

## MEMORIA Y HERMENÉUTICA: EL RECUERDO COMO ACTO DE LECTURA EN “ESTERNO GIORNO - VAL ROSANDRA” DE CLAUDIO MAGRIS

MEMORY AND HERMENEUTICS: REMEMBRANCE AS AN ACT OF READING IN CLAUDIO MAGRIS'S  
“ESTERNO GIORNO - VAL ROSANDRA”

**Michelle BRENER MIZRAHI**

Facultad de Educación y Humanidades  
UNIVERSIDAD ANÁHUAC | Ciudad de México, México

Contacto: [michelle.brenermi@anahuac.mx](mailto:michelle.brenermi@anahuac.mx)

ORCIDiD: 0009-0005-1383-8165

### Resumen

Este artículo aborda la relación entre memoria y hermenéutica en “Esterno giorno - Val Rosandra” de Claudio Magris, un relato que aborda los esfuerzos del protagonista por recordar su pasado a partir de una serie de representaciones mediadas de su juventud. Se parte de la estética de la recepción para plantear que, en el cuento, el recuerdo funciona como acto de lectura en tanto que estas memorias deben ser interpretadas, actualizadas e insertadas en el círculo hermenéutico. En otras palabras, la memoria se vuelve legible. Al mismo tiempo, la estructura del relato tiene un efecto en los procesos de concretización del lector pues, en “Esterno giorno”, los espacios vacíos se comportan como silencios, de modo que dichos procesos necesitan la red de representaciones y mediaciones intradieéticas, lo cual presenta una variación importante con respecto a cómo se entiende el proceso habitual del acto de lectura. Se argumenta que la relación hermenéutica-memoria apunta hacia algunas interrogantes en la teoría de la recepción pues, al verse inserto en el círculo hermenéutico del protagonista, el lector se

### Abstract

This paper centers on the relationship between memory and hermeneutics in Claudio Magris's “Esterno giorno - Val Rosandra”, a story about the protagonist's efforts to remember his past from a series of mediated representations of his youth. The article departs from the aesthetics of reception to posit that, in the story, remembrance functions as an act of reading insofar as these mediated memories need to be interpreted, actualized, and inserted in the hermeneutic circle. In other words, memory becomes legible. At the same time, the story's structure has an effect on the reader's concretization processes since, in “Esterno giorno”, the empty spaces behave like silences. These particularities indicate that the process of concretization needs this network of representations and intradiegetic mediations, which presents a significant variation from how the act of reading is normally understood. This article puts forth that this understanding of the relationship between memory and hermeneutics raises some questions in the context of reception theory. That is, by seeing himself inserted in the protagonist's hermeneutic

ve descentralizado. Si bien lo anterior no provoca una desestimación del planteamiento teórico, sí plantea la apertura de nuevas vías para la interpretación literaria.

circle, the reader is decentralized, which causes, not so much a dismissal of the theoretical framework, as an opening towards new paths of literary interpretation.

**Palabras clave:** *Claudio Magris* || *Memoria en la literatura* || *Hermenéutica* || *Estética de la recepción* || *Espacio en la literatura*

**Keywords:** *Claudio Magris* || *Memory in literature* || *Hermeneutics* || *Reader-response criticism* || *Space in literature*

“**E**sterno giorno - Val Rosandra” es el quinto y último cuento de *Tempo curvo a Krems* de Claudio Magris, publicado en 2019. El texto nos presenta un protagonista que, desde la vejez, se sumerge en los recuerdos de su juventud; en particular, su vida antes y después de la Primera Guerra Mundial. Los sucesos previos a la guerra se centran en su relación de amistad con otros tres jóvenes, dos hombres y una mujer, y el interés romántico que los tres hombres (el protagonista y sus dos amigos) tienen hacia ella. El detonante de los recuerdos es la participación del protagonista como consultor en una película que se está grabando acerca de la vida de los cuatro amigos, misma que está basada en una novela escrita por uno de ellos. Es aquí donde se presenta el punto medular del texto: el protagonista reconstruye su pasado mientras está en constante negociación con la mediación de la memoria. Es decir, confronta los recuerdos con sus distintas representaciones, mismas que parten de la novela de su amigo y se van re-mediando en el guion para la película y en la filmación. De este modo, el protagonista se ve inmerso en planos diegéticos que lo llevan a cuestionar su propia existencia como un *yo* unitario. Este cuestionamiento no solamente se debe al desdoblamiento de las distintas representaciones (él como personaje de la novela, él representado por un actor en la película) sino también al efecto irreversible que la guerra ejerció sobre él: “Sí, la Gran Guerra es un velo espeso entre él y las cosas, de entonces y no sólo de entonces; en especial, entre él y sí mismo, el sí mismo de aquellos años que parecían tan abiertos al futuro” (Magris, 2021: s.p.).<sup>1</sup> Un futuro que, además, informa y filtra la aproximación del protagonista a los sucesos de su pasado.

<sup>1</sup> “Sì, la Grande Guerra è uno spesso velo tra lui e le cose, di allora e non solo di allora; specialmente tra lui e sé stesso, quel sé stesso di quegli anni che sembravano così aperti al futuro” (Magris, 2019: 77). El análisis se desprende del texto original en italiano; sin embargo, para facilitar la lectura, en el cuerpo del texto se incluyen las traducciones de Pilar

En este juego entre el protagonista, su propia memoria y las representaciones del pasado mediadas por la novela, el guion y la puesta en escena se entrevén distintos actos de lectura y de interpretación en distintos niveles. En primer lugar, se tiene al protagonista frente al recuerdo de su propia experiencia; en segundo lugar, el protagonista frente al recuerdo mediado (la novela, el guion, el set de grabación y la pantalla); y en un tercer nivel, el lector de “Esterno giorno - Val Rosandra”. En este último caso, el lector no sólo se enfrenta a esta red de representaciones, sino que también tiene que navegar los silencios de la narración y tratarlos como espacios vacíos (Iser, 1987). La complejidad yace en la vinculación del acto hermenéutico con la memoria, pues los *textos*<sup>2</sup> con los que el protagonista entra en contacto son representaciones mediadas de su pasado y esta yuxtaposición lo lleva a *leer* sus recuerdos. La propuesta es considerar, por una parte, los actos de recuerdo del protagonista como actos de lectura, en donde el recuerdo entra en el círculo hermenéutico, se interpreta y actualiza con cada mediación; y, por otra parte, considerar el efecto que lo anterior tiene en los procesos de concretización del lector.

Los términos empleados arriba —*acto de lectura, espacios vacíos y concretización*— pertenecen al dominio de la estética de la recepción y proveerán la base conceptual, aunque no necesariamente teórica, que sustentará este estudio pues, como veremos, el texto de Magris exige una ampliación de las consideraciones de esta corriente. Asimismo, tomaremos en cuenta los trabajos de los cuales se nutre, en particular la hermenéutica de Gadamer y la fenomenología de Roman Ingarden.

### Estética de la recepción: algunas consideraciones

La centralidad del lector y sus interacciones con el texto son la respuesta que la estética de la recepción ofreció frente a las interpretaciones inmanentistas del formalismo ruso o del New Criticism norteamericano. Esta propuesta está representada por dos autores principales, Hans Robert Jauss (2005) y Wolfgang Iser (1987).<sup>3</sup> Del primero, es

---

González Rodríguez para la edición digital en español de Anagrama (Magris, 2021). Las citas originales se incluyen al pie de página para su consulta.

<sup>2</sup> Texto en el sentido más amplio; es decir, algo que transmite significado.

<sup>3</sup> La estética de la recepción y los trabajos de Jauss (2005) e Iser (1987) son mucho más amplios y de consideraciones más complejas de lo que esta sección muestra. Aquí se retoman sólo algunas ideas principales que servirán

importante retomar la idea del horizonte de expectativas, que se define como la suma de conocimiento e ideas preconcebidas que determinan la disposición con la que el público de cada época recibe y, por lo tanto, valora una obra literaria (Jauss, 2005; Viñas Piquer, 2002). Este horizonte está determinado por los factores que integran la tradición literaria —los rasgos del género al que el texto pertenece, la relación del texto con otras obras de la tradición, y la oposición entre el uso literario del lenguaje y su uso práctico (Viñas Piquer, 2002)—. El horizonte de expectativas implica que una obra literaria no puede tener un solo significado, sino que cada momento histórico tendrá una nueva lectura y, por lo tanto, el texto está abierto a la posibilidad de múltiples actualizaciones.

Por su parte, Iser (1987) se pregunta por este proceso de actualización, que no es otra cosa que lo que sucede durante lo que denomina el acto de lectura. Éste acontece en la interacción entre el texto y el lector, y es esta interacción la que está al centro de la propuesta de la estética de la recepción, pues ya no considera al texto como el poseedor de significado, sino que se preocupa por el efecto estético que éste tiene sobre el lector y su participación en la interpretación. Este juego se da cuando la configuración del texto entra en contacto con las conjeturas del lector, a través de lo que Iser denomina espacios vacíos, concepto que retoma de Roman Ingarden y que reformula. Brevemente, dentro de su fenomenología, Ingarden plantea que la literatura está compuesta por cuatro estratos que el lector debe “actualizar” (en Eagleton, 2003: 67): fónico-fonológico, unidades de sentido, objetos representados y aspectos esquematizados (Torner, 2008).<sup>4</sup>

Nos concentraremos en el tercero. Los objetos representados son los objetos, acciones, estados y eventos proyectados por las unidades de sentido que, con ayuda de los aspectos esquematizados, son *concretizados* en la mente del lector (Eagleton, 2003; Torner, 2008; Viñas Piquer, 2002). Sin embargo, siempre existen “huecos” en la forma en que la obra representa estos objetos, pues “es imposible establecer con exhaustividad todas las determinaciones de los objetos individuales” (Torner, 2008: 163); es decir, el texto nunca podrá proveer todas las posibles características asociadas a cada objeto. Estos son los que Ingarden llama espacios de indeterminación, que cada lector “rellena”, o concretiza, partiendo de lo que Jauss llamaría horizonte de expectativas.

---

directamente para la interpretación de “Esterno giorno - Val Rosandra”.

<sup>4</sup> El estrato fónico-fonológico se compone de los sonidos que marcan el ritmo, tempo y melodía del texto; las unidades de sentido son las palabras y oraciones que se consideran totalidades autosuficientes e intencionales; los aspectos esquematizados ayudan a dar verosimilitud a los objetos representados; por ejemplo, aspectos como la temporalidad y la espacialidad.

Lo anterior subraya la importancia fundamental de la participación del lector. Sin él la obra literaria no se realizaría o no existiría (Eagleton, 2003: 66; Tornero, 2008: 161). Iser retoma el concepto de espacios de indeterminación y lo denomina espacios vacíos. Su contribución es plantear que estos activan la interacción entre texto y lector, misma que crea el acto de lectura y da lugar al efecto estético. Es desde el lector que el texto se completa y se actualiza, de modo que existen tantos horizontes y actualizaciones como lectores y lecturas, porque, incluso con cada re-lectura, la experiencia varía y se va abonando a los horizontes de expectativas que, a su vez, alimentan nuevas interpretaciones. Esto apunta hacia el carácter cíclico del acto interpretativo, mejor expresado bajo la figura del círculo hermenéutico (Eagleton, 2003: 64).

De las contribuciones de la hermenéutica de Gadamer a la estética de la recepción podemos resaltar su postura respecto al significado del texto. Para él, “toda interpretación es situacional, moldeada y constreñida por los criterios históricamente relativos de una cultura particular [...] toda interpretación de una obra consiste en el diálogo entre el pasado y el presente” (como se cita en Eagleton, 2003: 62); de modo que, cuando se mueve de un contexto a otro, se le pueden asignar nuevos significados, independientemente de cualquier intención original del autor. Así, cada lector llega al texto con una serie de preconcepciones o expectativas que se van modificando mientras lee, insertándose en lo que en hermenéutica se le llama círculo hermenéutico. Este proceso explica cómo “los elementos individuales [de un texto] son inteligibles en términos del contexto completo, y el contexto completo se vuelve inteligible a través de sus elementos individuales” formando así un todo (Eagleton, 2003: 64). De ahí que “la lectura no [sea] un movimiento lineal, un mero asunto acumulativo: nuestras especulaciones iniciales generan un marco de referencia dentro del cual se interpreta lo que viene a continuación, pero lo que viene a continuación puede retrospectivamente transformar nuestro entendimiento original” (Eagleton, 2003: 67). Así, en el acto de interpretación estamos en un constante vaivén en donde la interpretación, tanto del todo como de las partes, se informa, sí de la propia estructura y horizonte del texto, pero también de la forma en la que vamos llenando los espacios vacíos.<sup>5</sup> Esto abre la puerta a nuevos entendimientos y actualizaciones.

<sup>5</sup> Gadamer (2004) llama al encuentro entre el horizonte del texto y el del lector “fusión de horizontes”.

Las preguntas frente a “Esterno giorno - Val Rosandra” serán, entonces, qué sucede con la interpretación cuando el horizonte de expectativas del protagonista se confronta a sí mismo durante sus propios actos de lectura y cuál es el efecto de este caleidoscopio de representaciones para el lector de “Esterno giorno”.

**“Si ya no es aquel tiempo, si no existe, ¿se puede decir qué era, cómo era?”: acerca de “Esterno giorno - Val Rosandra”**

“Esterno giorno - Val Rosandra”, y *Tempo curvo a Krems* más ampliamente, tienen como punto focal el paso del tiempo. A través de la perspectiva de un protagonista, que en el cuento no tiene nombre propio, el texto regresa constantemente a un evento de su juventud: una excursión que ese personaje hace antes de la Gran Guerra a Val Rosandra, un valle cerca de la actual frontera con Eslovenia, con sus amigos del liceo, dos hombres y una mujer que tampoco tienen nombre. Este es el momento que guía todo el relato y que permite entrelazar las distintas mediaciones en juego. El texto abre con el set de filmación en el mismo río en donde décadas atrás el protagonista, que ahora observa a los actores, intentaba seducir a su amiga, el objeto de su deseo. Aquí encontramos la primera confrontación: la manera en que el director guía el contacto físico entre los actores: “No, no, esto no funciona. La verdad, no se me habría ocurrido, entonces, un gesto semejante, tales confianzas con una joven. Me habría gustado, cómo no, pero en aquella época no..., no era así” (Magris, 2021: s.p.).<sup>6</sup> De vuelta en su casa relee en el guion las escenas que vio grabar y comienza a reflexionar acerca del pasado y de su representatividad, y es en esta reflexión que se asoman varios de los temas recurrentes en la obra de Magris: la guerra, el trauma, la memoria y, por supuesto, Trieste y *Mitteleuropa*.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> “No, no. La cosa non va. Sinceramente non mi sarebbe neanche venuto in mente, allora, un gesto così, una simile confidenza con una ragazza. Mi sarebbe piaciuto, come no, ma a quei tempi non...non era così” (Magris, 2019: 73).

<sup>7</sup> No es posible mencionar aquí todos los elementos y referencias a las que alude el texto pues, fiel al estilo narrativo de Magris, en cualquier intento de resumen exhaustivo se corre el riesgo de perder el hilo. Sin embargo, se pueden mencionar algunos: como en casi toda la obra de Magris Trieste aparece como un lugar de encuentro y desencuentro. El protagonista y sus amigos pertenecían a la Trieste austriaca, pero pelearon del lado italiano usando pseudónimos. Su *Mitteleuropa* es intertextual y aparece bajo la forma del propio protagonista, un profesor estudioso de Thomas Mann, que constantemente alude al *Doktor Faustus* (Ver Basso, 2010; Pellegrini *et al.*, 2021; Ricci, 2019).

Para el protagonista la guerra es como un velo que dicta su visión. No sólo no fue la guerra para terminar todas las guerras, sino que a la devastación del Carso y de Verdun que vivió en carne propia (incluso fue condecorado con una medalla), le siguieron los Camicie Nere y la Risiera, “único horno crematorio que existió en Italia” (Magris, 2021: s.p.).<sup>8</sup> La guerra fue un diluvio del cual no nació un nuevo mundo, ni otro Adán que no tuviera la cara de Hitler o de Stalin, entonces ¿cómo puede ahora aproximarse a ese *antebellum* y a ese joven que aún creía en un futuro “de paz y de fraternidad” (Magris, 2021: s.p.).<sup>9</sup> Frente a esta imposibilidad de verse a sí mismo en el actor que juega su papel o en su yo del pasado, concentra sus esfuerzos en intentar encontrarla a *ella* en la actriz: “Grandes ojos verdes como los de ella entonces, un verde más diluido, no, más claro” (Magris, 2021: s.p.).<sup>10</sup>

A lo largo del relato la ubicación del protagonista cambia constantemente entre el set de filmación, su casa, y un café triestino. Acompañado siempre del guion sus recuerdos de la guerra comienzan a mezclarse con aquellos de la posguerra. Nos enteramos que uno de los amigos, muerto ya, fue el que escribió la novela acerca de los cuatro (“Otra capa entre él y sí mismo” (Magris, 2021: s.p.)),<sup>11</sup> sobre la cual se basa la película; que el otro, muerto también, era un gran traductor de literatura alemana (“Ya, traducir; otra escritura, una búsqueda de verdad que descubre siempre una un poco diferente, necesariamente falseada” (Magris, 2021: s.p.));<sup>12</sup> y que ella se fue de Trieste después del liceo, se convirtió en psiquiatra infantil y que, cuando el director la contactó, se negó a participar en la película (“recuerdo todo de entonces, y muy bien, pero lo recuerdo de mala gana y no me gusta hablar de ello” (Magris, 2021: s.p.)).<sup>13</sup>

En la parte final del texto el protagonista regresa a sus recuerdos de *ella* y recanaliza su energía y deseo hacia Magda, la actriz, quien es la única con nombre propio. El proceso de grabación concluye y el final del relato muestra al protagonista con Magda tomando *vin brûlé* en una *osteria*. Él le pregunta si, al grabar una escena de amor, realmente se besan los actores. Ella le regresa la pregunta: ¿y ellos dos (el protagonista

<sup>8</sup> “unico forno crematorio esistito in Italia” (Magris, 2019: 78).

<sup>9</sup> “di pace e di fraternità” (Magris, 2019: 77).

<sup>10</sup> “Grandi occhi verdi come quelli di lei allora, un verde più sbiadito, no, più chiaro” (Magris, 2019: 74).

<sup>11</sup> “Un altro strato fra lui e sé stesso” (Magris, 2019: 80).

<sup>12</sup> “Già, tradurre; un altro scrivere, una ricerca di verità che ne scopre una sempre un po’ diversa, necessariamente contrafatta” (Magris, 2019: 80).

<sup>13</sup> “ricordo tutto, di allora, e benissimo, ma lo ricordo malvolentieri e non mi fa piacere parlarne” (Magris, 2019: 82).



y *ella*) se besaron verdaderamente? Frente a su silencio Magda se despide con un beso, “un beso fugaz en la boca, solo en los labios” (Magris, 2021: s.p.),<sup>14</sup> y el narrador da la impresión de querer decir algo más, pero nos deja sólo con un “No..., pero...” (s.p.).<sup>15</sup>

### **“La verdad es siempre un poco mentirosa”: acto de lectura, acto de recuerdo.**

La pauta para tratar el recuerdo como lectura la da el propio protagonista al inicio del relato. Cuando está en el set de filmación por un momento los actores pasan a segundo plano y su mirada se enfoca en el movimiento del agua en el río junto con el resplandor que refleja. Algo en esa escena lo remite al pasado o, más bien, trae el pasado de vuelta a él: “El ojo, dijo un colega suyo en una aplaudida conferencia, cuando ve reconoce, las imágenes que llegan a la retina son un libro o fragmentos de un libro ya escrito en la memoria y depositado en alguna estantería abarrotada de donde reaparecen” (Magris, 2021: s.p.).<sup>16</sup> Aquí se establece una relación entre memoria, texto e imagen que forma una red compleja y guía los encuentros del protagonista con el pasado. Estos encuentros se dividen entre aquellos en los que se enfrenta a sus recuerdos sin aparente mediación externa y aquellos en donde se enfrenta al recuerdo mediado por la novela, el guion, el set de grabación, y la pantalla. No obstante, el hecho de concebir la memoria como un lugar textual permite entender el recuerdo como un acto de lectura y, por lo tanto, abierto a interacciones con horizontes de expectativas. De modo que, conforme avanza el relato, las reflexiones sobre los cruces entre la experiencia y la mediación se vuelven cada vez más frecuentes.

El protagonista se encuentra en el set porque el director necesitaba que le dijera cómo era el modo de ser de aquella generación de 1910 y poder recrear la atmósfera de ese tiempo. Aquí es donde comenzamos a ver la relación que el protagonista tiene con su propio pasado. El problema es que el mundo no volvió a ser igual después de

<sup>14</sup> “un bacio leggero sulla bocca, solo sulle labbra” (Magris, 2019: 88).

<sup>15</sup> “non che... però...” (Magris, 2019: 88).

<sup>16</sup> “L'occhio, ha detto quel suo collega in un'applaudita conferenza, quando vede riconosce, le immagini che arrivano alla retina sono un libro o frammenti di un libro già scritto nella memoria e riposto nell'ombra di qualche scaffale strazzeppo da dove riemergono” (Magris, 2019: 72).



la guerra que, como el diluvio bíblico, arrasó con todo. Él sí tuvo sitio en el “arca destrozada”, pero no está muy seguro de qué versión de él regresó, si es que regresó. Ya decíamos anteriormente que su experiencia en la guerra actúa como un velo que determina sus lecturas del pasado. Desde su presente entiende que tanto él como sus dos amigos fueron meros instrumentos en el teatro de la historia, olvidados ya:

Después el futuro cayó como la guillotina, telón cerrado tras el espectáculo y ellos cuatro detrás del telón, en el escenario vacío; no, ellos tres, ella se escaulló entre los pliegues del telón, se mezcló y tal vez sigue mezclándose con el gentío. Sí, muchedumbre caliente y sudada, de acuerdo, pero caliente de vida, mientras que nosotros estábamos solos, desaparecidos, ilocalizables en el teatro desierto. Ni siquiera máscaras, utillaje repuesto en el almacén de los trajes del teatro, poca diferencia entre él y los otros dos amigos que pasaron, entretanto, a mejor vida. (Magris, 2021: s.p.)<sup>17</sup>

Aquí es clara la alusión al teatro de la guerra. Sus amigos y él se terminan confundiendo los unos con los otros porque en la multitud de soldados, de jóvenes que creían fervientemente en la bondad de la lucha, muertos o vivos, jugaron su papel y perdieron cualquier punto de referencia, incluso a sí mismos. Fue tanto que incluso su medalla de plata (y la de oro de su amigo), el signo material de su éxito en la guerra, el recordatorio de que volvió de ella, terminó guardada en un cajón porque se negó a usarla con todos los fascistas “abriendo cabezas y ensuciando el nombre de Italia” (Magris, 2021: s.p.).<sup>18</sup> Ella, en cambio, escapó y se mezcló con la vida.

La sensación de haber perdido el futuro dicta como pasado; sus referentes parecen haberse quedado desvinculados. Ciertamente cuenta con sus lecturas; es, después de todo, un gran profesor de literatura alemana. Sin embargo, por más que evoca a Faust, por más que intenta convertirlo en su clave de interpretación, a diferencia de Faust, él no rejuvenece (ni siquiera a través del recuerdo) y lo único que le queda es

<sup>17</sup> Poi il futuro calato come una ghigliottina, sipario chiuso dopo lo spettacolo e loro quattro dietro quel sipario, sul palcoscenico vuoto – no, loro tre, lei è sgusciata via fra le pieghe del sipario, si è mescolata e continua forse a mescolarsi tra la folla. Sì, rezza calda e sudata, d'accordo, ma calda vita, mentre noi soli, spariti, irreperibili nel teatro deserto. Maschere, neanche, attrezzerie riposte nel deposito costumi del teatro, poca differenza fra lui e gli altri due amici, passati intanto a miglior vita. (Magris, 2019: 79-80)

<sup>18</sup> “in giro spaccando teste insozzando l'Italia e il suo nome” (Magris, 2019: 77).

una representación de su juventud. Es aquí donde se empiezan a entrelazar las distintas mediaciones de esta representación. Mientras el protagonista lee y relee el guion y la novela sentado en el café, cerca del final del relato, el lenguaje cinematográfico y literario comienzan a permear en su tren de pensamiento:

Sus vidas detenidas en aquel tiempo, como cuando se detiene la proyección de una película y las imágenes se quedan quietas, una sonrisa rígida sobre una bella boca, una mirada congelada. Solo ella, piensa mientras sigue leyendo y releendo el guion, parece moverse en un espacio diferente. Solo ella, la extranjera que se iría a Viena, a Milán, a Berlín o quién sabe adónde, tenía un futuro. Ellos tres, en cambio, ya póstumos, con sus vidas quemadas en la espera y en la preparación de la vida, antes de que ella llegase. Rojo del amanecer, no, rojo de la tarde. Perdonadme, perdonadnos también a nosotros que se haya hecho de noche [...] Y ella...en el fondo no la envidia. Irse, huir probablemente no basta. No es cierto que su libre e intenso destino haya sido más feliz que el papel de ellos tres. (Magris, 2021: s.p.)<sup>19</sup>

En el café se siente protegido de la historia porque ahí dentro no hay resplandores en el agua que lo lancen al recuerdo, como le sucedió al inicio y durante la filmación. Aquí las concretizaciones de sus actos de lectura se comienzan a entretejer: su vida es como la escena pausada de una película porque después de la guerra no tuvo más vida; la vida ya sólo es posible a través de la representación y la mediación. Esta escena es climática ya que se presenta como una especie de fusión de horizontes en donde sus lecturas de la novela, del guion y de la película se funden con sus propios recuerdos y los informan.

El protagonista llega a este punto luego de una serie de encuentros con las reconstrucciones antes mencionadas que se van complejizando, pues cada representación

<sup>19</sup> La loro vita bloccata a quel tempo di allora, come quando si blocca la proiezione di un film e le immagini sono ferme, un sorriso irrigidito su una bellissima bocca, uno sguardo congelato. Solo lei, pensa continuando a leggere e rileggere la sceneggiatura, sembra muoversi in uno spazio diverso. Solo lei, la straniera che sarebbe andata via, a Vienna, a Milano, a Berlino o chissà dove, aveva un futuro. Loro tre, invece, già postumi, la loro vita bruciata nell'attesa e nella preparazione della vita, prima che questa venisse. Rosso dell'aurora, no, rosso della sera. Perdonatemi, perdonate anche a noi che si sia fatta sera [...] E lei...in fondo non la invidia. Andarsene, fuggire probabilmente non basta. Non è certo che il suo libero e corposo destino sia stato più felice di quello cartaceo di loro tre. (Magris, 2019: 85)

parte de una previa, distanciándose así del referente original, su propio recuerdo.<sup>20</sup> La primera de estas mediaciones es la novela de su amigo:

Otra capa entre él y sí mismo, aquellas páginas en las que puedes leer su historia de entonces son una tapadera, un manto interpuesto entre él y su vida. Ciertamente no es culpa de su amigo escritor, el mejor de los tres; la novela es buena, fuerte, pero él, al leerla y admirarla, tiene la sensación de que aquellas páginas le han sustraído un poco de su vida, un bello retrato tras el cual se esconde el rostro. (Magris, 2021: s.p.)<sup>21</sup>

La segunda es la película, incluidos el guion, el set, la pantalla y los actores, principalmente quien lo interpreta:

Y ahora la película, su celuloide, otra palada de tierra sobre su vida, sobre la vida de ellos. Sus rostros, no, otros, otras voces [...] y después en la pantalla, con otras caras, otras voces, otros gestos.

[...]

No, no es su sosias, es otro. No hay realmente dos, de otros, uno en aquella página ciclostilada y pronto también otro en las secuencias de la película —el director le ha mostrado un par de ellas, es difícil comprender nada en aquellos fragmentos sueltos—. De todas formas él, sentado en la butaca en su casa, en su biblioteca, no es ni el uno ni el otro, ni aquel joven romano que no le parece precisamente un Clark Gable, ni ese personaje ahora inasible que fue él mismo y que hoy ya no es. (Magris, 2021: s.p.)<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Aquí interviene otro grado de complejidad porque el recuerdo “original” también está mediado. Si tomamos en cuenta que ya desde los orígenes de los estudios de memoria con Maurice Halbwachs se plantea que la memoria se construye siempre desde el presente y que recordamos a partir de una serie de marcos sociales, tenemos que ningún recuerdo regresa a nosotros en estado puro y, por lo tanto, también se interpreta desde un horizonte en constante actualización (Halbwachs, 1994 y 1997).

<sup>21</sup> Un altro strato fra lui e sé stesso; quelle pagine in cui può leggere la sua storia di allora sono un paravento, una coltre calata fra lui e la sua vita. Non è certo colpa dell'amico scrittore, il migliore di loro tre; il romanzo è bello, forte, ma lui, leggendolo e ammirandolo, ha la sensazione che anche quelle pagine gli abbiano sottratto un po' della sua vita, un bel ritratto dietro il quale il volto si nasconde (Magris, 2019: 80).

<sup>22</sup> E ora il film, la sua celluloide, altra palata di terra sulla sua vita, sulla loro vita. I loro volti, no, altri, altre voci [...] e poi c'è lo schermo, con altre facce, altre voci, altri gesti. [...] No, non è il suo sosia, è un altro. Ce ne sono veramente due, di altri, uno in quella pagina ciclostilata e presto pure un altro nelle sequenze del film – il regista gliene ha fatto vedere

En la descripción de estas representaciones vemos una actitud ambivalente del protagonista. Son obstáculos o calcos que interfieren o que afirman la desaparición de la historia real; pero, al mismo tiempo protegen. Son pantallas, cortinas que proveen una alternativa. Durante estos acercamientos el protagonista está siempre consciente de las implicaciones de la mediación y del desdoblamiento, pero no por eso deja de ser seducido por sus posibilidades.

Esto se ejemplifica con el encuadre de Trieste en la película. Se muestran sólo pedazos de la ciudad: algún techo, una estatua, el mar. El director alega falta de presupuesto y sostiene que aquellos fragmentos deberían ser suficientes para sugerir y evocar la Trieste de entonces, pero, para el protagonista las tomas muestran una ciudad bellísima e inexistente. Lo mismo sucede con las representaciones de su vida. Éstas evocan y sugieren, pero dejan espacios vacíos lo suficientemente amplios para ser concretizados de manera menos dolorosa:

Lee con interés, en ciertos momentos hasta con ternura, aquella historia, preguntándose si es en realidad la suya o al menos la de ellos, la de los cuatro y, por tanto, también la suya. La historia verdadera de ellos —¿verdadera?— más confusa y lejana que la que han puesto en papel para la película. Estratos de tiempo se interponen entre él y su historia de entonces, la de ellos; papel de seda cada vez más descolorido de un presunto folio original. La misma historia, no, la misma no, ahora más incierta, ahora más imperiosa, algún jirón ilegible, algún otro más claro. Otras palabras, otras cosas se superponen en su cabeza a las que está leyendo; no muy diferentes, casi las mismas pero no las mismas, dolorosamente otras. (Magris, 2021: s.p.)<sup>23</sup>

un paio, è difficile capire qualcosa da quei pezzi slegati. Comunque lui, seduto in poltrona a casa sua, nella sua biblioteca, non è né uno né l'altro, né quel giovanotto romano che non gli sembra proprio Clark Gable né quel personaggio ormai inafferrabile che è stato lui stesso e che lui non è più. (Magris, 2019: 80- 81)

<sup>23</sup> Legge con interesse, in qualche momento anche con tenerezza, quella storia, chiedendosi se sia proprio la sua o almeno la loro, di loro quattro e dunque anche la sua. La loro storia vera - vera? - più confusa e lontana di quella ora messa su carta per il film. Strati di tempo s'interpongono tra lui e la sua, la loro storia di allora; veline sempre più sbiadite di un presunto foglio originale. La stessa storia, no, non la stessa, ora più incerta ora più imperiosa, qualche brandello illeggibile, qualcos'altro più chiaro. Altre parole, altre cose nella sua testa si sovrappongono a quelle che sta leggendo; non molto diverse, quasi le stesse ma non le stesse, dolorosamente altre. (Magris, 2019: 76)

Lo anterior explica por qué el protagonista, sentado en el café, termina por preferir su futuro de papel. Frente a la novela o a la película, sus lecturas previas (Mann, Goethe, y Rilke) no bastan para llenar los espacios vacíos porque los referentes que necesita provienen de una experiencia cubierta por un velo demasiado espeso, y atravesarlo sería demasiado doloroso. A esto se le suma la insistencia, a veces contradictoria, en que ese *yo* del pasado dejó de existir poco tiempo después de la excursión a Val Rosandra. Esto ocurre cuando el protagonista regresa al set a observar las últimas tomas de las escenas de Magda con el actor y siente celos de aquel que debería de ser él: “Sinceramente soy, era mejor. En cambio, él se mueve, sube, baja y vuelve a subir por aquellas rocas, rodea a Magda por la cintura” (Magris, 2021: s.p.).<sup>24</sup> Así, cada acto de lectura de la novela, del guion, o del set se integran al círculo hermenéutico y proveen nuevas claves de interpretación para el recuerdo.

### **“Nunca se debe saber todo de quien se ha ido”: el lector de “Esterno giorno - Val Rosandra”**

Hasta el momento se ha hablado de los actos de lectura a nivel intradieгético, pero esta misma red compleja de interpretación se traslada al lector del relato. Para llenar los espacios vacíos el lector no parte solamente de la reconstrucción de los actos de recuerdo del protagonista; también, se enfrenta a los espacios vacíos del narrador. La estructura de la narración parece responder a la crítica que el protagonista hace de la novela y de la película (“porque pone en orden lo que no tiene y no puede—¿no debe?— tener orden: los años, los minutos, las historias”) presentando un fluir de sucesos y voces cuyo efecto es abrumador (Magris, 2021: s.p.).<sup>25</sup> El narrador fluctúa entre la tercera y primera persona y las escenas entre el recuerdo y las mediaciones, de modo que la lectura se vuelve también un proceso de reconstrucción que gira en torno al mismo evento central: lo que pasó entre el protagonista y *ella* durante la excursión a Val Rosandra.

<sup>24</sup> “Sinceramente sono, ero meglio. Lui però si muove, sale scende e risale su quelle rocce, cinge Magda alla vita” (Magris, 2019: 87).

<sup>25</sup> “perché mette in ordine ciò che non ha e non può – non deve? – avere ordine: gli anni, i minuti, le storie” (Magris, 2019: 86).

Para entender lo sucedido durante y después de la guerra el lector puede acudir a lo que el propio texto provee, también a la obra de Magris más ampliamente y a otras lecturas para llenar los espacios vacíos. Sin embargo, la reconstrucción de la relación entre los cuatro amigos resulta más complicada porque estos espacios se presentan bajo la forma de silencios que están intencionalmente marcados con el uso de puntos suspensivos. En un par de excepciones la elipsis se reserva para *ella*. Sabemos que ese día en Val Rosandra el protagonista logró dejar a sus amigos atrás pero no tenemos claro qué sucedió cuando se quedaron solos: “junto a ella, había logrado dejar atrás a los otros dos, para nada, por otra parte. Bueno, casi nada. Ya, entonces no se hacía” (Magris, 2021: s.p.).<sup>26</sup> En las últimas dos frases tenemos una construcción interesante. El “casi nada” aunado al “en ese entonces no se usaba”, que ya había aparecido cuando discute con el director acerca de las interacciones habituales entre hombres y mujeres en esa época, unen nuevamente el recuerdo con la mediación. A pesar de que en esos puntos suspensivos se esconda el deseo, podemos deducir que no hubo un contacto físico tal como el de los actores en esas primeras tomas —él la abraza por detrás, le pone las manos sobre los senos y descansa la cara en su nuca—, pero sabemos que algo sucedió. Tampoco tenemos claro el grado de rivalidad entre los tres hombres que compartían su amor por la mujer, más allá de que uno de ellos se dio un disparo “por ella” y murió sesenta años después en eventos presuntamente desvinculados, y que aquel día en Val Rosandra, el protagonista logró estar un momento a solas con ella. Pero, de nuevo, no tenemos acceso a todo:

El jovenzuelo repite muchas veces la misma escena en el plató, con el disgusto de la actriz, que se desenvuelve mucho mejor...Pero en realidad las cosas también fueron así entonces...Tres jóvenes torpes e inmaduros, con la cabeza llena de fantasías y de libros, y una mujer...A saber qué pensaba y sentía ella de verdad... Sí, se da perfecta cuenta de su torpeza de entonces o mejor aún, se corrige para consolarse, de aquella torpeza que ahora parecería aún mayor. Tal vez uno así, quién sabe, habría podido gustarle, aquella vez...Pero yo...”. (Magris, 2021: s.p.)<sup>27</sup>

<sup>26</sup> “insieme a lei, era riuscito a seminare gli altri due – per niente, poi. Insomma, quasi niente. Già, allora non si usava.” (Magris, 2019: 76).

<sup>27</sup> Quel giovanotto ripete tante volte sul set la stessa scena, con disappunto dell'attrice che se la cava molto meglio... Ma in fondo anche allora era andata così... Tre ragazzi goffi e acerbi, con la testa piena di fantasticherie e di libri, e una donna... Chissà cosa pensava e sentiva veramente lei... Sì, si rende bene conto della propria goffaggine di allora

En este pasaje observamos a tres jóvenes que, inmaduros y torpes, desilusionan a una mujer que se las arregla mucho mejor. El protagonista no sabe ni qué pensaba o sentía ella ni qué pudo haberle gustado “aquella vez”, y con el uso de los puntos suspensivos, el lector entiende que el protagonista no logró cumplir cual sea que haya sido esa expectativa.

Más adelante, cuando regresa al set a observar las últimas tomas, al ver a Magda, vuelve a pensar en *ella*, y se lamenta que no exista memoria del olor: “Qué olor tenía ella entonces encaramándose sudada a aquellas rocas, su cuello junto a mi cara” (Magris, 2021: s.p.).<sup>28</sup> En los silencios se abre el juego interpretativo de lo que pudo haber sucedido con su amiga para después dirigir nuestra mirada hacia su relación con Magda, cuyo olor le es atractivo: “Y sí, a pesar de la edad” (Magris, 2021: s.p.). Esto permitiría interpretar la última escena del relato, cuando Magda se despide de él con un beso, como una consumación del deseo un tanto trunca, similar a la que suponemos tuvo lugar con *ella* en Val Rosandra. Sin embargo, las últimas palabras, “Non che...però...” (No..., pero...), abren nuevamente un espacio, y dudamos de nuestra interpretación. Es como si el texto jugara con el círculo hermenéutico.

La relación entre el protagonista y estas dos mujeres ilustra que hay mucho en el texto que se mantiene en las sombras, y cerca del final del relato se ofrece una pista del porqué:

Ya, mis nietos encontrarán esas fotografías...y también las poesías en mi cajón. Bueno, son ya bastante mayores para saber cómo es el mundo y esas poesías habrían podido escandalizar a los enseñantes de entonces, hoy los adolescentes escriben seguro bastante peor. Mis nietos no sé, pero...y esas poesías... un poco feas, lo sé, aunque...también las fotografías, en el fondo... de todos modos, en general no debería saberse nunca. Nunca se debe saber todo de quien se ha ido. (Magris, 2021: s.p.)<sup>29</sup>

o meglio, corregge per consolarsi, di quella che ora sembrerebbe, anzi sarebbe una vera goffaggine. Magari uno così, chissà, avrebbe anche potuto piacerle quella volta...Ma io... (Magris, 2019: 82)

<sup>28</sup> “Che odore aveva lei allora, arrampicandosi sudata su quelle rocce, il suo collo vicino al mio viso” (Magris, 2019: 86).

<sup>29</sup> Già, i miei nipoti troveranno quelle fotografie...e anche quelle poesie nel mio cassetto. Poco male, anche loro sono grandi abbastanza per sapere come va il mondo e quelle poesie avrebbero potuto scandalizzare solo gli insegnanti di allora, adesso i ragazzi scrivono di sicuro ben di peggio. I miei nipoti non so, ma...e quelle poesie...un po' brutte, lo so, anche se...pure le fotografie, in fondo...comunque, in generale non si dovrebbe mai sapere. Non si deve mai sapere tutto di chi se ne è andato. (Magris, 2019: 87)



No se debe nunca saber todo acerca de los que se han ido; de *ella*, de sus amigos y de él mismo cuando se muera, ni siquiera a través de su poesía o sus fotografías de las que solamente podemos hacernos una idea antes de que intervenga el silencio. Y quizá esta sea la clave para interpretar todo el relato; no tenemos acceso a todo porque no debemos tenerlo. Entonces, como lectores, llenamos los silencios con nuestra propia expectativa de ese deseo.

## Conclusiones

Una aproximación a "Esterno giorno - Val Rosandra" desde los conceptos de la estética de la recepción provee un acercamiento de la hermenéutica con la memoria. Considerar los actos de recuerdo como actos de lectura permite entender la relación del protagonista con el pasado y el papel que juegan las distintas representaciones y mediaciones en esa relación. Al ser la memoria algo *legible*, se actualiza e interpreta con cada nuevo encuentro de horizontes, de la misma manera que la lectura de la novela, el guion y el set se actualiza a partir del encuentro con la memoria. Estas interacciones conforman un círculo hermenéutico que se comporta de manera particular porque el juego entre las partes y el todo parte de una fragmentación: el horizonte de expectativas del protagonista se enfrenta con sus propios velos en una lectura autorreferencial que impide llenar los espacios vacíos, así que termina por alimentarse de otros referentes mediados. Y es frente a esto que encontramos algunas limitantes en la teoría, particularmente cuando se pasa de lo intradieгético al lector.

Para los teóricos de la recepción el lector es central porque es desde él que el texto se completa y se actualiza al momento de llenar los espacios vacíos. El problema es que en construcciones narrativas tan complejas y fragmentadas como "Esterno giorno", en donde los espacios vacíos son propiamente silencios, el horizonte de expectativas como lo plantea Jauss no se sostiene porque la concretización no sigue el proceso habitual y necesita la red de representaciones y mediaciones intradieгéticas. En este sentido, el lector termina inserto en el círculo hermenéutico del protagonista porque, en esta relación hermenéutica-memoria, los recuerdos son de él, lo cual descentraliza al lector. De ahí la propuesta de ampliar, más que de criticar, las consideraciones de la estética de la recepción, pues permite partir de sus conceptos al tiempo que se actualizan sus esferas aplicación, lo que posibilita nuevos acercamientos y vías para la interpretación literaria.

## Referencias bibliográficas

- BASSO, Sara. (2010). *Nel confine. Riletture del territorio transfrontaliero italo-sloveno*. Edizioni Università di Trieste.
- EAGLETON, Terry. (2003). “Phenomenology, Hermeneutics, Reception Theory“. En *Literary Theory. An Introduction* (pp. 47-78). University of Minnesota Press.
- GADAMER, Hans-Georg. (2004[1975]). *Truth and Method*. Continuum.
- HALBWACHS, Maurice. (1994 [1925]). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Albin Michel.
- HALBWACHS, Maurice. (1997 [1950]). *La mémoire collective*. Albin Michel.
- ISER, Wolfgang. (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Taurus Ediciones.
- JAUSS, Hans Robert. (2005[1982]). *Toward an Aesthetic of Reception* (Timothy Bahti, Trad.). University of Minnesota Press. (Obra original publicada en 1970)
- MAGRIS, Claudio. (2019). *Tempo curvo a Krems*. Garzanti.
- MAGRIS, Claudio. (2021). *Tiempo Curvo en Krems* (Pilar González Rodríguez, Trad.). Anagrama.
- PELLEGRINI, Ernestina; FASTELLI, Federico; SALVADORI, Diego (Eds.). (2021). *Firenze per Claudio Magris*. Firenze University Press. <https://doi.org/10.36253/978-88-5518-338-3>
- RICCI, Laura. (2019). *Sempre altrove fuggendo: protagoniste di frontiera in Claudio Magris, Orhan Pamuk, Melania G. Mazzucco*. Vita Activa.
- TORNERO, Angélica. (2008). “Indeterminaciones y espacios vacíos en Roman Ingarden y Wolfgang Iser“. *Anuario de Letras Modernas*, 13, 159-172. <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2006.13.709>
- VIÑAS PIQUER, David. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Ariel.