

¿Cómo se escribe un cuerpo apenado? Duelo y naturaleza en *Los llanos*, de Federico Falco

How to Write a Grieving Body: Mourning and Nature in Los llanos by Federico Falco

Dr. Nicolás Garayalde

Licenciado em Psicología y en Letras Modernas. Doctor en Letras. Investigador adjunto del CONICET (Argentina). Profesor de Teoría Literaria en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Investigador asociado al Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modèles Esthétiques et Littéraires (Universidad de Reims, Francia).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0692-4330>

Contacto: negarayalde@gmail.com

Recebido em: 16 de julho de 2025

Aceito em: 14 de agosto de 2025

DOI: 10.11606/issn.2317-9651.i31p611-644

Argentina

Palabras clave: Duelo;
Naturaleza; Tiempo;
Lenguaje; Federico Falco.

Keywords: Mourning;
Nature; Temporality;
Language; Federico Falco.

Resumen: Este ensayo indaga en las relaciones entre duelo y naturaleza en *Los llanos*, de Federico Falco, con el fin de abordar el interrogante que se plantea el narrador: ¿cómo se escribe un cuerpo apenado? Contra lo que algunas lecturas suponen, y contra lo que el propio narrador anhela románticamente hallar, se sostiene aquí que la novela no encuentra esta respuesta en el trabajo del campo ni en los tiempos de la huerta. Antes bien, *Los llanos* exhibe, retórica y estéticamente, un desencuentro entre el sujeto en duelo y la naturaleza que lo rodea. Para argumentar esta idea, se abordan aquí tres ejes en los que se produce tal desencuentro: el lenguaje (la sintaxis), el tiempo (el ritmo) y el trabajo (del duelo, de la huerta). Un análisis atento permite advertir así que la potencia de *Los llanos* radica en la oscilación irresuelta entre el tiempo del llano y el tiempo del duelo, entre el lenguaje intraducible de la naturaleza y el lenguaje imposible del duelo. Finalmente, el análisis de la novela permitirá desplegar algunas reflexiones sobre la temporalidad del duelo.

Abstract: This essay explores the relationship between mourning and nature in *Los llanos* by Federico Falco, in order to address the narrator's central question: how to write a grieving body? Contrary to certain readings—and to the narrator's own romantic longing—the novel, it is argued here, does not find an answer in agricultural labor or in the temporality of the land. Rather, *Los llanos* presents, both rhetorically and aesthetically, a profound dissonance between the grieving subject and the surrounding natural world. To develop this idea, the essay focuses on three key axes where this dissonance manifests: language (syntax), time (rhythm), and labor (of mourning, of the field). A close reading reveals that the novel's strength lies in its unresolved oscillation between the time of the plains and the time of grief, between the untranslatable language of nature and the impossible language of loss. Finally, the analysis of the novel will allow for the development of some reflections on the temporality of grief.

Yo sufría bajo los sauces
y los sauces sufrían conmigo
J. L. Ortiz

Remove all bounds from any object,
and you presently render it sublime.
H. Blair

Cuando estoy triste, procuro rodearme de un entorno consonante. Hay quienes, al atravesar una pérdida o un dolor, eligen como trasfondo musical de su congoja un ritmo alegre, bajo el argumento, quizás sensato, de que la algarabía de la melodía los sacará del padecer. Me cuesta comprenderlos. Para mí sucede todo lo contrario: sólo un clima entristecido es capaz de apaciguar la pena, y el contraste con el contexto recrudece mi pesar. Por supuesto, no soy el único. Me animaría a decir que esta posición es más generalizada que su contraria, e incluso que se asienta en una larga tradición iniciada hace ya largo tiempo.

Anny Duperey, que ha escrito un libro maravilloso sobre la muerte de sus padres, sufre de la misma manera esa especie de indiferencia que le ofrece el verano ante su duelo: “todo se agita a mi alrededor, los rosales están en flor y mis dos hijos resplandecientes corren y saltan al sol, *sin mí*” (1992, p. 53).

Tres décadas antes, tras la muerte de su esposa, Clive Lewis escribe: “Veo madurar y enrojecer los serbales y por un instante ignoro por qué me parecen depresivos” (1994, p. 49).

Pero es quizás Thomas de Quincey quien mejor expresa el desgarramiento de esta discordancia entre el entorno floreciente y el alma afligida. En sus

célebres confesiones, todavía bajo el impacto de la muerte de su hermana Elisabeth, en la entrada correspondiente a junio de 1819, podemos leer esta sentida especulación que me permito citar en su extensión:

He tenido ocasión de observar en distintas épocas de mi vida que la muerte de los seres queridos, y en general la contemplación de la muerte es más conmovedora en el verano que en cualquier otra estación del año. (...) La prodigalidad exuberante de la vida, como es natural, impone con mayor fuerza a la conciencia la idea antagónica de la muerte y la esterilidad invernal de la tumba. Por ello, en esa estación la muerte de alguien, si no me afecta más, por lo menos asedia mi pensamiento con un cerco más obstinado (2015, p. 97).

Es el antagonismo entre el pesar por la pérdida y la efusión exuberante del verano lo que atormenta al sujeto en duelo. El prodigio de la vida que lo rodea subraya con énfasis, por contraste, la muerte que lo acecha. No es casual que sea un romántico quien perciba esta cuestión con tanta claridad, porque hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX la naturaleza toma entre los hombres y mujeres un lugar preponderante, por momentos divino, donde los poetas a veces anhelan perderse para reencontrarse en una fantaseada unidad (como ocurre en la filosofía de Friedrich Schelling), y otras erigirse por encima de las fuerzas de la Tierra mediante la dignidad de la razón (como ocurre en Immanuel Kant). De un modo u otro, la relación es muy diferente de la que tenían los hombres de la Ilustración. Contra el dualismo cartesiano, Schelling pensaba en una homogeneidad cualitativa entre la naturaleza y la conciencia, en un conjunto armónico en el que debíamos integrarnos. La naturaleza era voluntad inconsciente y el hombre

era esa voluntad consciente de sí misma. En este sentido, en todos los románticos europeos —sin importar su procedencia— podemos encontrar una indagación sobre el modo en que el hombre y la naturaleza entran en bella armonía o en desgarrado conflicto, porque la intrínseca vinculación entre ellos está en el centro de sus modos de ver el mundo y la vida.

En Inglaterra, el caso de Lord Byron es paradigmático, lo que se percibe exquisitamente en estos versos de *La peregrinación de Childe Harold*: “¿No son las montañas, las olas y los cielos una parte de mí mismo y de mi alma, así como yo soy una parte de todo eso?” (1864, p. 111). Igual de paradigmático, por supuesto, es el *Werther* de J. W. Goethe: “Igual que la naturaleza declina hacia el otoño, otoño es en mí y en torno mío. Amarillean mis hojas y ya cayeron las de los vecinos árboles” (1980, p. 519). En una misma dirección —y en curioso contraste con las flores del verano que afectaban con su indiferencia a De Quincey o a Duperey— el poeta español Salvador Bermúdez de Castro encontraba en el sauce el acompañamiento buscado: “Más sensible que las flores / Tú no insultas la aflicción / Con perfumes, con colores; / Tú comprendes los dolores / de un cansado corazón” (1840, 35). No estoy seguro de la calidad de estos versos, pero me permito evocarlos porque expresan con claridad el espíritu romántico que anhela en la naturaleza esa coincidencia con el alma, y se desgarra ante la indiferencia insultante de las flores, pero también a veces de la luna, como ocurre en este otro poema de Gertrudis Gómez de Avellaneda: “Nada perturba tu sublime calma / Mientras que uncida de pasión al yugo / Rómpease mi alma” (1974, p. 267). He aquí el nudo del asunto: toda la conmoción proviene de una suerte de

soledad en la pena, un desencuentro con el entorno que deja al sujeto afligido solo ante el mundo.

Si construyo este collage algo heterogéneo es porque identifico allí lo que me conmociona en una novela de publicación reciente, muy alejada en el tiempo y el espacio de aquellos escritores europeos, pero quizás no en el espíritu: *Los llanos*, del argentino Federico Falco. También aquí, como allá, una pérdida actúa como el nudo centrífugo de la historia. También aquí, como allá, el vínculo con la naturaleza configura la aflicción, y la literatura busca decir el duelo inclinándose hacia el lenguaje misterioso de las plantas y el paisaje. También aquí, como allá, el contraste, la resistencia, la hostilidad de una naturaleza parcialmente domesticada aparece a la vez como una suerte de negativo doloroso y de guía espiritual con la que busca fusionarse mediante un lenguaje común que permita tramitar la pérdida. También aquí, como allá, lo que conmociona es que el anhelo de cierta confluencia entre el alma del poeta y el paisaje que lo rodea se ve obturado por la experiencia del desencuentro, que lo deja en una apenada soledad y sacude el anclaje mismo del sujeto, interrogando hasta el fundamento su ser en el mundo, tal como se percibe en este fragmento de la novela, núcleo centrípeto sobre el que gira con insistencia, con la misma insistencia con la que volveré a estas palabras a lo largo de este ensayo: “El pastizal crece, se estira, fructifica en espigas, cae, muere, vuelve a nacer de semillas. La naturaleza siempre igual a sí misma. Llanura por kilómetros y kilómetros. Llanura por décadas y décadas. Llanura por siglos y milenios. ¿Qué hago yo acá? ¿Qué va a pasar ahora? (Falco, 2020, p. 54).

A estas preguntas podría sumarse otra que, desde hace un tiempo, me inquieta, porque mis propios duelos me habitan siempre en su condición de ilimitados, de imposibles, es decir, en la fuga incesante de su expresión y de su cancelación: *¿cómo se escribe un duelo?* Cuando, ante algunos textos, me conmuevo al percibir la expresión de una misteriosa intimidad del duelo que logra expresarse en el lenguaje, la pregunta se orienta por la voluntad de captar lo que allí ocurre de modo singular: *¿cómo se escribe el duelo, entonces, en Los llanos?*

Creo que ocurren allí tres cosas que hacen a lo que en esa novela me interpela: por un lado, la superposición entre la sintaxis del duelo y la sintaxis del paisaje; por otro, la equívoca relación entre el trabajo del duelo y el trabajo del campo; finalmente, la indagación sobre el tiempo del duelo, en la que emergen, como en una coreografía un despliegue de tiempos heterogéneos: el del duelo, el del trabajo, el de los cultivos, el natural, el normativo.

SINTAXIS DEL DUELO, SINTAXIS DEL LLANO

Imagino que quien me acompaña en este ensayo ha leído la novela de Falco. Por si acaso, no obstante, repongo su breve argumento, según el orden de su narración: Fede, el narrador, acaba de separarse de Ciro, su pareja de algunos años, con quien ha llegado a convivir en la ciudad de Buenos Aires, y decide mudarse a una casa de campo que alquila al menos por varios meses (el relato se despliega de enero a septiembre) en Zapiola, un pueblo de la provincia. Allí ocupa su tiempo entre el cultivo

de una huerta, la cría de gallinas, la lectura de libros y algunos intentos de escritura. Eso es todo.

Siempre me gusta recordar algo que cuenta Jean Pontalis acerca de un ejercicio en clase con sus alumnos. Elige a uno de ellos y le narra una historia, un relato de viaje de un hombre que va de un punto a otro, de Nantes a Saint-Pierre, poniendo énfasis en ciertos elementos sensibles, el color, algún paisaje, ciertos sonidos, alguna descripción. Le pide entonces a ese alumno que le cuente la historia a otro, para que este, a su vez, la narre a un tercero, y así hasta completar la totalidad. Al final, dice Pontalis, la narración se contrae, se reduce, limitándose a los elementos mínimos de la historia y de sus acciones: “Entonces les digo: lo que yo tengo que enseñarles es lo que desapareció del relato, es decir, la literatura” (1988, p. 21). Resumir es un arte que en ciertos usos puede ser un modo de literatura; pero en otros casos, como ocurre en el ejercicio de Pontalis, supone más bien su supresión. Por contraste, a su vez, indica como un negativo el lugar en el que la literatura tramita su potencia.

La literatura es, pues, lo que en esa reducción que opera el resumen queda sustraído. Es interesante que, en las escrituras de duelo, este hecho se muestre de una manera mucho más tangible. Comparten ellas el hecho de que la historia es, en general, mínima (toda escritura de duelo orbita en torno al afecto que despierta el programa narrativo de una pérdida); comparten todas ellas, en general, una inquietud por la imposibilidad de expresar la experiencia de duelo o de decir al objeto amado que ya no está, de modo que la preocupación por los aspectos formales adquiere una importancia notable.

Fede pierde a Ciro y se muda al campo, donde cultiva una huerta y cría gallinas. Pero lo que nos enseña Pontalis es que no debería buscarse allí la literatura de esta escritura del duelo, pues ocurre más bien en otro lugar. Ahora bien, hay una astucia para el resumen que consiste en designar precisamente el hecho mismo de la literatura, es decir, al lenguaje como problema. Gérard Genette (1972) decía que la *Recherche* de Proust podía resumirse en las siguientes palabras: “Marcel se vuelve escritor”. Hay novelas en que esta operación resulta particularmente posible por el carácter reflexivo que las atraviesa, es decir, porque se trata de escrituras que vuelven sobre su propia posibilidad, interrogándose a sí mismas como literatura y, con ello, apuntando más al procedimiento que a la representación. Son novelas que, desdoblándose y comentándose a sí mismas, como en una suerte de bucle extraño, se interesan menos por el *qué* de la historia que por el *cómo* del relato. Es el caso de *Los llanos*, estructurada alrededor de una pregunta estética, retórica, formal, que el propio narrador se hace a sí mismo con desgarró y que podría ser acaso el resumen más adecuado de esta novela: “Un cuerpo apenado, ¿cómo se escribe?” (Falco, 2020, p. 47).

En *Los llanos* hay un hecho insoslayable que ya muy bien han advertido críticas previas: la búsqueda de un lenguaje para decir la pena toma la vía de una búsqueda del lenguaje de la naturaleza, como si esta última pudiese ofrecer una sintaxis que no ha sido posible encontrar en la propia (Legaz, 2022; D’Alessandro, 2023; Borja, 2025). En otras palabras, hay un desplazamiento que va del cuerpo apenado a la naturaleza, con la esperanza de encontrar allí un lenguaje que pueda decir la aflicción. El trabajo en la huerta

es un trabajo de duelo. De eso no cabe duda, y se diría incluso que la metáfora es por momentos demasiado explícita, demasiado obvia. Por tanto, yo diría que lo interesante en esta novela no radica en esa dimensión metafórica del sentido, sino más bien en los procedimientos por los cuales el narrador busca en ese isomorfismo un modo en el que el lenguaje de la huerta pueda desplazarse hacia una escritura del duelo. No habría que, hermenéuticamente, buscar esa metáfora como una traslación de sentidos, sino como una traslación de formas, es decir, como la manera en que el narrador procura responder a la pregunta de *cómo se escribe un cuerpo apenado*. Alejandra D'Alessandro lo expresa así: “Parece como si la voz narradora se embarcara en una lucha utópica por obtener algún tipo de control territorial y de herramienta epistemológica para leer la llanura y el afuera, pero además para elaborar su propio duelo” (2023, p. 157). Tiene razón en calificar de utópica esa lucha, porque lo que conmueve en *Los llanos* es precisamente la dificultad —que se percibe en la incansable repetición de la labor de la huerta— no solo para dominar esa naturaleza, sino sobre todo en dar con la gramática del dolor. Así, me animaría a decir que la potencia de esta novela no radica, por tanto, en una metáfora que podría incluso resultar excesivamente evidente, sino más bien en el modo en que esa metáfora falla, porque hay un desencuentro en la semejanza de sus partes.

Es necesario, por tanto, indagar aquel interrogante sobre el cuerpo apenado a través de los procedimientos que el narrador despliega para escribir la naturaleza. Se distinguen aquí, pues, dos movimientos que aparecen en la relación que el narrador mantiene con la naturaleza como modos de ser

de una elaboración del duelo. Por un lado, un intento de dominación que fantasea con el control de las fuerzas naturales como dominación de la propia pena. Búsqueda que, a su vez, incursiona en dos vías: la de la nominación y la del trabajo. Por otro lado, un intento ya no de imponer (se diría incluso de negar la naturaleza, sea mediante la lengua o las manos), sino más bien de dejarse alojar en una suerte de unidad romántica, a partir de la cual el sujeto hallaría una comprensión más allá del lenguaje, porque lo innombrable de la experiencia de pérdida solo puede aprehenderse en lo innombrable de la naturaleza. Podría creerse que estos dos intentos, cualitativamente diferentes, e incluso contradictorios, se suceden en una progresión, como si *Los llanos* narrara la historia de un tiempo en el que el duelo se tramita bajo un aprendizaje esperanzado. Pero no, antes bien una y otra búsqueda conviven, se interceden, se interrumpen, se deconstruyen entre sí, alternando con desesperación —hacia la final resignada— como opciones ante la tarea imposible del duelo. Porque a estos dos movimientos habría que agregar un tercero, el más dramático de la novela: aquel que muestra la falta de coincidencia entre un lenguaje y otro, la imposibilidad de ser alojado por la naturaleza como modo de apaciguar el duelo, la constatación de cierta soledad radical, el fracaso de la metáfora que equipara el trabajo de la huerta con el trabajo del duelo.

Pero, antes de pasar hacia a ese momento final, que quizás algunos lectores podrían discutir, deberíamos detenernos en la articulación más evidente entre los dos primeros movimientos. Como mero ejercicio especulativo, tendiente a pensar la coreografía entre uno y otro, me gustaría decir

que se trata de un vaivén ético ante el que se posiciona el sujeto en duelo, representado, de un lado, por una actitud positivista como la que podemos encontrar en Jules Verne, y, por otro por una actitud naturalista, como la que aparece en numerosos poetas románticos.

Como en *La isla misteriosa* de Verne, nombrar es en *Los llanos* un modo de conocer, apropiarse y finalmente controlar el espacio, por momentos hostil, del campo, bajo la esperanza de que, volviendo conocido lo desconocido, se podrá producir una experiencia de consuelo, desplazable en todo momento hacia la atenuación del duelo: “entender —dice el narrador sobre su ruptura amorosa— traería algo de alivio” (Falco, 2020, p. 45). Desesperado porque las razones del abandono sufrido se le escapan, esperanzado en que una explicación podría calmarlo, la operación se traslada a la relación con el campo, buscando allí comprender afuera lo que no comprende dentro: “Era un espacio donde me podía encontrar a mí mismo. Era un espacio donde podía leerme” (p. 78). No obstante, el peligro de esta operación consiste en la repetición de lo mismo, hallando en la naturaleza la identidad del sujeto, más que la diferencia que lo conmocione al leer allí lo que de sí desconocía. Y así: confundir, malinterpretar, preso de la ilusión de una unidad con el entorno. ¿No ocurre en quienes se sienten aquejados por el sufrimiento de la pérdida que se apropian y colonizan la realidad para proyectarse en ella? Freud llegó incluso a ponerle un nombre: psicosis alucinatoria del deseo.

Fede procura ansiosamente nombrar las cosas: los yuyos, los accidentes geográficos, los árboles, las plantas. Inquietado por la diferencia del ulular de las palomas, se dice a sí mismo que le gustaría saber más sobre pájaros, porque

le parecen ahora, como en otro tiempo los árboles, una “masa informe”. Pero ¿qué es “saber más”? Reconocer, identificar las especies: “Por el momento solo reconozco los caranchos, los chimangos, los gorriones, las calandrias, los pirinchos, los cardenales, los zorzaes...” (Falco, 2020, p. 104). Más que habitar la naturaleza en lo que tiene de inconmensurable, innombrable, inapropiable, se trata de dominarla lingüísticamente. No es casual, por eso, que una figura retórica predominante en la novela sea la de la enumeración: de los pájaros, como acaba de verse, pero también de las verduras, de los animales, del mobiliario, el vocabulario piamontés, las maneras de nombrar el tiempo del día en su pueblo natal, e incluso los elementos de la casa de Ciro: “el pasillo largo y oscuro, el jazmín chino del vecino, que pasaba por encima de la medianera y llenaba con su aroma las noches frescas; la escalerita estrecha, las suculentas sobre el descanso; el Playmobil gigante, de cemento; los dos ficus, la puerta de chapa blanca, ligeramente picada abajo; el piso de cemento alisado; las ventanas inmensas” (2020, p. 177).

¿Qué hay detrás de estas enumeraciones, de esta pulsión por dar nombre a las cosas, las del pasado y las del presente en el campo? Dominar, controlar. Como es obvio, no solo la violencia radical del afuera del llano, sino también la aflicción que se experimenta por dentro como un espejo: “El paisaje como espejo. En todo lo malo y en todo lo bueno” (2020, p. 75). Nombrar, comprender y, por tanto, aliviar la pena. Esa es la fantasía lingüística del narrador, que parece con ello adquirir las pretensiones de lo sublime kantiano, donde el sujeto se sobrepone y se eleva ante la inmensidad absoluta de la naturaleza mediante el ejercicio de la razón.

No obstante, la esperanza de que la palabra pueda expresar tanto la naturaleza como la pena, para dominar una y otra, pues una y otra resultan igualmente abrumadoras en su hostilidad e incomprensibilidad, aparece pronto como vana. Lo que se experimenta es el fracaso de la expresión, lo que supone, en consecuencia, el fracaso del alivio: “Ninguna palabra doma la pena. Ninguna palabra la espanta. Ninguna palabra la logra decir de verdad” (Falco, 2020, p. 201). La situación no es mejor respecto de la naturaleza: “Me gustaría describir mejor Zapiola. La casa. El campo que la rodea. Pero en la página escrita, un paisaje no es paisaje, sino la textura de las palabras con que se lo nombra. Vivir el paisaje es una experiencia primitiva, que nada tiene que ver con el lenguaje” (p. 80).

Por supuesto, el narrador se resiste a esta idea, y se desdice en el instante mismo en que busca, de todos modos, los procedimientos para dar cuenta de esa experiencia en el paisaje. Pero reconocido el fracaso, evidenciado el modo en que la naturaleza, como también el afecto y la pérdida, se resiste a cualquier captura lingüística, la posición ante ella cambia: “Tengo que dejar que el campo me llene y me enseñe. Tengo que aprender a mirar y a no tratar de imponerme” (2020, p. 74).

Es difícil creer que pueda lograr esta suerte de aprendizaje, y allí radica la conmoción de la obra. Podría pensarse que una parábola narrativa conduce al sujeto en duelo de un intento de dominio a una aceptación de la pérdida, pero el drama ocurre precisamente en el resto inasimilable que habita todo duelo y lo relanza una y otra vez. En este sentido, la figura retórica de la enumeración que aparece como predominante en la novela de Falco se

presenta con intermitencia indecisa entre un intento de dominar la naturaleza (mediante el nombre) y un intento de plegarse a ella (mediante la acumulación de palabras desprovistas de sentido que remiten a la naturaleza con la fuerza de la contigüidad y la abstracción). Así, a la ilustrada voluntad de querer nombrarlo todo (los árboles, los pájaros, las verduras) se opone una posición de humildad romántica, que anhela acceder al lenguaje de la naturaleza (y, por transposición, de su propio dolor) no por elevación, sino por contemplación y fusión: “La vida en el campo consiste en mirar. La naturaleza tiene un lenguaje hecho de recurrencias. Aprender a leerlo implica saber detenerse, tomar nota, reconocer, mirar de cerca” (2020, p. 132). Quien haya leído alguna vez el diálogo *Clara*, que Friedrich Schelling escribió hacia 1810 tras la muerte de su esposa, advertirá aquí la familiaridad. También Schelling ve en la naturaleza una maestra que amerita una contemplación detenida, pues en ella está la totalidad en la que se incluye el sujeto: “Quien no ve constantemente la naturaleza como un todo — escribe el filósofo de Jena—, no aprende a entender su lenguaje en detalle, no sabe hasta qué grado es cierto que el cuerpo humano tiene una naturaleza pequeña que está dentro de una gran naturaleza, y que tiene de manera increíble muchos parecidos y vínculos con ella” (2014, p. 86).

Si la enumeración retórica aparece como mecanismo de nominación que permita dominar lo que se presenta como abrumador —o incluso acceder a una suerte de fusión isomórfica—, no limita allí su potencia: la enumeración es también la búsqueda de aquello que el narrador llama “palabras clave” o “palabras puerta”, que en el futuro le abran el recuerdo de las

sensaciones y sentimientos que experimentó en esos lugares. No hace falta mucho esfuerzo para encontrar aquí el paradigma proustiano, sustentado en este caso en las palabras-magdalena, dando lugar a una de las modalidades retóricas que con frecuencia aparece en las escrituras de duelo: la metonimia. En efecto, se trata de un modo de entrar en relación de contigüidad con aquello que el lenguaje procura evocar, porque se recrea, así con lo perdido, un vínculo de contacto físico, en la medida en que aquellas palabras conmueven al cuerpo como si irradiaran el referente (“irradiación” es, precisamente, un término del gusto de Proust). La enumeración es, entonces, la captura seriada de un juego metonímico por el que se procura capturar la naturaleza (su experiencia), así como funciona a la vez como modo de sortear el dolor de la pérdida (¿no es también la enumeración el ejercicio al que, según Freud (1992b), se dedica el trabajo del duelo cuando visita cada recuerdo “pieza por pieza”?)

El valor de estas palabras, por tanto, no radica en su capacidad representacional, sino en la materialidad por la cual nos ponen en contacto con el referente. No es casual, por eso, que el narrador anhele en cierto punto convertirse en pintor abstracto: “Trabajar la pintura, los pigmentos como pura materia. Abstracción. No representación. Poder hacer eso con el lenguaje: escribir algo sin sonido, sin tener que entender y aclarar, algo que parta del cuerpo, algo que sea solo letra, solo dibujo, palabras y oraciones que no signifiquen nada” (Falco, 2020, p. 201).

Es posible que el narrador confunda aquí sonido con sentido, olvidando que, para Ferdinand de Saussure, allí se alojaba precisamente el rasgo

significante del signo. Pero es posible también que en esa confusión se halle la sutil distinción entre el significante y la letra, allí donde esta última supone una inscripción en el cuerpo que escapa a lo simbólico. Es decir, una lista que vaya más allá del lenguaje, una lista de palabras-materia que enfrente el inevitable yerro de la lengua. Como ocurre en otros casos —pienso, por ejemplo, en María Negroni— la búsqueda de esta zona liminal, de una suerte de lenguaje que sale fuera de sí se acerca por momentos al silencio. Por eso, la tentación es a menudo una literatura que se disuelva en una suerte de abstracción no lingüística (el silencio del sentido, las artes atemáticas como la pintura abstracta o la música) o bien, incluso, en la falta de articulación sonora. Escribir, pero callar: “A veces me encantaría no decir nada y solo hacer un listado de palabras que ocupen el tiempo” (Falco, 2020, p. 201). Ya en el *Manfred* de Byron aparecía esa misma búsqueda de un lenguaje de otro mundo: “Con la naturaleza me detengo, / el rostro de la noche me fue siempre / más familiar que el mismo de los hombres, / y en su estrellada sombra, de tranquila, / de solitaria y plácida hermosura, / he aprendido el lenguaje de otro mundo” (1861, p. 72). Si ese intento resulta desgarrador —y esto es lo profundamente conmovedor en *Los llanos*— es porque permanece vedado a los hombres, y quien está en duelo no cesa de no escribir en esa lengua intraducible. Fede se encuentra ante el llano como el Moreno y el Martín Fierro ante el horizonte, justo antes de batirse por segunda vez a duelo en un magnífico cuento de Borges: “Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una

música” (1988, p. 197). Allí radica el mayor drama de esta novela: se busca en la naturaleza una sintaxis que o no logra comprenderse o no logra ser traducida. No hay ni un dominio ni un alojamiento en la naturaleza, que permanece más bien en la posición de una cruel indiferencia. La naturaleza resiste, y del trabajo de la huerta al trabajo del duelo la metáfora falla.

TIEMPO DEL DUELO, TIEMPO DEL LLANO

Quien termina *Los llanos* podría percibir cierto aire esperanzado, el mismo de Cándido en la obra de Voltaire que, respondiendo al optimismo leibniziano encarnado por Pangloss (el del mejor de los mundos posibles), cierra la novela diciendo: “tenemos que cultivar nuestro huerto” (2012, p. 85). Poco antes, su amigo Martin —que personificaba hasta el momento un escepticismo pesimista— se expresaba en un sentido semejante: “Trabajemos sin razonar, es el único medio de volver soportable la vida” (p. 85). *Los llanos* parecen encarnar esta misma filosofía, pues también hacia el final el narrador hace de la labor de la tierra una vía para volver soportable la vida: “Trabajamos todo el día con Luiso en la huerta, sin descanso. Algunos, cuando la vida se les desarma, vuelven a la casa de sus padres. Otros no tienen donde volver. Yo volví al campo. Armé una huerta para llenar el vacío. El ancho tiempo vacío. El tiempo sin narrativas, sin historias. El tiempo del llano” (Falco, 2020, p. 232).

El intento denodado de encontrar en el paisaje y la naturaleza una sintaxis que permita decir la aflicción conduce pronto a otro desplazamiento, lógico

en la medida en que apela a una operación sobre la realidad, jugando con la equivalencia ya señalada y más evidente de esta novela: el trabajo en la huerta es un trabajo de duelo. En todo caso, así como antes me parecía que no habría que quedar atrapados, en este paralelismo, en la vía metafórica del sentido, sino más bien en la dimensión formal que busca en la naturaleza una sintaxis para decir el duelo y procura hallarla en la enumeración, así también ahora podríamos concentrarnos más bien en la búsqueda de un ritmo, una temporalidad, en la idea del trabajo. Y así como, en el primer caso, lo que conmociona es el desencuentro, la experiencia en cierto punto fallida de esa traslación que no permite decir la pena, de la misma manera conmueve aquí un desfasaje temporal que aqueja al narrador. Finalmente, así como allí alternaba un intento de dominio mediante la nominación con una entrega a un lenguaje misterioso de la naturaleza, aquí también el narrador mantiene con esta última un vaivén entre la imposición y la entrega, que termina por oponer el tiempo del duelo al tiempo del llano.

Todo aquel que ha perdido a alguien se pregunta, en algún momento, por la duración del dolor. *Le voile noir*, maravilloso libro de Anny Duperey que narra la pérdida de sus padres cuando tenía apenas 8 años, inicia con un epígrafe en el que leemos: “*No hay ningún dolor que el tiempo no alivie*”. A continuación, la escritora agrega: “Autor desconocido y seguramente muerto. Qué lástima. Me hubiera gustado preguntarle: ¿cuánto tiempo?” (1992, p. 11). Pero también podría haber preguntado: ¿*cuál* tiempo?

Ante una pérdida, todo sujeto enfrenta una heterogeneidad de tiempos posibles. Al historizar la relación del hombre ante la muerte, Philippe Ariès

(1975) proponía en un libro ya célebre que el siglo XX privatizó el duelo y redujo su temporalidad al mínimo necesario, de modo que el sujeto pudiera pronto integrarse al engranaje productivo del mundo. El tabú de la muerte se liga, por tanto, a una impaciencia ante la pena que empuja al sujeto hacia un duelo exprés, el mismo que aquejaba a Hamlet: “Aún no se habían enfriado los manjares cocidos para el convite del duelo, cuando se sirvieron en las mesas de la boda” (Shakespeare, 2014, p. 86).

Se podría hablar, así, de un tiempo reglado por las instituciones y los discursos médicos, que no escatiman en establecer parámetros de normalidad y patología, dando lugar a lo que, con Elisabeth Freeman (2010), se podría llamar una *crononormatividad* del duelo. Esto es, la idea (cultural, genérica, histórica y socialmente determinada) de que existe una manera normal, esperada, incluso objetiva de experimentar el tiempo. Es el tiempo ante el cual protesta Roland Barthes (2009) cuando, tras la muerte de su madre, una vecina le dice que el paso de los días apaciguará el dolor. Es aquel ante el cual protesta también Duperey cuando, dos décadas pasadas desde la pérdida de sus padres, cierra su libro escribiendo: “Y para constatar dónde estoy, el camino a recorrer para por fin poder hablar de ellos sin llorar, veinte años me parecen un plazo muy corto” (1992, p. 254). El sujeto aquejado por la pérdida no sufre, entonces, la duración del tiempo, sino más bien la exigencia de su reducción, la impaciencia de aquellos que norman una extensión objetiva.

He aquí un rasgo identificable en toda escritura de duelo: se escribe contra una crononormatividad. O bien: se trata de una literatura habitada por el

drama de un desencuentro irreductible entre la temporalidad crononormativa y la del duelo. O para decirlo en una dicotomía clásica: entre *cronos* y *kairos*. Es la oposición que encontramos en la primera oración de *Los llanos*: “En la ciudad se pierde la noción de las horas del día, del paso del tiempo. En el campo es imposible” (Falco, 2020, p. 13).

Se trata de una ironía interesante. A menudo, algunas escrituras de duelo —es el caso del *Diario* que lleva Barthes— parecen desplegarse como un modo de detener el tiempo, porque su paso supone un alejamiento del objeto —el sujeto se aferra a la pena como un modo de conservar al ser querido. No obstante, cuando eso ocurre se trata más bien de una escritura que llamaría *melancolizada*, detenida en una suerte de *atemporalidad* que rehúsa incluso al duelo, para abocarse a la detención de los días: la perpetuación del presente —que ya no es tiempo, diría San Agustín, sino eternidad, pues el presente se reduce al instante y, por ello, el tiempo sólo es en cuanto tiende a desaparecer. El duelo, en cambio, involucra una temporalidad que pivotea en el horizonte de la melancolía, pero se ve sujeta a la acción del cambio. Mudarse al campo es la búsqueda de una percepción tangible de ese tiempo reducido al instante, mediante una ralentización de los días. Frente al vertiginoso ritmo de la ciudad —en la que el tiempo tiende vertiginosamente a no ser, de modo que su percepción se ve obstaculizada—, frente a la detención absoluta de la melancolía —en la que el sujeto congela la duración y se sostiene en el no paso de los días, en “la feroz nostalgia de un sentido pleno”, como diría Jorge Reitter (2025) en un bello texto dedicado precisamente a *Los llanos*—, el campo parece ofrecer al narrador la

posibilidad de una aprehensión detenida, en la que pueda alojar el ritmo experimentado del duelo.

No obstante, lo que conmueve en la novela de Falco no es el desfasaje entre este ritmo y el de la ciudad (crononormativo) o el de la melancolía (detenido), sino más bien el que ocurre entre otros dos tiempos heterogéneos que se esfuerza en conciliar: el del *duelo* y el del *llano*. La novela de Falco supone una danza en la que uno y otro interactúan, superponiéndose y alternándose, subrayando la absoluta diferencia que los separa. Hay una dramática distancia entre ellos —equivalente a la que encontrábamos en el desfasaje entre el sujeto y la naturaleza—, que se percibe en dos dimensiones que atraviesan el tiempo: el ritmo y la acción.

Para observarlo, habría que empezar por advertir una suerte de acoplamiento aparente: el tiempo del llano, como el del duelo, es sin historia. Este es el motivo por el que Fede se ve atraído por el campo, como si fuese a buscar allí un tiempo para escribir su duelo, porque la pregunta que lo inquieta es precisamente la de la escritura de un cuerpo apenado. Frente a las películas o las novelas en las que las acciones hacen avanzar la trama, dejando al margen el resto de los largos días en que nada ocurre, escribir el duelo obliga a otros recursos, porque lo que lo define es precisamente aquello que se omite “a golpe de elipsis” (Falco, 2020, p. 179). No es casual que las escrituras de duelo resulten aquellas en las que, para decirlo en términos estructurales, abundan más los indicios que las funciones¹. Pero no se trata

1 En “Introduction à l’analyse structurale du récit”, Barthes proponía una distinción entre funciones e indicios. Las primeras, que remiten al modelo de V. Propp, implican la acción y la con-

de negar el tiempo. Más bien al contrario: se trata de acentuar su duración, porque el resumen o la elipsis, contra lo que se podría creer, son una forma de sacarse de encima el tiempo, como ya lo sugiere el narrador, no un modo de escribirlo. Esta es la paradoja que asumen las escrituras de duelo: para decir el tiempo es necesario ralentizarlo hacia el horizonte de su detención; buscar su movimiento porque sólo en su duración es perceptible, pero en el punto máximo de su extensión. Por eso, no es la noche, cuando nada se mueve y todo se cristaliza, lo que interesa a *Los llanos* (allí se halla precisamente la elisión), sino más bien el día, el momento en que, como el célebre inicio cíclico de *El limonero real*, se hace la luz en el llano: “Amanece. Los primeros son los pájaros” (Saer, 2020, p. 14).

Ahora bien, el relato que despunta a partir de entonces, con el despliegue pletórico de la naturaleza y sus animales, es un relato sin historia. Es que conviven en las escrituras de duelo una pulsión hacia la narración que transforme al sujeto y una detención de la temporalidad que no lo aleje del objeto perdido. Es la aporía que desgarr a Barthes (2009), quien oscila constantemente entre una dialéctica y una indialéctica del duelo, anotando el presente de los días mientras rechaza lo que llama la “futuro-manía”.

Es precisamente esa falta de historia lo que busca Fede en el campo, la fricción primera con la ansiedad de que el tiempo pase y, con él, la pena. Así como, al buscar una sintaxis del llano para decir el duelo, el narrador

secuencia, y son las que hacen avanzar al relato. Las segundas, en cambio, no remiten a un acto complementario y consecuente, “sino a un concepto más o menos difuso, aunque necesario para el sentido de la historia: indicios de carácter relativos a los personajes, informaciones referentes a su identidad, anotaciones de ‘atmósferas’, etc.” (1966, p. 8-9).

oscila entre el dominio de la nominación y la entrega a un lenguaje incomprendible o intraducible, el mismo vaivén ocurre cuando pretende buscar allí un tiempo: no debo imponer al campo ningún apuro, ninguna velocidad ansiosa, ningún ritmo, “porque la naturaleza tiene el suyo propio” (Falco, 2020, p. 82). La metáfora de la huerta es primeramente la metáfora de una suerte de aprendizaje, especie irónica de *bildungsroman* donde la transformación del sujeto se produce sólo por una falta de hacer. O más bien: por una detención temporal dada por la pura repetición de los días. Dispuesto a cultivar una huerta, fracasando una y otra vez, desesperado por las demoras y los obstáculos, la naturaleza resulta para el narrador el agente de cambio en la medida en que lo obliga a detenerse, fracasar, recomenzar: “Quiero todo ya. Todo ahora. Todo crecido. Todo perfecto. ¿Para qué? ¿Para quién? Bajar la ansiedad. Paciencia, paciencia. Ya pasará. Paciencia” (2020, p. 70).

Primer movimiento, pues: la domesticación de la naturaleza mediante el trabajo se encuentra ante una resistencia que le devuelve al sujeto en duelo otra temporalidad, aquella que precisamente busca para alojar su pena. Inquietado por el modo en que la escritura es capaz de asilar ese ritmo, Fede encuentra allí la constatación de que un duelo es un relato sin historia:

El tiempo pasa fácil en las películas, en las novelas. Solo se cuentan las acciones importantes, aquellas que hacen avanzar la trama. El resto —las dudas, el aburrimiento, los largos días donde nada cambia, la tristeza estancada— desaparece a golpe de elipsis, de cortes netos, de resúmenes rápidos. (...) La musiquita y el resumen, una solución fácil para que los guionistas se saquen así de encima el problema de qué hacer con el tiempo (2020, p. 179)

De eso se trata entonces, de un relato del resto, de aquello que se omite de la historia. Un poco como en el caso de Barthes, también en *Los llanos*, más que la detención del tiempo se trata del registro abnegado de su paso, la sustancia de su espesura. Pero ¿en qué consiste un relato sin historia?

Para responder esta pregunta, habría que detenerse no en el plano del sentido sino más bien en el de los procedimientos formales, empezando por el uso de los verbos, en cuanto paradigma de la acción. Con lucidez, Sergio Colautti destacaba en una reseña el modo en que, en *Los llanos*, se pivotea entre el indefinido, el imperfecto y el infinitivo. Sobre este último, escribe: “El pulso del presente late en la repetición de esos *infinitivos*, como ceremonias ineludibles que la rutina dispone para estar en el tiempo real de la experiencia” (2021, s/p). En efecto, es habitual, para la labor de la huerta, una construcción verbal asentada en el infinitivo, como un hacer recurrente, repetitivo, ritualizado, en retorno: “Cavar, puntear, arrancar yuyos, abrir surcos, llevar carretillas de tierra de un lugar a otro, buscar ramas para proteger lo sembrado, poner redes, ir al cañaveral a cortar cañas. Volver a puntear, volver a cavar, armar otro cantero. Todo se resuelve en el hacer” (Falco, 2020, p. 72). Es el retorno también, por supuesto, a la infancia, a la casa de campo de los abuelos, donde se comprometía con el trabajo en la huerta. Pero es ante todo un infinitivo que retorna sobre sí mismo, afectado por la circularidad de la naturaleza que en su repetición tiende hacia lo eterno, es decir, a un fuera de tiempo, expresado a menudo por el presente: “El pastizal crece, se estira, fructifica en espigas, cae, muere, vuelve a nacer de semillas. La naturaleza siempre igual a sí misma. Llanura por kilómetros

y kilómetros. Llanura por décadas y décadas. Llanura por siglos y milenios. ¿Qué hago yo acá? ¿Qué va a pasar ahora? (2020, p. 54). Son los interrogantes del duelo, tal como lo plantea Jean Allouch: “El duelo me pone en la ignorancia de mi lugar en el mundo: yo era el hijo, yo era el padre, yo era el compañero, y ahora erro en el mundo. Sólo soy una pregunta” (2011, p. 64).

¿Cuándo se hace aquellas preguntas? Es febrero, Fede acaba de llegar a Zapiola, y se podría leer allí el punto de partida de una inquietud que será respondida, al final, con la bucólica escena en la que una gallina pone finalmente un huevo, mientras el narrador descansa tras un día de labor en la tierra, y puede decirse a sí mismo, como Cándido: *trabajar*. Pero no habría que buscar en estas metáforas la riqueza de la novela. Antes bien, en esa metáfora se juega una trampa, en la que la novela puede caer si se ve tentada por una suerte de moral, que terminaría por reducir la obra a una parábola demasiado evidente, por momentos pedagógica, representando con cierta obviedad la freudiana idea de que un duelo exige un hacer. Ciertamente, pero un duelo es también el sacrificio de una parte de sí, la falta de coincidencia con lo que se creía ser, y sobre todo con el mundo, que se presenta ahora como un lugar desconocido, carente de los fundamentos que lo sostenían. Por eso esta novela revela más la intimidad del duelo en los interrogantes que desacomodan al sujeto que en las respuestas que cree encontrar en la naturaleza.

¿Qué hago yo acá? ¿Qué va a pasar ahora? Estas preguntas podrían todavía ubicarse en la escena final, porque no es en los llanos donde pueda el narrador encontrar la respuesta, justamente porque ese interrogante lanzado

al futuro —es decir, vinculado al tiempo— implica un carácter incalculable, que se liga a la incerteza del porvenir, más que a la repetición de lo circular. El tiempo del duelo no es el tiempo de la naturaleza, y *Los llanos* es la narración de ese desfasaje. No es tanto el aprendizaje de una paciencia que decantaría en la idea del trabajo —aunque por cierto hay algo de esto en su nivel representativo—, sino más bien la constatación, dolorosa, de que el tiempo del duelo es tan heterogéneo al campo como lo era a la ciudad. Ante la naturaleza, siempre igual a sí misma, el narrador interroga tanto el lugar que ocupa como el futuro, porque advierte que en la repetición no puede encontrar la respuesta al tiempo de su dolor. Eso es lo que conmueve en *Los llanos*: no es una novela de aprendizaje, en la que el sujeto finalmente se sobrepone de la pena gracias a la paciencia que el trabajo de campo le enseña en los contratiempos de la huerta; es una novela del desencuentro con la naturaleza, que no sólo permanece indiferente a su aflicción, sino que además no se ajusta a un modo de vivir el tiempo que —por no ser eterno ni circular— se ofrece incierto, incalculado y, finalmente, interminable en su finitud.

* * *

Quizás inspirado en el *Clara* de Schelling, Freud redactó, hacia 1915, un texto bellísimo en el que relata la conversación que mantuvo con dos amigos mientras caminaba por los Alpes italianos. Uno de ellos, poeta de profesión, al que algunos identifican con Rainer Maria Rilke, se muestra

ensombrecido y desalentado frente a la belleza que lo rodea, porque cree que la transitoriedad a la que está sometida toda esa vida esplendorosa del verano disminuye su valor. Freud no está de acuerdo, su opinión es incluso la contraria: el valor de esa belleza se debe a su carácter perecedero y radica en “la escasez del tiempo” (1992a, p. 309). Hasta allí, su argumentación parece sensata, pues la experiencia nos muestra que la restricción del goce de un objeto vuelve más apreciable su valor. Pero la naturaleza no es cualquier objeto, ni puede reducirse a las singulares e irrepetibles flores que el apenado Rilke contempla esa tarde de verano. Algo que el propio Freud percibe, aunque no advierta la contradicción en la que se sumerge su argumento: “En lo que atañe a la hermosura de la naturaleza, tras cada destrucción por el invierno, ella vuelve al año siguiente, y ese retorno puede definirse como eterno en proporción al lapso que dura nuestra vida” (1992a, p. 310). De pronto, se introduce otro tipo de temporalidad: ya no hay un valor ligado a la transitoriedad finita de las cosas, sino más bien una suerte de consuelo por la transitoriedad temporal y renovada de lo eterno. En otras palabras: Freud valora la naturaleza como una abstracción más allá de las singularidades que la encarnan, mientras que Rilke sufre por la condición efímera de cada vida.

La concepción de duelo que Freud sostiene durante esa época es consistente con la posición que asume ante su amigo, pues lo fundamenta en un trabajo de sustitución, de modo que lo transitorio de un paisaje en particular no lo aqueja, no solo porque eso aumenta el valor de lo que es fugaz sino también porque en realidad, en tanto reemplazable, el objeto es eterno. Eso

es lo que la naturaleza le enseña con sus ciclos, con el renacer y el esplendor que cada año trae la primavera.

También la novela de Falco termina en primavera, como si la esperanzada escena final nos transmitiera ese optimismo freudiano, el del recomenzar, el de trabajar una y otra vez la huerta, a sabiendas de que el amor puede encontrarse en otra parte. Pero precisamente la diferencia de temporalidad entre lo eterno de la naturaleza y lo efímero de una vida —como el propio Freud lo advierte— manifiesta que la posición del sujeto es incomparable a la de la naturaleza. Falco también lo escribe, porque no importa cuánto procure encontrar en la repetición de los días, en la cadencia y el ritmo en retorno de las plantas, en su sintaxis intraducible en la que no hay historia... al final, también Fede necesita contar una historia singular, con una temporalidad propia, reducida a un momento del tiempo, el tiempo de una vida: *¿Qué hago yo acá? ¿Qué va a pasar ahora?*

No importa que finalmente el narrador logre captar, al menos parcialmente, con la limitada capacidad de lo humano, el ritmo cíclico y parsimonioso de las estaciones y los ciclos del cultivo; no importa cuánto haya aprendido a esperar, a ser paciente, frente a una crononormatividad que es inicialmente asociada a la ciudad... tampoco en la naturaleza puede hallar el ritmo de su duelo, porque hay una diferencia irreductible que los separa, la de lo finito y lo eterno. La naturaleza de la novela de Falco no es aquella salvaje de los románticos, la de los mares embravecidos que aparecen en los cuadros de William Turner o la de los bosques o montañas salvajes que retratan las pinturas de David Friedrich. Se trata del campo, la naturaleza

domesticada, trabajada, intervenida, aunque no por eso menos inhóspita, no por eso menos infinita: “Llanura por décadas y décadas. Llanura por siglos y milenios. ¿Qué hago yo acá? ¿Qué va a pasar ahora?”. Pues en esa eternidad no hay medida del dolor del sujeto, no sólo porque se ofrece como un fuera de tiempo, sino también porque en la naturaleza no hay resto, es decir, no hay sacrificio, sino pura repetición. Ni eterno ni igual, el duelo del sujeto no puede encontrar en *los llanos* una medida ni una respuesta a su aflicción, a su modo de ver el mundo, a excepción de una cosa: puede encontrar allí un modelo de escritura: “¿Cómo escribir desde un paisaje sin pasado, sin historia? Un paisaje pensado como vacío requiere historias que lo llenen” (Falco, 2020, p. 140). Así que, finalmente, con esa contradicción que es tan propia de las escrituras de duelo —el caso del *Diario* de Barthes es notable en este sentido—, el anhelo de un tiempo sin historia se solapa al necesario tiempo de *un* sujeto en duelo, que debe responder, frente al horizonte eterno y cíclico del llano, qué hace allí, qué va a pasar *ahora*: “Contarse una historia para tratar de estar en paz” (2020, p. 232). Como si dijera: inventarse una vida nueva.

Un sujeto, pero por supuesto también *un* objeto. Porque incluso al tratarse aquí no de una muerte, sino de una ruptura amorosa, es el carácter de insustituible, de irrecuperable, de pura pérdida, lo que sistemáticamente horada toda continuación posible sin la asimilación de un hiato insoslayable, de una herida que se abre porque no hay una completa comunión con el mundo, y en este sentido cierta soledad radical. Allí reside, quizás, lo que en *Los llanos* conmociona: no la coincidencia, sino más bien el vaivén

oscilante, contradictorio, romántico, en el que se anuda la heterogeneidad de los tiempos y del lenguaje entre el duelo y el llano. Allí radica, también, a la vez, lo que la literatura puede, su potencia, la intimidad a la que nos da acceso: encontrar en la naturaleza no un tiempo, ni siquiera un ritmo, sino más bien un desencuentro a partir del cual se ensaya una escritura en la que se dice la singularidad irreductible del dolor y la pérdida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allouch, Jean. *La erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2011.
- Ariès, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident: du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Seuil, 1975.
- Barthes, Roland. Introduction à l'analyse structurale du récit. *Communications*, 8, 1966, p. 1 – 27.
- Barthes, Roland. *Journal de deuil*. Paris: Seuil, 2009.
- Bermúdez de Castro, Salvador. *Ensayos poéticos*. Madrid: Gabinete literario, 1840.
- Blair, Hugh. *Lectures on rhetoric and belles lettres*. Vol. I. Edinburgh: Strahan; Cadell and Creech, 1787.
- Borges, Jorge Luis. El fin. In: *Ficciones*. Buenos Aires: Alianza, 1998.
- Byron, George Gordon. *Manfredo: poema dramático*. Madrid: Imprenta Vincente, 1861.
- Byron, George Gordon. *La peregrinación de Childe Harold*. New York: La Crónica, 1864.

- Cano Vidal, Borja. Un esqueje de felicidad: espacio, tiempo y escritura en *Los llanos*, de Federico Falco. In: González Iglesias, Juan Antonio; Aprile, Guillermo (orgs.). *La felicidad en la historia: representaciones literarias de la felicidad desde la antigüedad al presente*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2025, p. 221 – 236.
- Colautti, Sergio. Los llanos, de Federico Falco: El llano era un vacío. *Letralia, tierra de letras*, 2021. Disponible en: <https://letralia.com/lecturas/2021/08/04/los-llanos-de-federico-falco/>. Acceso en: 12 jul. 2025.
- D'Alessandro, Alejandra. Paisaje y escritura en *Los llanos* (2020) de Federico Falco. *Anclajes*, XXVIII(1), 2024, p. 149 – 165. Disponible en: <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/7149>. Acceso en: 12 jul. 2025.
- De Quincey, Thomas. *Confesiones de un inglés comedor de opio*. México: EMU, 2015.
- Duperey, Anny. *Le voile noir*. Paris: Seuil, 1992.
- Falco, Federico. *Los llanos*. Buenos Aires: Anagrama, 2020.
- Freeman, Elizabeth. *Time binds: queer temporalities, queer histories*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Freud, Sigmund. La transitoriedad. In: *Obras completas*. Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 1992a.
- Freud, Sigmund. Duelo y melancolía. In: *Obras completas*. Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 1992b.
- Genette, Gérard. Discours du récit. In: *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Werther*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1980.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Obras*. Tomo I. Madrid: Atlas, 1974.
- Legaz, María Elena. Escribir en crisis, leer en pandemia: *Los llanos* de Federico Falco. *Avances*, 31, 2022, p. 385 – 401. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37986>. Acceso en: 14 jul. 2025.

Lewis, Clive Staples. *Una pena observada*. México: Andrés Bello, 1994.

Pontalis, Jean; Chaillou, Michel. Salut la lecture ! *La lecture*, nº 37, 1988, p. 21 – 28.

Reitter, Jorge. *Acerca de Los llanos*. Inédito.

Schelling, Friedrich. *Clara: un diálogo sobre la muerte*. Santiago de Chile: Universitaria, 2014.

Shakespeare, William. *Hamlet*. Buenos Aires: Aguilar, 2014.

Voltaire. *Candide ou l'optimisme*. Paris: Libro, 2012.

