



JULIA IRIBARNE: DEL PENSAR AL POETIZAR

JULIA IRIBARNE: FROM THINKING TO POETIZING

Graciela Maturo

Universidad Católica Argentina —CEF/ANCBA
Argentina
gmaturo@gmail.com

Resumen: Este Homenaje a Julia Iribarne nos ha dado la ocasión de recordar la doble dedicación de nuestra ilustre colega a la filosofía y a las letras. Mi función, en este Homenaje, será ocuparme de su breve pero valiosa labor literaria, dar cuenta de su significación y lugar dentro de su obra total. Me propongo hacer una presentación amplia de sus cinco obras de creación, y luego una aproximación fenomenológica a dos de ellas, elegidas en particular para este trabajo: el libro de cuentos *Sueño de sombras*, y la novela *Por las calles de Dios en plena siesta*. Señalo en esas obras su constitución literaria y dejo indicada la posibilidad y el comienzo de una hermenéutica en continuidad con preocupaciones filosóficas de Julia Iribarne como la intersubjetividad, la identidad personal, la relación poesía/filosofía, la presencia de lo sagrado.

Palabras clave: Literatura, intersubjetividad, identidad narrativa, religiosidad.

Abstract: This Homage to Julia Iribarne has given us the opportunity to remember the twofold dedication of our distinguished colleague to philosophy and literature. My role in this Homage is to deal with her brief but valuable literary work, and to account for its significance and place within her whole production. My purpose is to offer first a general presentation of her five creative books, and then a phenomenological approach to two of them, which have been selected for this article: *Sueño de sombras*, a book of stories, and *Por las calles de Dios en plena siesta*, a novel. Regarding these books, their literary composition is shown and I suggest the possibility and beginning of a hermeneutics that would continue Julia Iribarne's philosophical concerns such as intersubjectivity, personal identity, the relationship between poetry and philosophy, and the presence of the sacred.

Key Words: literature, intersubjectivity, narrative identity, religiousness.

INTRODUCCIÓN

El pensamiento filosófico de Julia Iribarne, a partir de 1988¹, ha sido muy iluminador para los profesores de Letras, en especial para quienes, aprendices

¹ Me refiero a su importante obra en dos tomos *La intersubjetividad en Husserl*. Buenos Aires: Lohlé, Tomo 1, 1987, Tomo 2, 1988.

de la Fenomenología, hemos intentado mover el eje de los estudios literarios desde la Lingüística positivista —y la Semiología que en ella se basa— a una Hermenéutica Fenomenológica del texto literario². La Dra. Iribarne conoció y alentó tal propuesta, hecho que abrió entre nosotras un diálogo filosófico en el cual se entrelazaba la Literatura: esa zona de la expresión por el lenguaje que ha sido designada ambiguamente como tal —como si de *litterae* se tratase— en los últimos siglos de la cultura de Occidente, y que a nuestro juicio debería ser nombrada como Poesía en un sentido amplio.

Mi convicción es que Julia necesitó expresarse poéticamente, tanto para ilustrar su propio pensamiento, basado en la profundización de la obra de Edmund Husserl, como —y más aún— para exponer vías de conocimiento y facetas de su personalidad que desbordaban los límites del discurso filosófico. Sabía muy bien, por otra parte, que la Filosofía de la Imaginación Poética se halla aún en sus comienzos, y adhería al despliegue de una Razón Poética. Ignoro si ha dejado trabajos que así lo prueben, pero sus obras literarias forman parte de esa tácita demostración, abarcando distintos géneros.

En suma, su vocación filosófica le hizo necesario, en cierto momento de su vida, abordar las formas poéticas, esa modalidad expresiva que la filosofía de nuestro tiempo ha dejado de considerar una variedad artesanal o decorativa, ajena a la verdad.

Las cumbres del filosofar y el poetizar están próximas pero se distinguen una de otra, ha sostenido Martin Heidegger. Había escuchado con reverencia la palabra de Hölderlin aceptando con convicción que “Pleno de méritos, en verdad, mas poéticamente habita el hombre sobre esta tierra”...³ Esa valoración es obviamente aplicable a distintos géneros de creación, como otros estudiosos lo han propuesto. Recordaré que es precisamente a partir de la escuela de la Fenomenología —y especialmente por Heidegger⁴, Ricoeur⁵ y María Zambrano⁶— como ha sido restituida la relación de la literatura con la verdad y el sentido.

² Ver MATURO, Graciela (directora). *Hacia una crítica literaria latinoamericana*, Buenos Aires: García Cambeiro, 1976; *Literatura y Hermenéutica*, Buenos Aires: García Cambeiro, 1986; *Imagen y expresión*, Buenos Aires: García Cambeiro, 1991, etc.

³ HEIDEGGER, Martin. Conferencia pronunciada en 1951 y recogida en el libro *Vorträge und Aufsätze*, 1954. La frase citada pertenece a la traducción de Ruth Fischer Walker, Rosario: La Ventana, 1980.

⁴ HEIDEGGER, Martin. *Arte y Poesía*, trad. de J. Gaos, México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

⁵ RICŒUR, Paul. *La métaphore vive*, París: Du Seuil, 1975, y *Temps et Récit*, París: Du Seuil, 1983, 1984, 1985.

⁶ MORENO SANZ, Jesús. *El logos oscuro. Tragedia, mística y filosofía en María Zambrano*, 4 vols., Madrid: Verbum, 2008.

También en la labor de Julia Iribarne se ha dado ese reconocimiento filosófico de la expresión poética; pero en su caso no se trata solamente de un reconocimiento. Cabe admitir que en el paso del discurso racional al discurso de la ficción, en la construcción de la intriga de un cuento o de una novela, en la creación de “personajes”, se conjugan disposiciones naturales y modos indirectos del conocimiento propios del mundo-de-la-vida, que no hallan lugar en la filosofía sistemática. Ello ha conducido a Paul Ricœur a postular la “metáfora viva”, estableciendo la triple mimesis que conecta a la expresión metafórica —ya sea la del poema o de la ficción, señalada como otro modo de la metáfora— con la verdad, con la vida y con el mundo. Al establecer aquellos pasos de *prefiguración* y *configuración* que son propios de la instancia creadora, y un tercero, el de la *refiguración* a cargo del lector, asienta Ricœur una tesitura realista para la obra narrativa, aún en aquellos casos en que introduzca figuras aparentemente distantes de la realidad inmediata. Así pues el proceso de una comprensión y una intelección del sujeto y el mundo se canaliza, a través de la mediación ficcional, como un modo indirecto, oblicuo, metafórico, de acceso a la verdad. Construir una identidad narrativa no sería ya un trabajo secundario, destinado a entretener a un lector; el poema, el cuento, la novela, serían vías profundas en el descubrimiento del sí-mismo, en la comprensión de la Historia, en la intelección de lo Real.

No tenemos noticia de que Julia haya escrito poesía, género que generalmente prescinde de la mediación ficcional (pese a que algunos teóricos se obstinan en negar la transparencia autoral que le es propia). Aunque algunas de sus estampas y pasajes se acercan a la forma del poema, ella abordó plenamente el cuento y la novela, de un modo muy personal que conlleva —a mi ver— a cierta indefinición de sus límites. Si bien no me propongo un ahondamiento cabal de la cuestión del género, me atrevería a hablar, en su caso, de “cuentos novelizados”, y hasta de cierto modo de “novela en forma de cuentos” (que tiene antecedentes literarios, por ejemplo en Antonio di Benedetto).

Julia Iribarne no se limitó al reconocimiento filosófico de la legitimidad de ese mundo poético⁷; lo llevó a la práctica en sus narraciones, tal como lo hicieron —y no casualmente— otros fenomenólogos. Sintió la necesidad de pasar de un pensamiento elaborado a la luz de la razón, a la evidencia de lo vivido, ex-

⁷ IRIBARNE, Julia, *Fenomenología y Literatura*, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2005.

perimentado y sentido por otras vías: onírica, afectiva, sensorial, extrasensorial, videncial. Había descubierto, posiblemente desde niña, esa zona metafísica de la cual es indicador el sueño, así como cierto tipo de experiencias que se han dado en llamar “paranormales” —aunque este término sea discutible—. Quien vive intensamente desde la infancia la extrañeza del sueño, así como fortuitas experiencias de premonición, bilocación y videncia, parece destinado a practicar esa otra forma de escritura necesariamente indirecta, que se diversifica en distintos géneros considerados literarios: desde el ejemplo y la parábola, pasando por la historia del cuento, hasta la novela en sus distintas variedades.

En suma, Julia emprendió un camino que va desde la claridad de la razón a la penumbra del sueño; de lo dicho para casos generales al caso particular vivido o presenciado; de la omisión del sujeto que habla, a su potenciación; de la perspectiva amplia a la mirada singular, que reclama una palabra propia; de la locución conceptual a la expresión por imágenes y metáforas, de la omisión del entorno a la figuración de un tiempoespacio ficcional destinado a apuntar al propio espacio real: el del autor, el del lector. Quiso dar lugar a su propia subjetividad encarnada y situada, para acceder a lo universal a través de la mediación ficcional, y ello requirió, naturalmente, ampliar los alcances de su razón hacia una razón poética.

Razón poética que no es, ciertamente, “otra razón”, sino una razón ampliada, entera, vital o integral, capaz de abarcar fenómenos no explicables por la racionalidad habitual. Una razón que, en ciertos casos, por ejemplo para María Zambrano⁸, se constituye en el preludio de una razón mística o religiosa.

LA OBRA NARRATIVA DE JULIA IRIBARNE

Pero abordemos ya el mundo narrativo de Julia Iribarne, poético en el profundo sentido del vocablo, es decir heurístico, mediador y verdadero en el conocimiento de toda la realidad, y de los sujetos que la viven y asedian.

En cinco libros se condensa esa obra. Tres de ellos son recopilaciones de cuentos: *Sueño de sombras*; *Búscame en el puerto*; *Noche en la Bahía*. Otros dos son presentados como novelas: *La hora de la balsa*, *Por las calles de Dios en plena siesta*. A ellos se agrega un pequeño tomo de cuentos infantiles que

⁸ ZAMBRANO, María, *España, sueño y verdad*. Madrid: Siruela, 1994.

escribió y dibujó para sus nietos, titulado *Mientras el gallo canta* y firmado con el apodo familiar Tiny Iribarne, que no entrará en nuestra consideración, aunque no dejamos de reconocerle sus valores.

Intentaré un breve panorama cronológico de esas obras, antes de detenerme en dos de ellas, y exponer los motivos de esa elección.

1) *Sueño de sombras*⁹. Su publicación, en 1999, marca la necesidad de Julia Iribarne, surgida posiblemente unos diez años antes, de volcarse a otro lenguaje, no gratuitamente sino para dar cuenta de otra zona, a la cual debe haberse conectado sin duda desde la infancia, según ella misma lo da a entender a través de distintos personajes. Julia Iribarne hace sus primeros ejercicios narrativos, mostrando desde el comienzo una natural fluidez verbal, y una notable sutileza en la indagación de la subjetividad y las relaciones intersubjetivas. Esta obra es una de las que he elegido para su comentario particular, por ser la que presenta el mundo narrativo de la autora, y por su relación con la novela elegida.

2) *Búscame en el puerto*¹⁰. Es el segundo libro de cuentos de Julia Iribarne. Reúne seis cuentos o relatos —nunca ha sido del todo resuelta su diferencia, más indecisa en esta ocasión— que muestran la pericia de la escritora para variar lenguajes y perspectivas, instalando muy diferentes personajes. En muchos de ellos se entrevé la objetivación del personaje profundo e insoslayable de toda narrativa, aquel que representa o proyecta al autor.

3) *La hora de la balsa*¹¹. Esta primera novela es buen ejemplo de lo dicho antes. Ha sido escrita en forma de cuentos, es decir de unidades completas y desglosables de la totalidad, pero la continuidad de enfoque y lenguaje que mantienen esas unidades hace aceptable la propuesta novelística. Además, este libro muestra palpablemente, en la mirada autoral, la incorporación de una visión profética de la Historia: Julia se hace cargo de una visión crítica de los tiempos, enmarcada en un sentido tensional de la Historia, cuyos últimos tramos avizora. Esa mirada profética aúna su posición filosófica con su inocultable fe cristiana, que se expresa simbólica y alegóricamente, ya que esta obra poetiza de alguna manera un tiempo histórico terminal en que es preciso construir el Arca de Noé.

⁹ IRIBARNE, Julia, *Sueño de sombras*, Buenos Aires: edición de la autora, 1999.

¹⁰ IRIBARNE, Julia, *Búscame en el puerto*, Buenos Aires: Editorial Puma, 2000.

¹¹ IRIBARNE, Julia, *La hora de la balsa*, Buenos Aires: De los cuatro vientos, 2002.

4) *Por las calles de Dios en plena siesta*¹². Segunda de las novelas, es a mi juicio la culminación del trabajo creativo de Julia Iribarne. A ella me referiré de modo especial, limitándome por ahora a decir que en esta obra, ella ha profundizado un trabajo autobiográfico de gran calidad simbólica y expresiva, elaborado novelísticamente.

5) *Noche en la Bahía*¹³. Es el tercero de los libros de cuentos, y la última creación literaria publicada por la autora. Esos cuentos, trabajados a modo de breves parábolas, señalan la maestría narrativa de Julia a la par que su decantada sabiduría. El arco de su narrativa, tendido entre la mimesis realista, a veces sorprendente por su crudeza sensorial, y el asedio simbólico a otra zona, aparentemente irreal, se muestra aquí en su plenitud, volcado en una prosa singularmente trabajada.

SUEÑO DE SOMBRAS: SUEÑO, MANCIAS Y CULTURA POPULAR

Me referiré ahora a la primera obra publicada, dentro de la obra literaria de Julia Iribarne: *Sueño de sombras*. Las primeras expresiones poético-narrativas de Julia —gestadas seguramente a lo largo de muchos años— fueron reunidas en este libro que vio la luz en 1999. Julia acababa de trasponer sus 70 años, y había dado a conocer obras filosóficas tan valiosas y ponderadas como *La libertad en Kant*¹⁴, su tesis doctoral dirigida por el maestro Ángel Vasallo, y su importante investigación *La intersubjetividad en Husserl*¹⁵, obra que pocos años después (1994) vería la luz en idioma alemán, singular proeza en su itinerario intelectual.

Pero este libro de Julia venía a inaugurar otra veta de su producción, que se mantuvo durante siete años si atendemos a las fechas de publicación, pero que, innegablemente, debe haber sido el fruto de muchos años de elaboración; estimo que, por cierto, representa una corriente de pensamiento paralela a su riguroso mundo filosófico.

¹² IRIBARNE, Julia, *Por las calles de Dios en plena siesta*, Buenos Aires: Editorial Victoria Ocampo, 2004.

¹³ IRIBARNE, Julia, *Noche en la Bahía*. Buenos Aires: De los cuatro vientos, 2005.

¹⁴ IRIBARNE, Julia, *La libertad en Kant*. Prólogo del Dr. Eugenio PUCCIARELLI, Buenos Aires: Lohlé, 1981.

¹⁵ IRIBARNE, Julia, *La intersubjetividad en Husserl*, op. cit.

Quiero citar unos versos de Roberto Juarroz¹⁶ que ella coloca, acertadamente, al comienzo del libro, porque expone en profundidad el rumbo asumido por su escritura. Anotemos de paso que el poeta Juarroz, a quien hemos tratado, era a su vez un deudor del pensamiento fenomenológico.

MIENTRAS MIRO MIRAR

Desde el fondo del sueño
 Como un puño iluminado
 Que emerge de la criatura solitaria que duerme
 Surge la voluntad irresistible
 De continuar la narración.
 La narración que no empezó ni concluirá
 La narración que no es un género
 Y no analiza una intriga
 Imágenes que corren como un río
 Tomándose y soltándose
 Extraña forma de decir y desdecir
 Por detrás y por delante de las cosas.
 Roberto Juarroz, *Décima Poesía Vertical*

Primero pero no primerizo, este libro de Julia reúne treinta unidades, en su mayoría breves, con algunos relatos de mayor extensión, en un conjunto de singular calidad expresiva. Son páginas relacionadas por un común denominador poético, algunas de ellas más definibles como estampas —momentos de la interioridad, generalmente centrados en una imagen— que prueban la tendencia contemplativa de la autora; otras más ajustables a lo que se entiende como cuento, aunque siempre ajenas a la pretensión de ceñirse rigurosamente a un esquema de presentación, desarrollo y cierre conclusivo, y en cambio próximas a lo que suele llamarse “relato abierto”.

Los modos con que se presentan estos relatos son diversos. Las variantes entre la primera y tercera persona de la narración, que pueden ser consideradas como técnicas narrativas, no son meras formas del lenguaje sino modos de situarse ante la realidad, poniendo el acento en el sujeto que piensa y habla, o planteando una mirada desde una cierta distancia, que en ocasiones se contagia del primer modo a través del discurso indirecto; ambas modalidades pertenecen también a distintos momentos del método fenomenológico.

¹⁶ Roberto Juarroz (1925-1995) es autor de una amplia obra poética a la cual dio el nombre abarcador de *Poesía Vertical*.

Julia Iribarne practicaba en estas páginas esas distintas maneras de mirar, pensar y relatar, como lo practica todo escritor aún sin tomar conciencia de ello, haciendo de la imagen, los personajes y las situaciones narradas un campo insoslayable para la transmisión de un pensamiento receptivo y activo. No se entienda mal lo que vengo diciendo; no se trata de la transmisión de un pensamiento racional a través de una forma literaria, sino que la forma misma se liga al pensamiento que va descubriendo y modelando, porque esa forma le es inherente.

Ya en el comienzo inserta la autora —a modo de guía para el desprevenido lector— un breve desdoblamiento de quien habla, voz narrativa que gobierna el relato, en un personaje análogo: una mujer viene a sentarse en otra mesa del café para sacar de su bolso un cuaderno y ponerse a escribir; y el texto que escribe es el mismo que la narradora está escribiendo. Este procedimiento, que André Gide —y a partir de él la moderna crítica literaria— ha denominado *mise en abyme*, tiende a quebrar la inmanencia ficcional, llamando la atención del lector sobre la real función mediadora de lo que está leyendo. También podría hablarse de una figura de la retórica clásica, la *ecfrasis*¹⁷.

El volumen recoge, a la par de relatos breves, cinco cuentos más largos, en los que asoman personajes populares, ingenuos, cargados de supersticiones, que transparentan también la continua presencia de la mirada y la voz autoral, abiertas a la participación del lector. Se trata de “La sequía”, cuento que presenta un cuadro de la cultura popular, poblado de exorcismos, trabajos de brujería y seres que abandonan sus cuerpos, y al que podemos considerar generador o anticipador de la novela que analizaremos; “Como pájaro chico”, otro cuento largo, donde apreciamos también a sujetos religiosos que cultivan ritos; y los tres restantes “Margareta y los otros”, “Sueño de sombras” y “Los compañeros”. El mundo poetizado en este primer libro es el mundo popular, habitado por una fe cristiana penetrada de herencias gnósticas y mágicas.

Tanto en las narraciones más extensas como en aquellas que encierran una breve visión casi poemática, Julia Iribarne despliega el relato atendiendo más a

¹⁷ La *écfrasis* o *ecfrasis* (del griego *ek*, afuera, y *phrasein*, pronunciar) es una figura de elocución que ha sido usada, desde el siglo II, para designar la descripción verbal de una obra de arte visual. En igual sentido se ha seguido usando durante el siglo XX (SPITZER, 1962, la aplica a la *Oda a una urna griega* de John Keats) pero a la vez se ha abierto paso una aplicación más compleja, ya sea a la inclusión de otros textos en el texto principal, o bien —como sería este caso— a la auto-referencialidad del texto mismo, presentado en una nueva perspectiva.

la intensidad que al desarrollo, y con mayor margen de sugerencia que explicación. Sus cuentos o relatos no son realistas en el sentido vulgar de esta expresión. Se aproximarían a lo que suele llamarse "literatura fantástica", categoría que por mi parte cuestiono para esta oportunidad: cabe recordar que el siglo XIX, dentro de un marco positivista, hizo de esa literatura una variante imaginaria sin arraigo en lo real, creando la categoría de "lo fantástico". Para algunos lectores o teóricos literarios —aún en la actualidad— la presencia de los muertos o la manifestación del "espíritu del Mal" pueden ser juegos imaginativos sin real vínculo con la vida habitual, pero vistos en una perspectiva espiritual —en continuidad con los escritores pertenecientes al orfismo-humanismo-romanticismo-surrealismo-realismo mágico, etc.— pertenecen a la realidad, pese a su carácter de apariciones eventuales, condicionadas a ciertos estados de permeabilidad a lo sobrenatural.

Por los cuentos iniciales de Julia circulan figuras como Coquena, ese personaje que representa el Mal en el imaginario del Norte argentino; y aparecen las fantasías del sueño, los muertos que vuelven, todo aquello que ha sido considerado desde el Romanticismo en adelante —no por los escritores pero sí por sociólogos y estudiosos de la cultura— como propiedad exclusiva del *folk*, de la mentalidad popular. Un realismo *avant la lettre*, difundido aún entre ciertos lectores y escritores, visualiza esas manifestaciones de la cultura popular como algo superado; en cambio el escritor —aquel escritor que es capaz de un trabajo interior profundo, ya se llame Nerval, von Arnim o Juan Rulfo— es quien se halla en condiciones de reconocer su vigencia; más aún, en la actualidad, han de reconocer una creciente vigencia.

Julia, al presentarnos ese mundo en que caben otras dimensiones, crea personajes que a veces son dobles propios, pero también son otros, distintos, con otras voces, recogidos de su entorno; aborda preferentemente el relato abierto, sin final conclusivo, ese relato que nace de la vida o del sueño, de la extensión de un instante privilegiado, del contacto con el misterio, de los juegos que caracterizan al acto de escribir y lo convierten en atajo significativo e indispensable para decir lo que de otro modo resultaría indecible.

He seleccionado para esta breve aproximación, el cuento "Sueño de sombras", que la autora misma privilegió al otorgar su título al libro. Lleva un epígrafe tomado de *Así hablaba Zaratustra* de F. Nietzsche, que dice así:

Yo soy Zaratustra, el sin dios: cuezo en mi propia olla todo azar. Y sólo cuando está bien cocido le doy la bienvenida como alimento mío.

Y en efecto, el cuento que sigue, prolijamente elaborado, presenta a un personaje omnipotente y su accionar en una trama singularísima. No es éste por cierto uno de los personajes populares típicos del libro, sino más bien su antítesis. Si hemos de atender al asunto o trama narrativa, podríamos decir que este cuento es la historia de Vladimir Krakovsky y la creación de su estrafalaria familia, en un Buenos Aires de los años Veinte, hasta la muerte de su quinto y último hijo. Ciertamente podemos reconocer en la fluida narración de Julia una historia, o varias historias entrelazadas, pero es evidente que no reside en ellas el particular atractivo y significación del relato, dividido en once unidades breves, sino en la sutil alternancia de planos, voces y perspectivas con que ha sido narrado, y el amplio marco de sugerencias que deja abierto. Esa disposición estructural, además de mostrar la maestría técnica de Julia Iribarne desde sus primeras creaciones literarias, pone en evidencia la libertad de un escritor para moverse en distintos tiempospacios, hacerlo desde los diferentes personajes que componen un escenario ficcional, e incluso acortar la distancia que va desde el plano vital, inmediato y reconocible, al plano de la muerte, que permite a un fantasma, un personaje de trasmundo, hacer uso de memoria y lenguaje.

La primera y la última unidad del relato están a cargo de esa voz fantasmática traída con naturalidad al discurso narrativo y enmarcándolo. A lo largo del mismo la perspectiva va cambiando: después del introito la percibimos centrada en Vladimir, el hombre omnipotente que dirige los hilos de su propia vida y va situando a los miembros de su familia en sus respectivos roles, sin poder consumir del todo esa planificación; su esposa, la etérea Madeleine, traída de Francia al Río de la Plata, es el otro polo de esa construcción familiar que nos es presentada con serena objetividad pese al dramatismo intrínseco del relato; luego visualizamos o escuchamos a los dos hijos, Máximo y el no nombrado fantasma, quedando los demás personajes en silencio.

Podría hablarse de un brillante ejercicio literario, destinado a mostrar destreza narrativa, pero hay mucho más que eso. El cuento, en su apretado mundillo, ha puesto en juego aspectos psicológicos inagotables como la personalidad de Vladimir, centrada en la voluntad de dominio, que se ejerce sobre el sometimiento y el drama de su frágil mujer; además, la férrea relación de un padre con el hijo al que modela, y la actitud imitativa de ese hijo hacia el pa-

dre, mientras el otro, salvado por la muerte, planea sobre todos como su secreta conciencia.

Sabemos asimismo que la obra artística guarda aspectos más amplios que los psicológicos: apunta a instalar una cierta objetividad del Espíritu; habla, en suma, más allá del discurso de los personajes, aunque ello no sea percibido por todo crítico. Y esto se presenta en la narración "Sueño de sombras", que he tomado como emblemática del libro. La mirada de Julia, traspasada por su vocación de verdad, planea sobre sus personajes como lo hace el fantasma de su cuento para mostrarnos, a través de una implícita distancia filosófica, una luz sobre la formación de la persona, sobre la auténtica relación intersubjetiva de la que hablan sus investigaciones, sobre el genuino amor, sobre la vocación de trascendencia. Tal es a mí ver la fuente del regocijo estético que produce su lectura. Se apunta a la verdad por vía de la mostración del error, pero esto no se realiza por el seco camino de la didáctica sino por la vía lúdica de la creación narrativa, que abre espacios de vivencialidad compartida. La confección de una trama narrativa, recordémoslo una vez más, parte de la prefiguración en casos concretos vividos u observados por el escritor, y va alejándose de ellos por una acción imaginaria que siempre resguarda su esencialidad y los ofrece a la refiguración de la lectura. Tal el trabajo heurístico de la obra literaria, que se dirige a la verdad por el oblicuo camino de la ficción.

LA NOVELA *POR LAS CALLES DE DIOS EN PLENA SIESTA*:

AUTO-RETRATO Y PROPUESTA ANTROPOLÓGICA

Abordaré ahora, para completar esta revisión crítica de su obra literaria, la segunda novela de Julia Iribarne.

Existen múltiples elementos para abonar la tesis de que toda novela es autobiográfica. Más aún, toda obra literaria lo es en alguna medida, pero innegablemente es la novela moderna, surgida juntamente con la conformación filosófica de la subjetividad, el género que representa plenamente al yo autoral en su experiencia de vida y pensamiento. Esta forma moderna se distancia de la épica, más vinculada al cuento, y recoge elementos de diversa oriundez genérica, sin que debamos ignorar el antecedente de las confesiones. Hay una continui-

dad interna y a la vez una distancia apreciable entre el subgénero “confesiones” que tuvo una expresión paradigmática en San Agustín¹⁸ y una novela como el *Ulysses* de James Joyce¹⁹. La novela de Julia Iribarne a la que voy a referirme no encajaría en ninguno de esos dos modelos, pero es posible hallar otros: Cervantes, Rulfo, García Márquez, Cortázar. Julia Iribarne presenta una novela que guarda toques de farsa, pero no por eso deja de instalar una conciencia, un conocimiento, un acceso a lo Real universal desde el anclaje en una vida particular, que ha sido elaborada, encarnada en personajes y situaciones, trabajada simbólicamente con reveladora profundidad, humor y espíritu lúdico.

Estructurada de una manera ingeniosa y literariamente bien resuelta, esta obra consta de 43 capítulos breves, con sus títulos; y estos capítulos responden a distintas modalidades formales, por lo menos a tres:

a) relatos breves en que la voz narrativa presenta a los principales personajes de la trama. Esos relatos, alguno de los cuales podría ser tomado como un cuento, —y hay también alguno que otro cuento breve enmarcado— nos hacen pensar en aquella continuidad que señalábamos entre cuento y novela.

b) trece cartas intercaladas, sin continuidad, que el personaje principal, Catalina, escribe a su nieta Carmencita, dando lugar a una interiorización que llega a asumir cierto tono lírico o a veces encubiertamente filosófico.

c) tres “boletines” o ediciones del periódico cultural de Las Cachilas: “*El soplo del Espíritu*” que, en tono apocalíptico y humorístico, provee noticias de lo que ocurre en el pueblo “Las Cachilas”, convertido en metáfora del mundo.

En breves palabras, no estamos ante una acumulación de sucesos independientes, contados con un realismo superficial, sino ante una novela barroca, abierta y múltiple, centrada en una conciencia interpretante y creadora, que apunta a la Realidad total, partiendo de unos pocos elementos, aún cuando esa conciencia se manifieste a través de distintos personajes, momentos y escorzos. La noción de Realismo Simbólico sería la que más cuadra a este tipo de visión, por no hablar de un Realismo Mágico, —ya demasiado connotado en la América Latina—. Podríamos admitir que el libro no es ajeno a la atmósfera del Realismo Mágico de Gabriel García Márquez, siempre que lo depuremos de sus

¹⁸ Agustín DE HIPONA, *Confesiones*. Serie de trece escritos cuya redacción se sitúa entre los años 397-398 DC.

¹⁹ JOYCE, James, *Ulysses*, 1922.

exageraciones cómicas. Julia Iribarne cultiva el humor de una manera sutil; si se me permite, se trata de un humor intelectual.

Me referiré brevemente al espacio, el tiempo y la acción, tal como han sido tratados en este libro. El espacio mítico–real del pueblo, que escapa del apunte costumbrista, sirve de marco para la ubicación de un grupo de personajes. El otro espacio, de textura totalmente alegórica, al cual he de referirme, es el circo, cuyas leyes y sucesos nos llegan a través de las cartas de Catalina, sujeto principal de la obra. Tanto uno como el otro son presentados subjetivamente, tanto a través de la voz autoral, que prevalece, como de los personajes principales convocados en estilo indirecto.

En cuanto al tiempo de la narración, debe aceptarse que, en rigor, no hay transcurso de tiempo sino juego de personajes. El libro se halla escrito desde un presente ubicuo, sin evolución visible, salvo la esbozada acción del “secuestro” de la Vidente, o la huída de Catalina hacia el circo —desde el cual escribe sus cartas— y su regreso al pueblo, ya próxima a la muerte, de la cual el lector cuenta con signos inciertos. Esas acciones, que guardan cierto paralelismo, adquieren un peso simbólico en el “devenir” estático de la obra.

Nada ocurre en verdad en este espacio; se plantea un juego de personajes que se desdoblán y reflejan unos a otros, conformando el espejo de una vida en sus distintas etapas y múltiples aspectos. Enunciaré aquí los rasgos principales de esos personajes, antes de intentar una cierta profundización de su entidad y relacionamiento: ante todo Catalina, personaje protagónico omnímodo, que es introducido desde la visión de Carmencita; ésta, la nieta, que corretea por el pueblo en la hora de la siesta, sueña con parecerse a otro personaje, llamado “la Misia”, bruja, sanadora y vidente; otra figura, más desdibujada y fantasmal, es Violeta, ligada a la casa que Carmencita visita. Todo un coro de “personajes secundarios” rodea y complementa a esas figuras centrales, que se mueven, como ya he dicho, en un único escenario: Las Cachilas.

Propongo iniciar un abordaje a partir de los personajes, por ser este un plano muy importante para la comprensión de la obra.

**Catalina*: personaje central, conciencia pensante y contemplativa, unifica las diversas perspectivas del libro y esa unificación nos permite hablar de una novela. En sus cartas a la nieta asume totalmente la primera persona, pero en otros momentos se impone de modo oblicuo o indirecto a través de tres personajes, sus “espejos”: Carmencita, La Misia, Violeta. En una de las ediciones del

“boletín cultural” de las Cachilas se la nombra como Catalina Bompiano, maestra de escuela, que dio clases hasta jubilarse.

Ya de entrada, el texto nos hace saber que Catalina, abuela de Carmen, huyó al circo, y es *desde el circo* de donde escribe a la nieta. La relación de Catalina con su nieta reproduce la que Catalina niña tuvo con su abuela, lo cual induce, de entrada, a la identificación Catalina-Carmen. Catalina huye al circo porque la atrae una vida regida por el amor y la libertad. Este tema adquiere importancia, como señalaré, en relación con la personalidad ética de Julia Iribarne y sus temas recurrentes: la libertad, el amor, la ética, el sentido de la vida.

En el circo halla figuras emblemáticas como Carlo-Carlotto, domador de leones; los payasos; el equilibrista (que remite a Samuel Beckett y desde luego a la autora misma); Colombina, etc. En el circo, Catalina cuenta con una tina perfumada y una victrola:

Esta es mi nueva vida y si no quieren saber de mí entreguen esta carta a Carmencita porque a ella le interesa. [...] si me aburro bailo, ensayo sobre todo con una música medio oriental y me veo milquinientas veces reflejada en el juego de tres espejos...

Es ésta una clave sobre la novela, uno de tantos elementos indiciales que la escritora siembra, como lo hace el escritor contemporáneo, en su obra.

Catalina, además, tiene un secreto y lo comparte con Carmencita:

Con el paso del tiempo fue una sorpresa para mí darme cuenta de que mi secreto no era importante pero hasta hoy me digo que era importante para mí porque era algo que me pasaba a mí sola y me hacía diferente; y justo por eso me di cuenta de que no era seguro que me ocurriera a mí sola. Lo que pasa es que la gente no anda contemplándose tanto como me gusta contemplarme a mí. [...] ¡mirá si me llevo a morir y nunca le previene a Carmencita de que ella tiene un secreto!

Continuamente la autora sigue dando claves sobre la obra misma, pero sobre todo despliega su conocimiento de sí, que es el modo más seguro de desplegar un conocimiento sobre lo humano. En *cajas* que guarda su nieta preferida, están sus recuerdos, los libros más amados: *Soledades*, *La vida es sueño*, *Hojas de hierba*, *Palabras...* y sus experiencias más recónditas. Esas “cajas” bien pueden ser metáforas de libros como el que estamos leyendo, y serían una nueva *mise en abyme*.

**Carmencita*: semejante a su abuela, a quien encarna en su adolescencia, ama la libertad y la relación con el misterio. Es el personaje más vinculante del

libro. La vemos pendiente de dos personajes que son modulaciones de la misma figura: Catalina y La Misia. Carmencita, andando por las calles del pueblo a la hora de la siesta, expresa a Catalina niña., y a una Catalina esencial, atraída por la cultura popular, las mancias, lo misterioso y oculto. Quiere ser discípula de La Misia, y es, a la vez, heredera y discípula de Catalina. Lo dice en el comienzo del libro, donde se fijan evaluaciones-guías: *Su abuela sabía todo*. Era su *compinche* hasta que se fue al circo, pero desde allí le escribía cartas que ella sabía de memoria.

Su otro referente, duplicación del anterior, es La Misia. La mandan a comprar pan y tortas negras a casa de la Misia, que es una especie de centro irradiante. *Yo quiero ser como la Misia*. También, en sus correrías, quiere pasar por la casa de *la loca*, que si bien queda solo como mención, sería otra duplicación de Catalina y la Misia. Comparte con Catalina un secreto, transmitido en las cartas. Catalina le ha recomendado guardarlo, y busca escondrijos, hasta que se decide por las cajas, donde guarda recuerdos de su abuela. Carmencita guarda esas cajas, se calza los *zapatos de reina* de Catalina, en clara metáfora de aproximación de identidades. Si ella es *compinche*, su madre Donosa aparece como antagonista de Catalina.

**La Misia*: representa profundamente a Catalina en un nivel profundo aunque rebajado, tratado con humor. Ella es la dueña del don y del saber; ha tenido trato con El Mangual, ser diabólico que la desprecia; ha sido privada de las piernas como símbolo de inacción. *Esta es mi nueva vida*, dice defensivamente La Misia, y en esto labra un paralelismo con la nueva vida de Catalina. Configura el doble interno de Catalina, ese doble próximo a la adivinación, la sanación, las sapiencias, la relación con lo sagrado. Es capaz de volar alejándose de su cuerpo. El lector se ve llevado a advertir un nivel *paradigmático*, arquetípico, que planea sobre el nivel *sintagmático* o propiamente narrativo.

En el relato, La Misia se presenta como la propietaria de la mercería "El hilo y la aguja", que es santuario, lugar de sanación, donde se vende pan. (Ya expandiremos el simbolismo que esto implica). En ese local con vidriera-ventana a la calle, donde dormita un gato negro entre los santos y el diablo con casca- beles, La Misia recibe las consultas del pueblo, tira las cartas, prepara ensalmos y brujerías. Hemos señalado la anticipación de este contexto popular en el primer libro de cuentos de Julia Iribarne.

El Mangual es el autor del “secuestro” de La Misia, acción alegórica y no propiamente narrativa, sabiamente repartida en capítulos no contiguos. A El Mangual su contacto con el diablo le ha transmitido la ciencia oculta. En el secuestro pone a La Misia al borde de la muerte, pero después le devuelve su parte de arriba. Entiendo que La Misia, en tanto doble interno de Catalina, se convierte en sujeto de sus experiencias secretas:

Tuvo un sueño: volaba y era puro regocijo su vuelo. Se decía: tengo que avisarles a todos que solo hay que aletear fuerte con los brazos. Volaba alto sobre un bosque y veía desde arriba las copas de los árboles y los nidos entre las ramas, como si estuviera muy cerca. Se repetía, tengo que avisarles. De pronto, en el medio del bosque, se abrió en el aire un pasaje azul que se hundía hasta el infinito. Ella sabía que era fácil, solo tenía que dejarse estar, entregar a ese vacío, como en un descanso, el peso de su cuerpo. Sin entender a qué o a quién dijo que no, y siguió con su aleteo. Vio los techos, las casas de su pueblo, los patios, las gentes en el ajeteo de sus labores. Nada la sorprendía: aunque volaba alto veía de cerca y su visión atravesaba las paredes. Se repetía, tengo que avisarles, decirles que se puede.

Quien quiera dejar de lado sus prejuicios científicos ante este tipo de experiencias podrá admitir la importancia que asume ese relato en la novela que analizamos.

**Violeta*: es un personaje que también refleja a Catalina pero lo hace más como persona social, ligada a un medio, una formación y una casa. Algunos aspectos de su vocación estética se muestran en ella, aunque alcanza menor relevancia que los otros dos personajes.

Hay otras figuras nombradas que pueden considerarse como dobles menores, aunque no adquieren desarrollo en la obra: Colombina²⁰, Malena. La figura varonil adquiere tintes alegóricos, perceptibles en Carlos-Carloto, domador de leones, o El Mangual, que trata con el Diablo.

Un completo análisis de la novela nos llevaría a referirnos al nivel discursivo, a la función del autor y del lector. No me extenderé por ahora en esos aspectos, limitándome a decir que el lenguaje de Julia Iribarne en esta obra, como en las demás, es el lenguaje del argentino medio, mechado de algunos modismos propios de la región bonaerense pero sin caer en el pintoresquismo. Su discurso es fuerte en las descripciones, teñido de subjetividad, austero en el diálogo —generalmente absorbido en el modo indirecto dentro de la narración—

²⁰ Colombina, figura de la *Commedia dell' Arte*, tiene su significación en la historia de la cultura. En la comedia bufa, improvisada por actores y con cierto contenido teológico, puede ser interpretada como figura simbólica de la Virgen, nueva Antígona que reparte sus favores entre Pierrot y Arlequín (la obediencia eclesial y la libertad).

, pródigo en toques de humor y con algunos momentos de intensificación lírica. Los toques descriptivos se hallan al servicio de una intensa subjetivación emocional.

Tomaré un ejemplo de esta prosa elegante, ceñida, incisiva:

Hacía cinco meses que el cielo no mandaba ni una gota de agua. La tierra que había aprisionado las semillas se deshacía en polvo y al polvo lo empujaba el viento del norte. Mientras las gaviotas arracimadas se disputaban los restos del botín. El cielo era de vidrio inmovible, más liso aún del lado en que solía llegar la lluvia. El viento metía tierra por todas las hendijas, las ovejas eran bolas de polvo que enterraban los dientes en busca de un pasto que ya no brotaba.

La sequía, la lluvia, el viento, los animales, todo obedece a un cuadro subjetivo que marca un tiempo de espera, una constatación de destrucción y penuria, o leves signos de adviento. No puede ignorarse el valor permanente del agua, elemento nutricional, signo de origen y purificación; así como de otros elementos y objetos en función simbólica: el pan que es llevado a las casas por Carmen; la hora de la siesta, hora caliginosa propicia al delirio; la casa de La Misia que es refugio, centro; el cielo y el viento, signos de espiritualidad permanente.

La presencia autoral es muy moderada. La autora ha elegido dejar que sus personajes sean portadores de su propia voz, o indirectos mensajeros de su pensamiento. En cuanto al lector, evidentemente ha sido muy tomado en cuenta, si se consideran las claves e indicios de lectura que Julia ha derramado en estas páginas.

ESBOZO DE UNA HERMENÉUTICA NOVELÍSTICA

Luego de este análisis necesariamente escueto agregaré un comentario interpretativo que encierra mi propia evaluación de la obra. La fenomenología del texto aduce sus datos, con especial atención al plano simbólico en que esos datos son leídos con desprejuiciada proyección, a la luz de la intuición poética. Una hermenéutica agrega a esos datos iniciales la consideración de la historia, el marco histórico de la creación y el de la lectura, en este caso coincidentes, la consideración del género y expectativas a que da lugar la obra en su tiempo, e incluso el conocimiento de la biografía del autor, su formación y sus ideas, plano que apenas hemos rozado. La hermenéutica, como nos lo ha enseñado

Hans-Georg Gadamer²¹, restituye su valor a aquellos datos metódicamente eliminados por la epojé fenomenológica.

Recordaré, ante todo, que algunos teóricos modernos han dado definiciones parciales de la novela, género propio de la Modernidad, remitiéndolo por un lado a la emergencia del yo, por otro a la disolución epocal de los valores, por fin a la necesidad de luchar por una sociedad mejor. Alguno de ellos ha terminado por aceptar, como una *boutade*, que novela es todo lo que pueda agruparse bajo ese nombre entre dos tapas.

A cambio de este pragmatismo vacío, me inclino hacia las definiciones dadas por los propios escritores, primeros e insoslayables teóricos de su propia creación. Leopoldo Marechal había tomado de Macedonio Fernández esta definición: "*Novela es la expresión de un destino total.*"

Esta frase conviene a la novela que hemos venido analizando. Julia Iribarne decidió escribir su propia "historia", o quizás mejor, su retrato profundo, y eligió no hacerlo en el modo lineal de una autobiografía, sino en el más complejo y revelador de una novela. Al diseñar sus personajes, y la somera trama que los relaciona en un espaciotiempo ficcional, cumple con aquella intermediación heurística que va poniendo a la luz, de modo oblicuo, el desarrollo de su propio itinerario vital, pensamiento, elecciones y destino; pero no se trata tan solo de una auto-proyección, sino de una cierta propuesta antropológica que se dibuja sostenida por la vida vivida.

Releyendo a Julia Iribarne he pensado en la obra de Ricardo Güiraldes, que desde sus cuentos iniciales fue conformando su mundo narrativo, entremezclado con su autobiografía, hasta elaborar su obra mayor, *Don Segundo Sombra*. En los primeros cuentos de la autora aparecen líneas de fuerza, direcciones simbólicas y personajes que serían reelaborados después. Como en aquel gran escritor, surge de sus páginas autobiográficas un diseño antropológico de implícitas líneas axiológicas, morales, ético-religiosas.

Así como García Márquez ubica algunos de sus cuentos y novelas en el mítico lugar de Macondo, que tiene su referente real, Julia Iribarne instala esta novela en un espacio real y simbólico, Las Cachilas, supuestamente un pueblo de la provincia de Buenos Aires, comparable —dice la autora— a otros como

²¹ GADAMER, Hans-Georg: *Verdad y método*, traducción española de Agud-Agapito, Salamanca: Ed. Sígueme, 1977.

Salto, Tres Cruces, etc. en una provincia argentina marcada por la vida agrícola-ganadera, donde abundan pequeños y medianos pueblos ligados a un centro geográfico, la ciudad de Buenos Aires. Los escasos datos con que contamos sobre la biografía de Julia Iribarne nos hablan de una infancia y adolescencia en La Plata y Buenos Aires, con continuas visitas al campo de su familia paterna, cerca de Azul. Más precisamente, la casa visitada por Julia y sus primos en su niñez, fue adquirida más tarde por ella para convertirla en su refugio de las últimas décadas de su vida. Según informan sus hijos, ese paraje sería el de Parrish, próximo del pueblo denominado Cacharí.

En ese lugar anacrónico y limitado, que se convierte en Las Cachilas, ha instalado un grupo de personajes, algunos más realistas en el sentido de verosimilitud, otros visiblemente alegóricos o simbólicos. Pero lo genérico en todo caso proviene de la experiencia propia de un sujeto que se transparenta en esa defensa de su libertad y su vocación metafísica y religiosa, que pasa por opciones populares.

Tanto su pertenencia a la aldea como la huída al circo, son figuras simbólicas de un recorrido que es una declaración de principios. A Catalina, como a otros personajes, le importan la libertad, el amor, la belleza, el misterio. Se marca en la escritura de Julia Iribarne cierto rechazo del varón omnipotente, ya prefigurado en el cuento "Sueño de sombras", de igual título, y reiterado sobriamente, en pocos trazos, a través de El Mangual y otros personajes apenas nombrados en esta obra. Presenta, innegablemente, un mundo de mujeres, obtenido de la multiplicación de sus propias facetas internas, agudamente estudiadas. El mundillo novelesco capta la sensibilidad, el pensamiento y el habla de la mujer, desplegando cierto modo latente de feminismo, no el feminismo competitivo que anhela equiparar a la mujer con el varón, sino el feminismo recóndito que intenta recuperar el perfil y la vocación de la mujer. Pero no cabe hablar de "la mujer", sino de ella misma, la autora, que expone su perfil esencial.

El otro tema que veo dibujarse en la novela, y que puede extenderse a las demás obras de Julia Iribarne, es el tema del arte, y dentro de él la Razón Poética. Es decir el arte como un modo del pensamiento, que reclama su propia discursividad, y no el arte que elige, a modo de *ornatus*, una expresión particular y llamativa.

La huída de Catalina, del pueblo chato al circo, adquiere peso como núcleo semántico de la obra. No es necesario ser muy sutil para advertir todo lo que el *circo* connota: la visión infantil, desestructurada, contrapuesta al prejuicio y al encasillamiento, y aquella porción de la realidad que es encerrada en el ámbito mágico del circo (círculo): el mundo animal, con su extrañeza inocente; la exhibición de lo no-ordinario, la presentación de destrezas que esconden posibilidades únicas y nunca previstas del hombre; la apertura a lo mágico, sobrenatural, extraño, irracional o inexplicable.

La modernidad artística ha hecho uso del circo como metáfora del mundo, abarcando en él sus aspectos de locura, aberración y mezcla. Pero también, en otros casos, a través de esa imagen hace una defensa de la locura, de la poesía, como ocurre en la obra de Julio Cortázar²².

El circo, en la labor poética de Julia Iribarne, aparece como metáfora del arte, y más al fondo de la vida del artista: es el *vivir poético*, tan mentado —y a veces traicionado— por los surrealistas y sus acólitos. Hay en el circo cierto contacto, aunque elemental, con las artes; además, en él irrumpe la risa, que deconstituye lo habitual o solemne, y puede significar una apertura hacia nuevos rumbos, impensables en la cotidianidad urbana.

Defender al circo y a sus personajes como se lo hace en esta obra es defender el arte, la creación, la imaginación; no solo un modo de escribir sino de pensar y actuar: un estilo de vida. También cabe admitir, por parte de la autora, el hecho de dejar esbozada una Poética, una cierta teoría volcada al campo de la Literatura, que frecuenta. La obra literaria de Julia Iribarne parece apuntar a la liberación de estructuras racionalistas; acaso flota en las cartas, que son textos más personalizados, cierta encubierta justificación de su dedicación a la Literatura. Quedan tácita o explícitamente expuestas, una afirmación vital, y una Poética: la elección de un modo de vida y del pensamiento que la sustenta, una Razón Poética.

COLOFÓN

Nos hemos asomado brevemente a la obra literaria de Julia Iribarne. Aunque hemos adelantado algunos aspectos de su relacionamiento con su obra to-

²² CORTAZAR, Julio, *Rayuela*, Buenos Aires: Sudamericana, 1963.

tal, esa tarea —a la cual nuestras páginas servirían de preámbulo— quedaría pendiente. Tal vez puedan realizarla otros lectores.

De todos modos resumiré algunos aspectos señalados en esa dirección. Estudiar a sí mismo, como lo hace Nuestra autora, es reconocer en uno a los otros, en un mismo movimiento que abre este tipo de creación novelesca, divergente del apunte sociologista, el costumbrismo, el realismo directo y superficial. Julia Iribarne realiza un trabajo creador profundo que le permite proyectar su propia imagen en otros, al reconocer a los otros en sí misma.

Llevo a los otros en mí, ha dicho Husserl, y esto se hace carne en el escritor, abocado a la inagotable tarea de comprenderse, y más aún de hacerlo por mediación de la poiesis narrativa. Inventar un personaje, crear una intriga, desplegar una trama ficcional, es poner en acto facetas de uno mismo, conocerse, poner en práctica el viejo apotegma del oráculo de Delfos: *Gnothi seautón*.

Narrar es siempre evaluar, proyectar ciertos ejes de eticidad sobre el tema al cual se otorga forma poética. Es también, nos ha dicho Ricoeur, auto-revelarse, dibujar una atestación constituyente que descubre la identidad profunda de un autor, su identidad e ipseidad, y consecuentemente las de un lector, de otros lectores, a través de la identidad ficcional, narrativa. Es expandir un modo de conocimiento que se da inextricablemente unido a una experiencia de vida.

Tal la actitud asumida por Julia Iribarne para nuestro goce estético, intelectual y espiritual. Así lo entendió profundamente Paul Ricoeur, quien luego de su recorrido por la metáfora — y considerando a la ficción como una de sus formas— arriba a su gran obra *Soi même comme un autre*²³. A esa brillante reflexión, ejemplarmente ahondada por Marie France Begué²⁴ remito mis consideraciones sobre la narrativa de Julia Iribarne.

He atendido también, en mis trabajos dedicados a la literatura argentina e hispanoamericana²⁵, a la producción de los propios escritores, que son en muchos casos los primeros teóricos de la creación poética. Para Ernesto Sábato²⁶, la novela del siglo Veinte ha alcanzado el nivel de un poema metafísico. En

²³ RICŒUR, Paul. *Soi même comme un autre*, París: Du Seuil, 1990.

²⁴ BEGUÉ, Marie-France. *La poética del Sí mismo*, Buenos Aires: Biblos, 2002.

²⁵ MATURO, Graciela. *Fenomenología, creación y crítica. Sujeto y mundo en la novela latinoamericana*, Buenos Aires: García Cambeiro, 1989.

²⁶ SÁBATO, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires: Ed. Aguilar, 1963.

efecto, tanto para el autor como para el lector, el texto poético denominado novela se convierte en una página de la comprensión de sí y del mundo, hecho que devuelve a la Literatura su condición de testimonio y hace de ella un instrumento —no el único pero sí privilegiado— al servicio del conocer y el ser.