22), ese ‘protoprometeo’ escribe su verdad, su perspectiva. La lectura de la petición en la que se demanda la relación de los hechos, provoca la escritura; los poderosos que buscan la verdad, de este modo, se condenan a sí mismos, pues, aunque Guevara indica que no tiene el hábito de la escritura, explica que las palabras escapan primero como una pulsión y luego como un ejercicio intelectual.

¹³ Reflexiónese, brevemente, sobre la relación hechos-literatura: “El carácter de este modo de concebir, revestir y expresar hechos es siempre puramente teórico [lo que se denomina como *Rein Theoretisch*]. No es el hecho mismo y su existencia contemplativa, sino el construir [*Bilden*] y el hablar [*Reden*] el objeto de la poesía”, Georg Wilhelm F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la Historia universal (Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte, 1837)*, Madrid, Alianza, 1980, p. 42. Guevara no está escribiendo para hacer un relación objetiva de los hechos; como explica Hegel, está construyendo, hablando, es decir *poetizando* su experiencia (suya en cuanto subjetiva). En este sentido, conviene recuperar lo que explica Verónica Tozzi en su “Introducción” a *El texto histórico como artefacto literario* de Hayden White: “Nuestra vinculación con el pasado es, y no debe dejar de ser, emotiva”, en Hayden White, *El texto histórico como artefacto literario*, introducción de Verónica Tozzi, Barcelona, Paidós-U. de Barcelona, 2003, p. 10.

¹⁴ Esa carta donde le exigen a Guevara contar su versión ejerce efectos negativos sobre el protagonista: “Hoy hace un mes que llegó la carta [...]. Aunque sé el contenido de memoria, la releo. ¿Por qué siento, mister MacDowell o MacDowness, que encierra una amenaza? Su efecto sobre mí pertenece al orden de lo extraño” (pp. 82-83). La carta llega en tan mal estado, que es imposible para Guevara saber si el apellido de quien la envió es MacDowell o MacDowness, de ahí que el interlocutor de Guevara y posible receptor de la epístola siempre se nombre como “MacDowell o MacDowness. No alcanzo a descifrar su nombre en el doblez del papel, y esto, presumo, ya significa algo. El sello pomposo y los muchos trajines que ha sufrido la carta me impiden distinguir su firma con claridad” (p. 20).

Así, la novela no es únicamente la historia de las misiones, sino que a través de los pasajes sobre la creación de la carta asoma un complejo proceso de aprendizaje. ¿Sobre qué? Sobre la escritura, sobre una relación alterna con el mundo. El primer caso es la propia génesis de la postura de Guevara respecto de la posibilidad de plasmar grafías de tinta sobre papel. Ocurre cuando cae en la cuenta de que “escribir de día a la luz natural y escribir de noche, a la luz de la vela, son actos diversos” (p. 33).

Si de día el narrador escribe desde lo cotidiano y lo bello del paisaje de la Tierra de Fuego, por la tarde asoma un impulso más melancólico y ya para la noche, delante de ese fuego representado por la llama en la vela, ese Prometeo escritor se vuelve febril: “como si en lugar de escribir luchara contra algo” (p. 34). Ayudado por el fuego para ver el rumbo de su argumentación, para ver a su enemigo (la otra verdad, la que no quiere contar porque ya está relatada), Guevara se encuentra con:

Imágenes inenunciables [...], cosas que vi o viví y que acuden como si exigieran que el relato no las excluya: [...] árboles centenarios cuyas raíces imbatibles perforan las paredes de templos abandonados, islas a las que se debe parecer el Paraíso, puertos de Babel impregnados hasta la pesadilla por la condición humana (p. 34).

El fuego le ayuda a ver lo que de día le es imposible: lo inenunciable, los templos devorados (con justicia) por la naturaleza, las islas paradisiacas y, más importante para esta interpretación, los puertos de Babel contaminados por la presencia humana. Se destaca así la tensión entre naturaleza y cultura de la que habla Weinberg. Las imágenes poéticas, reveladas por el fuego de la vela y no el del Sol, denotan el encuentro de dos contrarios: una visión a contrapelo, una perspectiva que pugna por ser comunicada, y Guevara, in-

merso en ese estado febril, se da cuenta de que no puede hacer otra cosa que respetar eso que asoma en la escritura nocturna: escribir lo otro. Un secreto revelado por el fuego.

Recuérdese que el mismo personaje sabe que nació de la escritura. Su padre recibió una carta que lo obliga a viajar a Buenos Aires, donde conoce a la madre de William: “No puedo dejar de pensar que la venida de mi padre a Buenos Aires y, en consecuencia, mi nacimiento, tienen origen en la carta que el ambicioso Riggs Pophan envió” (p. 60-61).

Si Guevara nació y por muchos años ha vivido en esos hechos que se le exige contar (re-contar), “dentro de la Historia” (p. 34),¹⁵ ahora su senda es otra: “Ahora estoy al margen y puedo descifrar los acontecimientos del pasado como se descifra una escritura” (p. 34): lectura y escritura serán sus herramientas indagatorias. Se reconoce en la necesidad del fuego. Entonces va por él, porque a la postre lo convertirá en un obsequio: “*Los fines* debe leerse como *nuestros fines*. Éste ha sido uno de mis motivos de reflexión” (p. 35). Guevara cambia simbólicamente el plural en primera persona. Esa postura se asume contra lo que se le pide que cuente (la verdad oficial que encuentra falsa). El fuego, mínimo en la vela, alumbró el camino narrativo que ha de seguir. Llega así a la rebelión-revelación:

¿Cuál es la lengua en que estas palabras deberían ser escritas [recuérdese la referencia a Babel antes citada]? ¿La de aquí y puedo decir, la mía, o la de la carta, es decir la de ustedes? Como es evidente, elegí la mía para llevar a cabo este acto in-

¹⁵ Para entender ese nexo de Guevara con la Historia y cómo es que la novela de Iparraguirre “da cuenta de la geografía imaginaria de la región como una construcción ideológica y discursiva que se reconfigura desde distintas perspectivas para legitimar la presencia e intervención de los ingleses en el territorio”, léase “En busca de *La tierra del fuego* de Silvia Iparraguirre” de Susana Gabriela Colombo y María Emilce Graf, *Identidades*, año 2, núm. 2 (junio 2012), pp. 56-62.

sensato [¿e insensato no es, también, el acto prometeico?] cuya misma insensatez me impulsa a cumplirlo” (p. 37).

Ludwig Wittgenstein propone una paradoja que se asemeja a la actitud que se manifiesta en el personaje: para entender ideas “hay que salir a través de ellas fuera de ellas”.¹⁶ En ese tenor, Guevara explica que la lectura misma de la carta en que se le obliga a relatar su experiencia abrió una compuerta detrás de la que aguardaba todo lo que él, en su subjetividad, vivió. Ocurre que, como explica José Luis Gómez-Martínez: “el subjetivismo es [...] parte esencial del ensayo. Es esta motivación interior la que elige el tema y su aproximación a él; y cómo el ensayista expresa no sólo sus sentimientos, sino también el mismo proceso de adquirirlos, sus escritos poseen siempre un carácter de íntima autobiografía”.¹⁷

Esa subjetividad, según la lectura aquí propuesta, provoca al narrador a escribir en la lengua de su madre —el idioma español—,¹⁸ a una vuelta a la semilla. No escribe ya para “MacDowell o MacDowness de cara desconocida,¹⁹ ni para el Almirantazgo Británico”, sino para un destinatario otro: él mismo o su mujer, Graciana.²⁰

¹⁶ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, introd. de Bertrand Russell, trad. al español de Enrique Tierno, Madrid, Alianza, 1973, p. 203.

¹⁷ José Luis Gómez-Martínez, *Teoría del ensayo* (1981), México, UNAM, 1992, p. 56.

¹⁸ Más adelante en la narración, Jack Guevara explica que su padre le enseñó a leer y escribir en español y que éste lo sintió como “una traición hacia él y un acto de amor hacia ella [su madre]”, Iparraguirre, p. 58.

¹⁹ Aunque sabemos que Guevara sigue usando como interlocutor a ese británico de apellido dudoso. Sucede que él es sólo un receptor o destinatario, pero si pensamos en los hechos, en su perspectiva, el personaje no escribe para ese hombre desconocido, de rostro escurridizo, sino, como veremos, para su concubina, quien será heredera de su escritura, de lo que puede entenderse como un fuego prometeico.

²⁰ Siempre es necesario cierto tipo de herejía al hacer un ensayo; en ella se cifra la subjetividad, por eso Theodor Adorno explica que: “La más íntima ley del ensayo es la herejía”, “El ensayo como forma”, en *Notas de literatura*, trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, p. 95.

Por tal motivo en otra reflexión sobre la escritura (p. 38), el narrador-personaje explicará que ésta se justifica a sí misma y no requiere explicación. Sólo hará una aclaración: “entre Londres y la barbarie, elegí la barbarie. Civilización y salvajismo suelen ir juntos. Lo mismo pasa con la escritura y la barbarie” (p. 38).

Como un personaje prometeico, Guevara marca con fuerza ígnea la tensión; elige el lado fuera de la historia, el *homo ludens* sobre el *sapiens*, y llega a una conclusión sobria, firme: “Ésta es mi historia y me pertenece. Destierro desde ahora la carta y sus oscuros designios” (p. 39). Esto manifiesta un rechazo a la carta de “MacDowell o MacDowness” en pro de la propia escritura. Su fuego. A partir de ese momento, William Guevara no recibe más discursos, los hace. Ésa es una condición por demás importante del ensayo. Gustavo Guerrero, al seguir las ideas de Mariano Picón-Salas, explica que el ensayista

Nos hace sentir la singularidad de su prosa y la libertad con que va armando su texto no sólo a través de los matices estilísticos con los que juega entre registros distintos del idioma [como hace Guevara al elegir al español sobre el inglés, p. 37], sino a través de la invención de una estructura que haga inteligible el despliegue aparentemente aleatorio, digresivo y natural de la argumentación.²¹

Pero la elección de la escritura conlleva sus problemas: escribir, se sabe, es inventarse, mirarse al espejo. La definición de uno mismo en la escritura es todo un problema. Ésa es una discusión que durante años ha estado presente entre los estudiosos del ensayo. *La tierra el fuego* no es la excepción. En otro momento dice el narrador en primera persona: “He estado retrasando el momento de escribir mi nombre. Mi nombre es un híbrido. No puedo dejar de sentir

²¹ Guerrero, art. cit., p. 64.

la violencia que su introducción ejercerá sobre lo escrito” (p. 43).²²

Como la novela entera, que muestra una naturaleza híbrida porque desarrolla un ensayo sobre la escritura, su narrador se define como híbrido también. John William Guevara: nombres ingleses, apellido sudamericano. Lo híbrido, pues, violenta su discurso, y esto es un rasgo más que permite homologar al personaje con Prometeo: deidad que no lo es, semidiós que da más a los hombres que los mismos dioses.

William tiene un objetivo y ha de superar el hibridismo para alcanzar esa forma discursiva “pura” y elemental: el fuego. Esto le exige recordar a Jemmy Button, ya muerto para el momento de la escritura. Esto comporta otra revelación. Su historia, la de Guevara, no puede escribirse sin la de Button: “por alguna razón que desconozco, mi historia no puede contarse sin la suya” (p. 52). El escritor que se mira escribir, luego de ese ejercicio se da cuenta de que su narración, su verdad, su fuego prometeico, no son del todo suyos. No tiene esencia sin Button, ese otro Prometeo, el encadenado.

Por tal razón puede interpretarse a Button (que en el orden de los acontecimientos se afirma aprehensible casi hasta el final de la novela) como el maestro del respeto a la vida. Esto se refuerza en el pasaje en que los marineros (sus compañeros de barco) asesinan focas y patos pichones: “Me dio a entender [...] que se había cometido un acto irreme-

²² Al respecto, las palabras de Antonia Viu tienen relevancia, sobre todo si pensamos en esa urgencia característica de la literatura contemporánea latinoamericana de relacionarse con la metaficción y la historia: “Como toda forma de posmodernismo, la metaficción historiográfica propone importantes paradojas. Por un lado, la interacción de la historiografía y la metaficción plantea el rechazo tanto de las ideas de representación auténtica como de copia, y el significado de la originalidad artística se desafía del mismo modo que la transparencia de la referencialidad histórica; los límites entre los géneros discursivos y las disciplinas del conocimiento también se hacen problemáticos”, “Una poética para el encuentro entre historia y ficción”, en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 70 (abril 2007), pp. 168-169.

diablenamente malo [...] y que innumerables tormentas se nos vendrían encima como castigo” (p. 100). En esas reflexiones de Jemmy se encuentra cifrado *un sistema epistemológico otro*, un sistema lógico causal que sólo el yámana entiende y que en su momento transmitirá a su amigo. “Transmitir”, ¿no es ésa la síntesis de lo que hace Prometeo?

Acaso sea ésa la razón por la que Guevara concluye que con los crímenes contra la naturaleza de los marineros “se había transgredido un orden que [les] excedía y que era sagrado” (p. 101). Ese conocimiento nuevo puede interpretarse como un regalo de fuego, el fuego de Button.

¿Qué simbolizaría aquí dicho fuego? ¿Qué recibe Guevara? Lo otro, la existencia y el acercamiento a una relación *otra* con el mundo: la yámana. Así, la lectura de los libros de su padre (en inglés) y las enseñanzas de Button configuran a esa mixtura que es Guevara, pero ninguna de esas partes que lo conforman aparecen por generación espontánea en él; las aprende (y aprehende), se va formando en un conocimiento *dual* del mundo. Hay, pues, en esas reflexiones sobre cómo y desde dónde contar, una *Bildungsroman* que versa también sobre la dualidad, sobre la actitud prometeica.²³

“Y lo que ha terminado por interesarme es justamente eso: lo que hubo detrás de los hechos” (p. 62). Ese Prometeo, Guevara, busca darle la vuelta al mito, a la historia conocida. Como explica Kafka sobre Prometeo, la novela “pretende descifrar lo indescifrable”, ese orden ajeno, incomprensible. Esa búsqueda de lo que “hay detrás” es un síntoma impor-

²³ Para establecer el nexo con el ensayo de la novela, el concepto alemán que se traduce como “novela de formación”, es iluminador, pues según Liliana Weinberg: “El propio Barthes propondrá también que en el caso del ensayo se trata de una novela sin nombres propios y en esta línea se le podrá contemplar como *Bildungsroman*, novela de aprendizaje o autoconstrucción del yo. Sin embargo, el ensayo no parece instituir un universo ficticio de la misma naturaleza que el que encontramos en la novela ni tampoco proponer un pacto ficcional que autorice al lector a tratar al texto como un puro producto de la imaginación”, *Pensar el ensayo*, *op. cit.*, p 17.

tante de la dualidad con que se construye el punto de vista desde el cual se relatan los hechos: la dualidad, así, se hace norma en la novela.

En este tenor, no olvidemos el grupo de objetos que el padre de Guevara “hereda” a su hijo antes de cometer suicidio: “como único legado o como señal premonitoria de lo que hoy sucede sobre la misma mesa, quedaban los libros, la vela, la pluma y la tinta. Fue la única señal que me dejó, en caso de que yo quisiera interpretarla” (p. 69).

Éste y otros acontecimientos de la vida de Guevara (los episodios entre los marineros, las desventuras en las tabernas, etcétera), aunados a la carta, lo obligan a sentirse aislado y concentrado en su propio quehacer como una ostra. En concordancia con ese atinado símil, la escritura será su perla, pues hace las veces de tesoro y defensa. “La ostra se defiende del cuerpo extraño y comienza pacientemente a envolverlo en su hilo de nácar para inmovilizarlo; de esto resulta un objeto único” (p. 83). ¿Qué objeto único? ¿Un relato? ¿El anhelado fuego prometeico?

Sí. Tiene lugar, de esta forma, la historia que debe contarse: “La carta ha operado en mí como un organismo extraño del que me defiende envolviéndolo en la hebra sin fin de este relato para nadie” (p. 83). Desde esa óptica, la historia *otra* (antioficial) tiene igual o más valor: “La misma distinción entre acontecimientos reales e imaginarios, básica en las formulaciones modernas tanto de la historia como de la ficción, presupone una noción de realidad en la que se identifica «lo verdadero» con «lo real» sólo en la medida en que puede mostrarse que el texto de que se trate tenga el carácter de narratividad”.²⁴ No hay subjetividad, sólo efec-

²⁴ Hayden White, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, traducción de Jorge Vigil Rubio, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1992, p. 22.

tos, resabios del encuentro entre el hombre (individuo) y el mundo.

PROMETEO ANTE EL ESPEJO

Al analizar los discursos de Button y Guevara, ¿qué efectos puede tener el mundo occidental sobre ese segundo Prometeo que pacta con la naturaleza y que respeta la vida? Cuando los protagonistas viajan a Inglaterra, se encuentran con un Londres “viejo”, que tiene su propia historia. Frente al paisaje que hallan en esa ciudad, los viajeros advierten diferencias con su tierra; ahí “la historia estaba por empezar, mientras que en Londres, años, siglos, épocas pretéritas retrocedían vertiginosamente por el solo hecho de mirar. [...] Inglaterra me enseñaba y yo, como un gran pez, tragaba todo. Pero Button no podía verlo ni entenderlo [...] incapaz de saber la razón” (p. 124).

Compréndase que Button está en el mundo para traer un mensaje y no para crearlo; en no pocas ocasiones tiene más una actitud de Hermes. Por eso le explica a su amigo: “En Wulaia todos atienden enfermos. Son enseñanzas, Jack [...]. Guevara no entiende, falta entender” (p. 149). Ese pasaje, según la lectura que aquí se propone, puede ser visto como si Prometeo se mirase al espejo y encontrara a un Hermes yámana. Si esto es interpretable de tal forma, ¿cuál es el mensaje de ese Hermes yámana cuando “finalmente habló”?

Primero, el yámana explica que el mensaje que comunicará “es algo que se enseña en lugar secreto de la isla” y que no sale de ella. “Resistencia, obediencia. Educación... [...] Es un gran secreto, pero Jack es mi amigo” (p. 150).²⁵ Hermes entrega su recado: el gran *wigwam*, el lugar don-

²⁵ Recuérdese que el padre de William Guevara “simplificaba” su nombre con “Jack” (p. 43). Por eso algunos personajes como Jemmy también tienen ese hábito.

de se ha de realizar el *ciexaus*, rito en el que los hombres y las mujeres reconocen que deben ser “buenos y útiles a la comunidad. Cada hombre debe tener autoridad sobre sí mismo” (p. 151). Un regalo de amistad.

Todos deben respetar a los ancianos que saben y enseñan a construir el *wigwam*, a hacer canoas, cómo luchar con las ballenas, consuelan, son depositarios de la memoria (no de la Historia). Todos deben ayudar a los huérfanos, alimentar a los enfermos, atender a los forasteros, repartir la comida antes de comerla y conservar para sí la parte menor; “los niños son de todos, cuídalos, ayúdalos” (p. 151), dice el yámana. Hay que ayudar a la mujer con que se vive, cuidar también el agua, los árboles, los peces y los animales que “son de todos”. “A la noche, enciende el fuego para que te caliente, no lo dejes perecer” (p. 151). Cierra Button con ese consejo.

Es dable entonces pensar que ambos personajes, cada uno por diferentes medios, reconocen el valor del fuego y su utilidad para encender, iluminar la noche: ambos son Prometeo, ambos son beneficiarios de él. Button, entonces, se convierte en un híbrido también al suponer un Hermes prometeico: trae un mensaje para Guevara, pero se ocupa del fuego y reconoce su inmenso valor. Con base en el párrafo anterior, la siguiente idea de Liliana Weinberg tiene pertinencia en razón de las ideas hasta aquí propuestas:

El ensayo se vuelve entonces [...] un quehacer a la vez proteico y prometeico, por el que el conocimiento, lejos de quedar como un saber cerrado, restringido, controlado por unos pocos todos y poderosos, tal como lo era el saber en manos de los dioses a los que será necesario desobedecer para arrebatárselo, habrá de convertirse en un conocimiento abierto, infinito, en una expansión de horizontes que —como lo mostró Castoriadis— el humano se enseñará a sí mismo.²⁶

²⁶ *Pensar el ensayo, op. cit.*, p. 86. Recordemos que Cornelius Castoriadis en *El ascenso de la insignificancia*, en pro de los dominados y los apátridas,

Gracias a ese vínculo sentimental-amistoso, Button otorga a su amigo un “conocimiento abierto” y “expande los horizontes” de William. Y cuando ya se ha constituido esa dinámica prometeica, de pronto, se da un *contrafactum*. La llegada del “doctorcito” Charles Darwin funciona como oposición a esos valores míticos que en este artículo se plantean. Como depositario de los argumentos científicos de la época (el pliego que leemos se fecha en 1830-1834), el estudioso rechaza las analogías... y favorece las leyes (p. 171).

Todo argumento mitológico o religioso (son lo mismo), según este personaje, pertenecería al orbe de la sinrazón. Prometeo o Hermes no existirían desde su perspectiva, pero no se olvide que el fuego es más poderoso que la razón y que la ciencia. Guevara, en su escritura, desecha el discurso de Darwin: “Puedo decir en mi descargo que éste es mi relato y que se atiene a lo único que naturalmente manda en él: mi memoria” (p. 176).

Con esto puede asumirse que el subjetivismo del narrador-personaje y su discurso se convierten en la *auctoritas* de la novela frente a ese breve *contrafactum* científico. Ésa es también una condición ensayística: “Entender el mundo es a la vez imaginarlo, escribirlo, soñarlo, ensayarlo...”²⁷

A la luz de la cita anterior, Guevara “escribe, sueña y ensaya” en su carta; jamás busca “explicar” el mundo, como lo ansía el científico. Prometeo no busca dominar, pero sí se muestra desobediente (si no, no habría legado el fuego a los hombres):

En el arco de tiempo que va de 1504, cuando se muestra por primera vez al mundo la obra de Miguel Ángel, a 1580, cuando

se ocupa de la figura de Prometeo y lo recupera como un símbolo ya no de la trágica relación entre el hombre y sus deidades (como ocurre con Esquilo o Kafka), sino de la esperanza y la autonomía. Una lectura que en este estudio es relevante. Prometeo, en la modernidad, ya refiere a que “el humano se enseñará a sí mismo”, como sugiere Weinberg.

²⁷ *Situación del ensayo, op. cit.*, p. 330.

se publican los primeros *Ensayos* de Montaigne se ha producido un desplazamiento gigantesco de la atención hacia el individuo, la experiencia, la capacidad de juzgar: David es pequeño ante un mundo que lo trasciende y amenaza, pero grande ante un mundo que puede evaluar, conocer y transformar. El triunfo de David ante el monstruo es el triunfo de la mirada y la estrategia sagaz ante una relación desigual de fuerzas, que se traduce, a su vez, en forma [...]. El ensayo es la honda de David.²⁸

Guevara se arma con esa onda de David para defender su voz, su verdad, aunque ésta no sea objetiva o totalizadora: “Sé que ésta no es toda la verdad [...] Siempre la realidad es más compleja” (p. 179).

Como refuerzo a lo anterior, tómese en cuenta que Fitz Roy, el capitán del barco en que ambos llevan a cabo su periplo, encomienda a Button la tarea de “occidentalizar” a su tribu, y con este objetivo lo dejan en su territorio por un tiempo... Pero, como sabemos, a Jemmy poco o nada le interesa lo europeo y sus visiones de mundo. Su modo de entender al cosmos es el punto de vista favorecido en la novela.

Por eso, en el pasaje en que la tripulación encuentra, mucho tiempo después, a Jemmy, éste es visto por el capitán como “un nómada canoero”, que “no había civilizado a nadie ni transmitido nada de lo aprendido a los suyos. Era la imagen de su propio fracaso” (p. 197). Nada de eso. La novela se resuelve otorgando al “fracasado Button” el poder apologético. Por eso, en otro momento del relato, el narrador explica:

Hoy tomé una decisión. Viendo estos meses a Graciana tan intrigada en mi escritura que no puede compartir, le he dado un trabajo para ella [Prometeo ha estirado la mano con su fuego]. Le he pedido que vaya cosiendo estas hojas como si fueran pliegos [de ahí que a cada capítulo se le llame “pliego”]. Le he

²⁸ *Ibid.*, p. 27.

explicado que así se hacen los libros. Ella ha tomado esta tarea con una seriedad y aplicación que no ha dejado de conmoverme (p. 200; las frases entre corchetes son mías).

Para el 'Sexto pliego', "los recuerdos lejanos se reúnen con los más recientes. Ésta parece ser la imposición del relato" (p. 209). Guevara elimina lo cronológico de su discurso y está casi listo para regalar el fuego: su verdad, su experiencia y conocimiento sobre la escritura. Los tiempos se aglomeran y tienen lugar saltos entre los acontecimientos.

Como último símil entre el quehacer de escritor y la historia, ocurre que Guevara y Button se confunden: Prometeo y Hermes son uno solo, un demiurgo discursivo. Aparece de esta manera lo inefable, la difícil descripción de la escritura, ese fuego que por esencia es volátil, informe:

La historia de Button, el extraño destino que nos unió, formulan un interrogante [sic] que permanece sin respuesta. Una cosa sé: las palabras que, mal o bien y sin que nadie me obligara, yo mismo dispuse sobre estos papeles se han vuelto hacia mí y es como si me miraran esperando una respuesta que no tengo (p. 213).

Prometeo se mira escribir y lo único que encuentra es su indescriptible reflejo: Hermes. ¿Quién mira a quién en el espejo? ¿Quién es quién? Imposible decirlo, sólo resta decir que ahí están... y se miran, doliéndose el uno del otro: "Para el que lo escribe, un relato es como un espejo" (p. 213).

Quizá por ese símil entre espejo y escritura tiene lugar la siguiente digresión: "Hay noches [el tiempo de la pugna] en que siento el peso insostenible de la historia de Button, de su gente, como si yo mismo, como si mis acciones hubieran tenido responsabilidad sobre su vida y muerte" (pp. 213-214). Ésa es la naturaleza del fuego y de la escritura. Destruye y da vida, da calidez y calcina. Así es la escritura de Guevara con respecto a su reflejo.

Por eso, acto seguido, se plantea una incógnita: “Pero, ¿será realmente que nos entendimos o soy yo quien imaginó entrar, a veces, en el ancestral mundo de Button? ¿Qué veía él a su vez cuando me miraba? ¿Un camarada, un hombre pretencioso, un blanco venido del este? Estas preguntas abren un vacío en el que no me reconozco” (p. 214).

Difícil resolver esa paradoja. Sólo es posible analizar qué es lo que hace Guevara con su discurso, con el libro que ha venido escribiendo a lo largo de las páginas de la novela. En este sentido, cuando se describe el juicio a Jemmy a causa de la matanza de los “misioneros” y en el cual el indígena se presenta valiente, dignamente, y sin apremio, llama la atención cómo se comporta el inglés Parker Snow, compañero de los protagonistas, pues sorprendentemente explica que los misioneros fueron más culpables, abusivos y agresivos que los yámanas,²⁹ lo que determinará a la postre la inocencia de Button.

Con base en esa analogía mito-novela, podemos decir que la verdad otra se comunica con la oficial: la descripción subjetiva de Guevara se confunde con la del Almirantazgo y es la primera que se destaca. ¿Qué hay detrás de tal efecto? Maurice Blanchot explica que la literatura ha abandonado la unidad y que más bien se afirma en la multiplicidad: “la experiencia de la literatura es la prueba misma de la dispersión, es el acercamiento a lo que escapa a la unidad, expe-

²⁹ El proceso penal de Jemmy Button y su relato demandan un estudio y un resumen riguroso que, por la extensión de este trabajo no llevaré a cabo. Sería pertinente pensar en que el “asesinato brutal” de los misioneros no es, en sí, lo que se busca castigar en el juicio, sino la afirmación de la alteridad que representa Button. No es el cuerpo de Jemmy lo que se quiere reprender, sino su otredad. En este sentido, cobran relevancia las palabras de Michel Foucault: “No tocar ya el cuerpo, o lo menos posible en todo caso, y eso *para berir en él algo que no es el cuerpo mismo*”, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, traducción de Aurelio Garzón, México, Siglo XXI Editores, 2010, p. 20. No es a Jemmy lo que se quiere castigar, sino su forma opuesta de ver el mundo. Es posible que Iparraquirre interprete la simbolización de esos procesos y haya desarrollado una crítica a ellos mediante este pasaje.

riencia de lo que no tiene ni entendimiento ni acuerdo”.³⁰ El uno pierde importancia en la novela de Iparraguirre y lo que se entrega al lector, en forma de relato, sobre todo en las últimas páginas, es una mirada en el espejo: dos que son uno solo. Dos que se observan por medio de la amistad: Button y Guevara.

Resta, pues, para el marinero narrador, entregar el fuego. ¿Y a quién? ¿Quién puede recibirlo? El único personaje que representa la dignidad, el amor, la inteligencia otra, que se aleja de la violencia y abraza el mito, la naturaleza, la vida: “Graciana me mira como si me reconociera” (p. 284). Graciana es un nuevo reflejo.

“Si encuentro voluntad, voy a despejar la mesa” (p. 284), se resuelve Guevara para negar, así, la herencia de su padre. “Voy a plantar en el medio el candil”, dice. Recuérdese que el fuego no debe perecer nunca; lo aprendió Jack de Jemmy. “Y le voy a enseñar a sostener la pluma, a entintarla, a trazar y comprender los signos enigmáticos con los que, pacientemente, me ha visto convivir tantos meses” (p. 284). Graciana recibe el fuego, el bien máximo en la novela. Un instrumento de la verdad subjetiva.

“Si éste es un relato para nadie, quizá yo mismo deba crearle un lector, y tal vez sea ella, míster [sic] MacDowell o MacDowness, la que algún día pueda alcanzar el sentido de estos papeles sin destino” (pp. 284-285). Prometeo regala el fuego a quien sabrá usarlo, y en él cifra un mensaje, un “sentido” y una “tensión entre naturaleza y cultura”, siguiendo las propuestas de Liliana Weinberg. La práctica de la transmisión y del símil estructuran toda la novela y es ahí donde su mensaje puede ser más ígneo: el conocimiento se regala.

Con esta interpretación, Graciana se convierte en la depositaria de una verdad para nadie y para todos: los conoci-

³⁰ Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila, 1979, p. 230.

mientos yámanas y la manifestación del poder de la escritura. Se la inviste con el poder del fuego y es ella quien podrá negar los juicios lapidarios sobre Prometeo (encarnado en la novela tanto por Jemmy como por William). Acaso podrá desencadenarlo. Es esa mujer quien será la encargada de asomarse desde el peñasco y tener la vista privilegiada —para dialogar con el “Prometeo” de Kafka. Ese personaje es el que acaso podrá “descifrar lo indescifrable” y, “surgiendo de la verdad”, remontarse hacia lo otro.³¹

En ese cierre donde tiene lugar el acto prometeico, la novela de Iparraguirre se despoja de definiciones genéricas y se cifra en el acto mismo del titán que robó el fuego para heredarlo. Como el ensayo mismo, su fin último es el de la *transmisión*. Con ese acto como mensaje primigenio, la novela se libera de toda nomenclatura. Poco importa si la dominante es ensayística o narrativa. Nos recuerda que el fluir de la vida, de la cultura, de la Historia y de las historias, todo ello, nace y vuelve a hundirse en el lenguaje. Todo acto discursivo, ya sea narrativo o ensayístico, es un murmullo indistinto y sin embargo, si adoptamos la óptica adecuada, dicho murmullo se resolverá, como la novela aquí analizada, en amistad y comunión.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, THEODOR W., “El ensayo como forma” [“Der Essay als Form”, en *Noten zur Literatur I*, 1958], en *Notas de lite-*

³¹ Franz Kafka vuelve al mito prometeico y dice algo más, mucho más, sobre él y sobre nosotros mismos: “Kafka le da nombre nuevamente a todas las cosas en un segundo Paraíso colmado de cenizas y de dudas”. “El silencio y el poeta”, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, traducción de Miguel Ultorio y Tomás Fernández, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 80.

- ratura, trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, pp. 11-36.
- BLANCHOT, MAURICE, *El libro que vendrá* [*Le Livre à venir*, 1959], trad. de Pierre de Place, Caracas, Monte Ávila, 1979.
- CASINI, SILVIA, "Literatura, espacio y poder en *La tierra del fuego* de Sylvia Iparraguirre", *Anclajes*, núm. XIV (diciembre 2010), pp. 39-50.
- CASTAÑÓN, ADOLFO, *Por el país de Montaigne*, México, El Colegio de México, 2015.
- CERVANTES, MIGUEL DE, *El coloquio de los perros*, *Novelas ejemplares II*, Castalia, Madrid, 2001, pp. 239-322.
- COLOMBO, SUSANA GABRIELA y MARÍA EMILCE GRAF, "En busca de *La tierra del fuego* de Silvia Iparraguirre", *Identidades*, año 2, núm. 2 (junio 2012), pp. 56-62.
- ESQUILO, *Prometeo encadenado*, prólogo, selección y notas de Juan David García Bacca, México, Secretaría de Educación Pública, 1946.
- FOUCAULT, MICHEL, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (*Surveiller et punir: Naissance de la Prison*, 1975), trad. de Aurelio Garzón, México, Siglo XXI Editores, 2010.
- GIORDANO, ALBERTO, *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*, reedición corregida y aumentada, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2005.
- GUERRERO, GUSTAVO, "Modos, rutas y derivas del ensayo contemporáneo. De la tierra firme al mar sin orillas", *Revista de la Universidad* (México), núm. 126 (agosto de 2014), pp. 63-75.
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS, *Teoría del ensayo* (1981), México, UNAM, 1992.
- HEGEL, GEORG WILHELM F., *Lecciones sobre la filosofía de la Historia universal* [*Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*, 1837], Madrid, Alianza, 1980.
- IPARRAGUIRRE, SYLVIA, *La tierra del fuego*, Buenos Aires, Alfaguara, 1998.

- KAFKA, FRANZ, "Prometeo" ["Prometheus" en *Beim Bau der Chinesischen Mauer*, 1931], en *Relatos completos*, trad. de Francisco Zanutigh Núñez, Buenos Aires, Losada, 2003.
- KUNDERA, MILAN, *El telón: ensayo en siete partes* [*Le rideau, essai en sept parties*, 2005], traducción del francés por Beatriz de Moura, México, Tusquets, 2005.
- SAID, EDWARD W., *El mundo, el texto y el crítico* [*The World, the Text, and the Critic*, 1983], trad. de Ricardo García, Barcelona, Debate, 2004.
- STEINER, GEORGE, "El silencio y el poeta", en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y el inhumano* [*Language and Silence*, 1976], trad. de Miguel Ultorio y Tomás Fernández, Barcelona, Gedisa, 2003.
- VIU, ANTONIA, "Una poética para el encuentro entre historia y ficción", en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 70 (abril 2007), pp. 167-178.
- WEINBERG, LILIANA, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI Editores, 2009.
- _____, *Situación del ensayo*, México, CCYDEL-UNAM, 2006.
- WHITE, HAYDEN, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica* [*The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, 1987], trad. de Jorge Vigil Rubio, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1992.
- _____, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos* [*Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, 1978], intr. de Verónica Tozzi, Barcelona, Paidós-Universidad de Barcelona, 2003.
- _____, *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (*Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*, 1973), México, FCE, 1992.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG, *Tractatus logico-philosophicus* [*Logisch-Philosophische Abhandlung*, 1921], intr. de Bertrand Russell, trad. al español de Enrique Tierno, Madrid, Alianza, 1973.