

Escrituras del Otro en autores
de la literatura francesa

Estela Blarduni
(compiladora)

**Escrituras del Otro en autores
de la literatura francesa**

**Escrituras del Otro en autores
de la literatura francesa**

Estela Blarduni (compiladora)

Blarduni, Estela

Escrituras del otro en autores de la literatura francesa. - 1a ed. - La Plata:
Universidad Nacional de La Plata, 2010.
150 p. ; 21x15 cm.

ISBN 978-950-34-0688-5

1. Literatura Francesa. 2. Estudios Literarios. I. Título
CDD 801.95

Diseño de tapa: Erica Medina
Diagramación: Julieta Lloret



Editorial de la Universidad de La Plata (Edulp)
47 N° 380 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina
+54 221 427 3992 / 427 4898
editorial@editorial.unlp.edu.ar
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias (REUN)

1° edición - 2010
ISBN N° 978-950-34-0688-5
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
© 2010 - EDULP
Impreso en Argentina

ÍNDICE

Prólogo, <i>Estela Blarduni</i>	9
Exotismo y ficción, <i>Walter Romero</i>	17
Henri Michaux: el otro en la mirada del artista, <i>Estela Blarduni</i>	47
Oriente en la obra de Marguerite Yourcenar, <i>Claudia Moronell</i>	69
Nosotros somos Marsella: espacio e identidad en Jean-Claude Izzo, <i>Maya González Roux</i>	95
Voces extraterritoriales en la Literatura francesa contemporánea: Andrei Makine y Héctor Bianciotti, <i>Ana María Rossi</i>	123
Los autores	149

PRÓLOGO

Pensar la alteridad intentando conocer, interpretar y valorizar lo diferente de otros pueblos y culturas, en esta era denominada pos-colonial, pos-moderna o de tribus planetarias, constituye un compromiso intelectual insoslayable; fundamentalmente en un mundo globalizado y sujeto a las tensiones, violencias y guerras que se generan a partir de ciertas concepciones de pertenencia colectiva ligadas a falsas supremacías culturales, étnicas, o religiosas.

En la cultura francesa, y especialmente en su literatura, existe una larga tradición de autores que desde diferentes ópticas han abordado el tema de la interpretación del otro, lo que conlleva además un juicio de valor acerca de la cultura de origen, con las múltiples implicancias filosóficas, culturales y políticas que ese cotejo suscita.

Tzvetan Todorov en *La Conquista de América. El problema del otro* ha sido quien a partir de tres ejes básicos: el axiológico, el praxiológico y el epistemológico, fijó una tipología de las relaciones con el otro. Pero además, centrándose en los principales autores franceses que abordaron el tema de la diversidad, ha analizado en *Nosotros y los otros* las posturas antropológicas que dicho estudio implica, y

que pasan por los extremos del universalismo y el relativismo, con las falencias implícitas correspondientes. Así, de la posición universalista surge como figura perversa el etnocentrismo, cada vez que se pretende elevar a la categoría de universales los valores de la sociedad a la que se pertenece. Desde el análisis relativista en cambio, ya sea que se fundamente en lo natural o en lo cultural, se corre el peligro de no dejar lugar a la voluntad humana, y por ende a la moral.

Literariamente, en la mayoría de los casos la experiencia de la diversidad aparece ligada a la del viaje, real o imaginario. La separación del medio propio y el deseo de un afuera diferente, puede obedecer a causas muy diversas que van desde la necesidad dolorosa del exilio, la búsqueda de la aventura, la evasión, el deseo de lo interdicho, la nostalgia de un paraíso perdido, la rebelión... En las diferentes situaciones, el relato de la experiencia del contacto con la alteridad, implica también una escritura de lo íntimo, un buceo en la propia identidad, y un balance sobre la cultura propia, que puede reflejarse en géneros tan diversos como el ensayo, la novela, el libro de viajes, el diario o la autobiografía.

Michel de Montaigne, en 1580, en pleno florecimiento del Renacimiento francés, fue uno de los primeros que destacó el valor formativo de los viajes. En sus *Essais*, suerte de autobiografía que es además una clave de la espiritualidad moderna, el autor plasmó la nueva filosofía del hombre occidental, interesado tanto por explorar las partes más recónditas de una vida interior compleja y a veces contradictoria, como por un auténtico afán humanista de conocimiento de la rica y variada realidad. De allí que concediera especial valor formativo al viaje, “para frotar y limar nuestro cerebro contra el del otro”.

Tanto como incansable jinete que recorrió los caminos de la Europa atormentada del siglo XVI, como desde su retiro libresco en la torre de su castillo, Montaigne se entusiasmó con los hombres, las costumbres, las comidas y el arte de los pueblos,¹ e iniciando la línea de autores franceses que construyeron un imaginario del Nuevo Mundo –entre ellos Diderot, Voltaire, Rousseau y Chateaubriand– dedicó dos de sus ensayos “De los caníbales” y “De los carruajes”, al continente americano y a sus pueblos autóctonos. En ellos manifestó una postura crítica ante la política de la conquista europea, exaltó las virtudes del “buen salvaje”, y sostuvo la tolerancia y el principio

¹ Ver al respecto Lacouture, Jean, *Montaigne a caballo*. México, F.C.E., 1999.

de la relatividad de las normas morales y políticas.² De este modo el término “bárbaro” es empleado por Montaigne en dos sentidos: uno histórico y positivo, como cercano a los orígenes; y otro, éticamente negativo, que aplicó a la crueldad del hombre blanco. Aunque, como suerte de Odiseo aferrado al mástil, también rescató atributos de su propia cultura para elaborar una figura del otro, ya que para elogiar a los indígenas, los asimiló a los antiguos griegos.

El particular entramado que se teje en los ensayos de Montaigne entre el auténtico afán humanista de explorar la compleja diversidad de lo existente, y la meta final de conocerse mejor a sí mismo, y por esa vía al hombre en general, ya que “cada hombre lleva en sí la forma entera de la condición humana”³, se continúa en el presente en la tensión básica existente entre el “yo” y el “otro” que toda reflexión sobre la construcción de una identidad percibe.

A propósito de dicho concepto, Paul Ricoeur en *Soi même comme un autre* distingue dos significaciones extremas del término identidad, según se lo entienda como equivalente del *idem* o del *ipse* latinos. Mientras que la identidad en el sentido de *idem*, lo que Ricoeur denomina la mismidad, desarrolla una jerarquía de significaciones cuya permanencia en el tiempo constituye el grado más elevado, al que se opone lo diferente, en el sentido de lo cambiante; la identidad como ipseidad, cuestiona un pretendido núcleo no variable de la personalidad y juega con el concepto de una permanente construcción.

Si la identidad-mismidad presupone al otro como lo distinto, lo diverso; la alteridad aparece en la ipseidad como un elemento constitutivo. De este modo, en la experiencia literaria, la identidad narrativa de una conciencia que procura configurarse a partir de la escritura, pone en juego una dialéctica complementaria entre ambos polos. *Si mismo como otro*, el título del libro de Ricoeur, alude a esa tensión.

A propósito del concepto de identidad como construcción, Amin Maalouf, novelista de origen libanés que vive desde 1976 en Francia y escribe en lengua francesa, explora el tema en el ensayo, *Identités meurtrières* donde, desde los ejemplos de la filosofía, de la historia

² Esta postura de Montaigne no es totalmente original, sino que se halla impregnada de ideas que aparecían en la profusa bibliografía de viajes latina, italiana, española y francesa que Montaigne conoció. Ver al respecto Friedrich, Hugo, *Montaigne*. París, Gallimard, 1992, pp. 216-219.

³ “chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition”.

y de la experiencia multicultural propia, adhiere al concepto de una identidad conformada por varios elementos, sustanciada y transformada progresivamente, no dada de una vez por todas. En este sentido, su ideal de hombre coincide con el protagonista de su novela *Léon L'africain*, Juan Léon de Médicis, circuncidado por la mano de un barbero y bautizado por un Papa. Hombre del mundo global conocido en el Renacimiento, Léon, poseedor de varias lenguas, que ha probado aromas y sabores diferentes y vivido diversas culturas, en momentos de placidez y gozo, como también de tensiones y violencia, pareciera ser el hombre de las múltiples pertenencias, símbolo del humanismo globalizado, de la búsqueda de justicia y libertad que preconiza el autor. La convicción de que la identidad de cada individuo es siempre compleja, única e irremplazable, lo lleva a rechazar los prejuicios con los que se engloba a los diferentes grupos, atribuyéndoles opiniones, actos colectivos, o daños irreparables.

Si la influencia de los otros es decisiva para determinar las pertenencias de cada uno, señala Maalouf, hay una tendencia de los individuos a reconocerse en aquellas por las que se siente más atacado, ya sea la religión, el color, la lengua, o la clase, que invaden entonces la identidad entera. Consecuentemente, para aquellos que padecen el racismo, la xenofobia o la arrogancia colonial, la identidad deviene un instrumento de guerra.

Desde este punto de vista, el planteo del autor coincide con el del antropólogo Marc Augé quien en *El sentido de los otros*, subraya cómo en la actualidad se ha perdido en Europa la aptitud para aceptar la diferencia:

Pero esta misma intolerancia crea, inventa, estructura la alteridad: los nacionalismos, los procesos de “purificación étnica” proceden más bien de una crisis de identidad que de la aceleración de procesos generadores de alteridad. Como si anduvieran en busca de un nivel pertinente de identidad colectiva (identidad que convierten indebidamente en algo sustancial), un cierto número de grupos humanos no deja de segregar la alteridad, de fabricar al otro y por tanto, de descomponerse, como si, al contrario de lo que ocurre en la diferenciación celular, esta continua diferenciación social fuese portadora de muerte.⁴

⁴ Augé, Marc, *El sentido de los otros*. Barcelona, Paidós, 1996, p. 11.

Nuestro propósito ha sido indagar cómo inscribieron en la literatura de ficción, en el ensayo, o en sus “libros de viaje”, el problema identitario y su visión de la otredad, ciertos autores franceses que a partir del siglo XIX dejaron marcas de su intencionalidad en la escritura; cómo definieron y establecieron su relación con la cultura de origen y con la del otro, entendiendo el término cultura en el sentido que lo define Edward Said: “Un entorno un proceso y una hegemonía en la que se insertan los individuos (con sus circunstancias particulares) y sus obras, al tiempo que son vigilados desde su cima por una superestructura y desde la base por todo un conjunto de actitudes metodológicas”.⁵

El corpus de los escritores elegidos es variado, pero todos ellos –por disímiles que sean– señalan una relación de filiación con la cultura francesa: Jules Verne y Pierre Loti (capítulo I: “Exotismo y ficción. Pierre Loti y Jules Verne” por W. Romero), Henri Michaux (capítulo II: “El otro en la mirada del artista: Henri Michaux” por E. Blarduni), Marguerite Yourcenar (capítulo III: “Oriente en la obra de Marguerite Yourcenar” por C. Moronell), Jean Claude Izzo (capítulo IV: “Nosotros somos Marsella: espacio e identidad en Jean Claude Izzo” por M. González Roux) y Andrei Machine y Héctor Bianciotti (capítulo V: “Voces extraterritoriales en la Literatura francesa contemporánea. Héctor Bianciotti y Andrei Machine” por A. M. Rossi).

Jules Verne y Pierre Loti aparecen reunidos en relatos que contribuyeron a crear un imaginario de la otredad a fines del siglo XIX y principios del XX. Verne ideó un universo donde se conjugan geografías y tiempos reales e imaginarios, cruce de diversos discursos, que alternan el informe científico con una mitología de lo sobrenatural; Loti, desde una experiencia autobiográfica, exploró cartografías lejanas. Ambos, como antes Victor Hugo, Gérard de Nerval, Théophile Gautier o Gustave Flaubert, entre tantos otros, prolongaron literariamente un discurso europeo que desde el siglo XVIII, como ha demostrado Edward Said, había procurado escribir, estructurar y colonizar el oriente.

Poeta, crítico de arte, pintor, viajero del globo, explorador infatigable de mundos imaginarios, quien experimentó y transcribió sus experiencias con la mescalina y transmitió a su personaje Plume su sentido cáustico e irreverente del humor, Henri Michaux escribió dos libros

⁵ Said, Edward, *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires, Debate, 2004, p. 11.

tempranos de viajes: *Ecuador*, que sintetiza su experiencia americana y *Un bárbaro en Asia*, referido a su viaje por oriente. En ambos, más allá de lo que ciertas lecturas apresuradas hayan podido considerar, se aprecia una superación de los clisés tradicionales del eurocentrismo y una búsqueda que anticipa los temas que configuran la obra de un artista de nuestro tiempo, muy cercano a Borges y Octavio Paz entre otros escritores latinoamericanos.

Marguerite Yourcenar, otra viajera incansable, aparece ligada a Michaux no sólo por el nacimiento belga y su elección de la nacionalidad francesa. Ambos visitaron varias veces el oriente, estudiaron sus diversas culturas, y reconocieron la huella importante que dejaron en sus obras; pero también ambos se sintieron extranjeros en cualquier lugar del planeta, adquiriendo consecuentemente un distanciamiento espiritual que les permitió un juicio más equilibrado, lo que Hugo de Saint-Victor sintetizó en *Didascalicon* al afirmar: “El hombre que encuentra su patria dulce es todavía un tierno principiante; aquel para el que cualquier tierra es su tierra natal es ya fuerte; pero quien es perfecto es aquel para el que el mundo entero es como un país extranjero”.⁶ En el capítulo dedicado a “Oriente en la obra de Marguerite Yourcenar”, a partir de una colección de “nouvelles”, un ensayo y un libro sobre viajes, se analiza la construcción de la identidad de una escritora que conjuga el bagaje occidental de la cultura de origen con el respetuoso y sutil análisis de las diferencias.

En la selección del corpus para ilustrar nuestra temática, se ha intentado desplegar un amplio espectro de imaginarios y de géneros: la inserción de Jean-Claude Izzo, uno de los más conspicuos autores del “polar”, género policial, obedece también a este propósito. Partiendo de un examen de las distintas posturas críticas que en el siglo xx suscitó la llamada “cultura mediterránea”, se examina la pluralidad de sus voces en la trilogía novelística del escritor, *Total Khéops*, así como la elección de Marsella como espacio identitario.

Refiriéndose a los escritores que eligen escribir en una lengua que no es la materna, George Steiner en su libro *Extraterritorial* consideró la “extraterritorialidad lingüística” una característica inmanente a la literatura de finales del siglo xx; el capítulo final está dedicado a Héctor Bianciotti y Andrei Machine, ambos abandonaron la lengua de su país

de origen –Argentina y Rusia respectivamente– y crearon en lengua francesa una obra novelística impregnada del deseo de alteridad. En su prosa, la memoria, el exilio, la nostalgia y el desarraigo se erigen en campos semánticos privilegiados. Ello permite incluirlos entre aquellos cosmopolitas “inclasificables” quienes según Julia Kristeva constituyen “la pulsación del mundo moderno”, “el nuevo positivismo que se yergue frente a los conformismos nacionales y a los nihilismos internacionalistas”.⁷

ESTELA BLARDUNI

⁶ Said, Edward, *Orientalismo*. Barcelona, Mondadori, 2004, p. 344.

⁷ Kristeva, Julia, “El amor por la otra lengua”, en *El Porvenir de la revuelta*. Buenos Aires, FCE, 1999, p. 61.

Exotismo y ficción

Walter Romero

Nicolás Rosa, in memoriam

PIERRE LOTI: LA OTREDAD DEL YO, DEL VIAJE Y DE LA NATURALEZA

La cuestión del yo

Los relatos que el escritor y marino francés Julien Viaud (1850-1923) publicó bajo el seudónimo de Pierre Loti son textos de difícil estatuto no sólo dentro del panorama narrativo del siglo XIX sino, en nuestros días, en que revisitamos, con pasmosa sorpresa, su universo autoficcional⁸, como si todo el conjunto de su obra se tratase más bien de una vasta y “entreverada” obra de postulaciones y resolución *post-modernas*. Desde el inicio mismo de su carrera –iniciada con *Aziyadé*, publicada en 1879 y cuyo título original era *Aziyadé (Stamboul 76-77) Extraits des notes d'un lieutenant de la marine anglaise entré au ser-*

⁸ “El *je* del autobiógrafo (Rousseau) o del memorialista (Chateaubriand), el del narrador de una novela ‘en primera persona’ (Adolphe en *Adolphe*, Mersault en *El extranjero*) y todos los yo ambiguos que accionan en esa franja fronteriza a la cual hoy, bien o mal, se da el nombre de autoficción (Dante, Proust, el Giono de *Noé*) pertenecen a la categoría que los lingüistas denominan *shifters* (o ‘embragadores’), instrumentos por excelencia del pasaje de un registro (el de la enunciación) a otro (el del enunciado) y viceversa” (Genette, 2004: 122-123).

vice de la Turquie le 10 janvier 1876, tué sous les murs de Kars, le 27 octobre 1877-, su escritura supo hacer intervenir en un mismo texto los componentes de una historia de amor, un relato de viaje, una novela de corte exótico, una crónica histórica, pasajes extraídos de un diario íntimo y cartas o misivas varias, combinado todo ello con mano maestra y sofisticadísimo cálculo.⁹

Loti ha sido acallado después de su muerte durante más de cincuenta años hasta que Roland Barthes escribió un prefacio a su obra catapultándolo hacia una “modernidad” que le llegó tardíamente a este escritor –hasta ese momento tildado de “demodé”– que actualmente goza de reconsideraciones críticas, pero que en vida conoció el favor del público¹⁰ con tiradas y ediciones vastísimas de sus obras, principalmente de sus famosos relatos de viajes.

Adelantándose a variadas resoluciones “narrativas” de hoy, Loti ha sido el primero en “incrustar” en sus escritos un tipo de material¹¹ –del orden, en muchos casos del fragmento¹² y bajo la forma barroca

⁹ El nombre mismo de Aziyadé es el fruto de una construcción en torno de un nombre que –a manera de un anagrama– se armó sobre la base de una mujer real y fue derivando en distintas combinaciones, de alguna manera sugeridas, por la Albaydé de Victor Hugo que fonéticamente aludía al “*rêve exotique*”, Loti partió del nombre Hakidjé, y luego de distintas “pruebas” (Hatidjé/Béhidgé) llegó a Aziyadé.

¹⁰ Loti también supo obtener el apoyo de la prensa y el aval de la intelectualidad parisina, que lo consagró como miembro de la Academia Francesa el 7 de abril de 1892 cuando contaba con 41 años. Sus contrincantes para obtener el sillón de Octave Feuillet fueron Ferdinand Fabre, Henri de Bornier y Emile Zola. En su discurso de recepción definió al realismo y al naturalismo como “*ces grands feux de paille impure*” y a las novelas “psicológicas”, en su conjunto, como un “indigeste pathos”.

¹¹ Ver en la actualidad los procedimientos de W. G. Sebald, 2001.

¹² Sobre la escritura del fragmento entendida como “riesgo de la diferencia, del devenir, de la multiplicidad, del extravío, *pasión por la ausencia de acabamiento, movilidad de la búsqueda y pensamiento viajero*” postula Maurice Blanchot que el estilo fragmentario daría cuenta de “un habla distinta, separada del discurso, que no niega y en ese sentido no afirma y que, sin embargo, deja jugar entre los fragmentos, en la interrupción y la detención, lo ilimitado de la diferencia [...]. El habla del fragmento ignora las contradicciones inclusive cuando ella contradice. Dos textos fragmentarios pueden oponerse, se colocan en realidad uno después del otro por ese blanco indeterminado que no los separa ni los junta, que los lleva hasta el límite que designan y que sería su sentido, si no escaparan precisamente allí, en una forma hiperbólica, a toda habla significativa. El hecho de estar planteado siempre de ese modo en el límite, le da al fragmento dos características diferentes: es habla de afirmación, y que no afirma nada más que ese más y ese exceso de una afirmación extraña a la posibilidad y, sin embargo, además, no es en manera alguna categórica, ni está fija en una certeza, ni planteada en una positividad relativa o absoluta, ni mucho menos dice el ser de una manera privilegiada o se dice a partir del ser, sino que más bien va ya borrándose, deslizándose fuera de sí

del collage– que, con génesis en “lo factual”, encuentra en la ficción una novedosa resolución textual: documentos que origina “el viaje”, fragmentos de diario, impresiones tomadas de primera mano, *carnets de route*, descripciones y cuadernos de nota que encontraron validez “ficcional” en el lejano panorama literario francés del último cuarto del siglo XIX, dividido en su momento entre la “vulgaridad” naturalista y la corriente decadente.

Las distorsiones o los límites difusos entre lo real y lo ficticio empujan en Loti un eslabón fundamental que nos permite entender la actualidad de ciertos procedimientos de la ficción contemporánea donde no sólo las instancias de lo real y de lo ficticio se esfuman, sino también donde la categoría del yo –de ese “yo” que Loti puso en evidencia como nadie en sus “relatos” y en sus ficciones–¹³ cobra dimensiones especulares entre los límites de la realidad y “las condiciones de posibilidad” de la ficción.

Con Loti, los relatos de viajes pueden ser ficción y las ficciones, relatos de viajes, y todo puede ya existir en forma embrionaria en el diario íntimo, que es –en muchos casos– la matriz de su obra polígrafa que conoció variadas vertientes: novelas y nouvelles de temática amorosa (*Madame Chrysanthème*) o marina (*Pêcheur d’Islande*), novelas sobre la piedad hacia los pobres o desamparados (*Les désenchantées*), escritos de carácter apologético (*Alphonse Daudet*), obras de “puro” carácter autobiográfico (*Le roman d’un enfant/Une jeune officier pauvre*), visiones o meditaciones (*Nocturne/Rêve*) y, principalmente, sus famosas descripciones o relaciones de viajes (*La Galilée/Le désert*) que inauguran un tipo de narración de viajes a las que nos dedicaremos principalmente en la parte tercera de este trabajo.

Las articulaciones del huidizo e inasible “escenario de autoficción” que montó Loti *ab initio* es complejo, dado que: 1. no firmó con su nombre la primera de sus piezas (anonimia), por temor a crear interferencias en su carrera de marino, 2. publicó su segunda novela¹⁴ bajo la sugestiva leyenda “por el autor de Aziyadé”, 3. asumió la pseudo nimia de Pierre Loti –apellido este que designa una tímida y pequeña

misma, deslizamiento que la reconduce hacia sí, en el murmullo neutro de la oposición” (Crespi, 2009: 50).

¹³ Ver el artículo de Violeta García, “Loti o la fabulación del yo”, 2003, pp. 21-36.

¹⁴ Con un manuscrito que llevó por título Rarahu, la novela se publicó bajo el título de *Le Mariage de Loti*.

flor– como *nom d’auteur* del resto de su obra, abreviando –con el correr de los años y debido al suceso y reconocimiento de su obra– bajo la forma de “P. Loti” aparecido en muchas de sus portadas, 4. creó un personaje de nombre Pierre Loti que interviene como personaje de ficción “de dudoso estatuto” en la diégesis de muchos de sus escritos y “relatos” y 5. generó, a través de ese sinuoso yo, una mostración compleja de su subjetividad,¹⁵ que llamó la atención en su época y reclama hoy acaso la paternidad de ciertos “juegos y trasvasamientos” de literaturas que ha decidido descreer de toda ficción que no postule estos puntos de *difuminación* entre el yo que firma y el yo que expresa, entre el autor y el yo que narra –simplificando así lo que ya en Loti se manifestaba como sutiles intervenciones autoficcionales que apelan a una “doble o múltiple naturaleza” tanto del estatuto de verdad como del estatuto de ficción–, de uso tan reconocible en autores consagrados.

Estas fenoménicas de la ficción –o, tal vez, diremos, de la endoficción– articulan juegos peculiarísimos de auto-imbricación literaria en los cuales un “sujeto autorial” complejo dispone diferentes (epi)fenómenos o escenarios de constitución del yo (autoral, narrador y personaje): anonimia; referencia al anónimo, que la prensa y la propia casa de edición postulan como el marino Julien Viaud; pseudo nimia; pseudo nimia “restringida” firmada sólo por P. Loti o nombre abreviado; y el Pierre Loti o, en algunos casos, sólo Loti, como nombre del personaje que aparece no sólo en sus ficciones sino en otras “manifestaciones textuales” de dificultosa categorización. Nicolás Serban (1924: 201) define estas operaciones de Pierre Loti en términos de una suerte de “hipertrofia del yo”: basada en una auto-fascinación narrativa (del orden de la literatura) y un gusto por la construcción de la figura del escritor desde el imaginario de la pose moral y física (del orden del bios) bajo la forma –tal vez a manera de último avatar– de lo que desde *Stendhal* (1942) Henry Beyle denominó egotismo.

En el caso de Loti, reconocemos una preocupación obsesiva por la “singularización”, la evitación tenaz de la vulgaridad en todas sus formas y una predilección por recorridos (vitales) y lugares que otros

¹⁵ Genette postula no estar “seguro de permanecer dentro de los límites de la esfera propiamente narratológica al evocar, en relación con las cuestiones de voz (‘¿Quién habla?’), el tema, siempre espinoso, de las relaciones entre narrador y autor” (1993: 64).

“no han pisado”. Como para el autor de *Le Rouge et le Noir*, el egotismo es una instancia entre la sensualidad y la inteligencia, o más bien una suerte de hipersensibilidad ya que tiende a lo irreductible del individuo y postula una individualidad a manera de espectáculo: Loti construyó de esta manera una singularidad inmanente, del orden del fetiche; constituyéndose, a la vez, en una de las “formas” más bizarras del individualismo finisecular.¹⁶ En el dandismo de Loti lo femenino emerge (o asume) “formas otras” u “orientalizadas”, que pueden reposar tanto en el orden de la lasitud o de la tristeza como en el exceso o las demasías de sentido. Loti es –en su deriva oriental– el último de los dandys –o un dandy más bien tardío y orientalizado, un dandy égaré– de un “culto al yo” que había tenido su punto más alto alrededor de las décadas del veinte y del treinta del siglo XIX (Kempff, 1977).

Procedimientos de la otredad

Loti parece ir en busca de lugares que constituyen para su yo territorios siempre “inéditos”. Aún el caso de la visión de su amada Turquía (y con ella una encendida defensa del islam), más allá de la

¹⁶ Lory Castagna relaciona el “*moi métissé*” de Loti con la figura de Dionisios: “Le signataire de *Figures et choses qui passaient* évoquait lui-même son ‘âme transitoire’, son ‘triste moi composite’; de retour après l’un de ses vagabondages coutumiers, il décrit ‘les mille choses de ce logis héréditaire, restées immuables cette fois encore, pendant que j’avais promené par le monde changeant mon âme changeante’. Ses textes reflètent la quasi-totalité des paysages de la terre; ils donnent vie aux êtres les plus disparates. Ses quêtes incessantes d’altérité jugées souvent de façon restrictive comme les expressions d’un égocentrisme, paraissent en fait témoigner d’une diversité débordante, d’un esprit radicalement pluriel. Dans cette optique, le syncrétisme religieux qui imprègne certaines pages de l’auteur initialement protestant paraît confirmer le pressentiment d’un *moi métissé* qui ne sut se satisfaire d’aucune parole divine spécifique. Comme Dionysos, maître des métamorphoses et des masques, l’écrivain du fugace semble s’être improvisé *sténographe* d’un monde en mutation, d’une société qui souhaite échapper à elle-même. Ses écrits mettent en scène, tel un kaléidoscope inaltérable, l’ensemble des sentiments et des souffrances des individus réunis dans la différence et la sensibilité. Comme habitées par le mythe de la déité indicible, les œuvres rédigées par Pierre Loti nous apparaissent marquées par des résonances incertaines, intangibles; l’auteur de *Quelques aspects du vertige mondial* semble avoir tenté, même vainement, de saisir, d’éclaircir cette part d’ombre qui l’habitait. Il s’est employé à mettre des mots sur des espaces inexprimés, et sa prose se révèle constellée d’assertions désespérées face à l’impossible tâche”, en Lory Castagna, “L’œuvre de Pierre Loti et les résonances du mythe dionysiaque”, *Loxias*, Loxias 3. Consulta: 6 de marzo de 2009 en URL: <revel.unice.fr/loxias/document>.

acción del tiempo en cada de una de sus visitas, siempre habrá una mirada “nueva” que postula al territorio como “virgen”, no explorado, o renovadamente nuevo.

Si bien fue el primero, en muchos casos, en “generar literatura” en lugares extremos del mundo donde el viaje, realizado en pleno siglo XIX, representaba asumir peligros y amenazas; en el caso de geografías ya exploradas literariamente por célebres compatriotas (Flaubert, Lamartine, Du Camp, Nerval¹⁷ o Gautier, entre otros), Loti asumió –para cada uno de los lugares a donde viajó– una mirada no contaminada por la literatura de viajes anterior a él. No olvidemos que Loti, además de ser un escritor “aparte” dentro de la tradición de la literatura francesa –que siempre ha preferido constituirse como una literatura de grupos, movimientos o generaciones–, es uno de los pocos escritores franceses que reconoce –como Puig en la tradición argentina y latinoamericana– “no leer” o, directamente, “nunca haber leído”.

Para las operatorias que ejecuta Loti en busca (*quête*) de ese otro¹⁸ que parecen signar sus ansias de viaje podemos proponer los siguientes procedimientos:

1. una imperiosa necesidad de mimetizarse e imbuirse “culturalmente” de los “espacios” y civilizaciones que visita y reconoce, desde una mimesis impresionista que –sosteniéndose fundamentalmente en la empatía– vuelve preferenciales las formas del disfraz o de la simulación para ser (o volverse) parte del paisaje, al evitar –por todas las vías posibles– toda mediatización que impida u obstaculice la “llegada al público”, o, que “quien lee/aquel que lee” sea desplazado de su posición privilegiada del “orden del ver”. El verdadero axioma capital de la literatura lotiana es: “que el lector vea lo que yo veo”. Para ello produce rápidos borramientos entre lo que se ve y quien narra, bajo la forma de sutiles pero consistentes operaciones¹⁹: cade-

¹⁷ Ver el capítulo “Viaje alrededor de los viajes” en Bizet, René, 1944, pp. 119-137.

¹⁸ La noción del otro que elabora este artículo se basa en el apartado “Défis méthodologiques – le cas de l’‘exotisme’ littéraire” de Hans-Jürgen Lüsebrink, 1996, pp. 51-66, <id.erudit.org/iderudit>. Consulta: 24 de mayo de 2008. Basándose en los estereotipos que enarbola Loti en su novela *Le romand’un spahi*, Lüsebrink postula que el análisis de la “percepción literaria del Otro”, “loin de constituer uniquement un ‘thème’ ou une ‘image’, dépasse ainsi largement, notamment à travers les niveaux d’analyse sociocritique et discursif, le domaine de la littérature proprement dite” (61).

¹⁹ También podría aplicarse la técnica de lo que Levi-Strauss postula como *doble articulación*, ver el capítulo “Mirando a Poussin” en Lévi-Strauss, Claude, 1994, pp. 9-39.

nas de elipsis; capítulos breves; impresiones “intensas” (o “sentidas”) de esos “países lejanos”; mezcla de “texturas diversas”; la predilección por sensaciones que se interpenetran de manera tal que un color concurre en un perfume (Schärer, 1968); el quiebre de las secuencias lógico-cronológicas; el uso musical del leit motiv; la noción de suspenso que deja abierta una secuencia narrativa; intervenciones notorias del ritmo o una importante noción del ritmo en la prosa que, en muchos casos, se desliza al poema en prosa; fecundidad de lo instantáneo y de la sorpresa; cambios bruscos de registro; gusto por lo truculento o por lo que Paul Virilio (2001) denomina actualmente “espectáculos pánicos” (muertes, mutilaciones, castigos, animales sacrificados, tanatofilias, gusto por los cementerios²⁰); travestissement lingüístico (trasladar al lector un gusto sensorial por las palabras en idioma extranjero, escribiendo en fonética de palabras de los idiomas que se hablan en los lugares visitados, con el fin de que “suenen” en el relato y hasta puedan repetirse una y otra vez a modo de salmodia) y, fundamentalmente, una impresión general de la “consecución del relato” –como ya dijimos– a modo de verdadera búsqueda espiritual.

Si para Barthes, Loti será el “hippie dandy” que gusta de la “expatriación” y del travestismo, el procedimiento es anular las diferencias a través de la asunción teatral de una mimesis o empatía que, lindando con la representación, pretende –como modo preferencial de narración– la “narración in situ” bajo los “beneficios” suntuosos del travesti. Con Severo Sarduy (1987: 90-94) diríamos: “la mariposa travestida ha logrado su teatro”. Si Loti está en Turquía, es turco; si está en Armenia, es armenio y su traje será armenio, y la comida que elija será la propia del lugar que “visita/vive” en uno más de sus intentos por metamorfosearse con el horizonte de realidad de ese pueblo.

Las obras de Loti podrían dividirse o categorizarse según los grados de mayor o menor empatía con el lugar visitado y con el contacto con el otro. En esa gradación, Turquía –explorada literariamente por Racine y Molière, entre otros– es para Loti el grado sumo de empatía²¹

²⁰ Ver “La sensibilité de Pierre Loti”, en el capítulo “Deux méditations sur la mort” en Bordeaux, Henry, 1905, pp. 34-61.

²¹ “Una de las causas por la que nunca acaba esta relación de amor-odio es la ambición de los intelectuales occidentalizados por conseguir la aprobación de Occidente, por oír de las plumas más escogidas y de los medios de difusión occidentales que son como ellos. En cambio, escritores como Pierre Loti no ocultan que les gustan Estambul y los

o el lugar mismo donde el disfraz se vuelve cuerpo; Turquía es el destino “final” de todo el periplo lotiano en su conjunto, y su patria adopción, así como Italia lo fue para Stendhal. Su exotismo es un exotismo invertido en términos en los que Moura (1992) define como la constitución de lo exótico durante el siglo XIX, es decir una forma de teatralización²² que coloca al otro en el lugar del espectáculo, incluyéndolo en un decorado.²³ Loti será más bien quien se integre al decorado en su posición de entidad camuflada en una intención especular que todo el tiempo pretende forjar borraduras respecto de esa conciencia más que difusa que entabla su yo con el mundo exterior.

Si para Deleuze: “Toda conciencia es umbral”, y lo propio de la intensa operatoria de percepción de Loti no es sólo la pulverización del mundo sino, a su vez, su espiritualización, en su obra no habría toma de conciencia, sino una ilusión que produce una materialidad. Su intención –siguiendo a Sarduy– es hipertélica ya que pretende ir mucho más allá de su fin y es, a su vez, una construcción hiperrealista, sobre

turcos por razones completamente opuestas: porque cuidan sus facetas orientales, ‘exóticas’, tan poco parecidas a Occidente. Cuando Pierre Loti empezó a criticar a los estambulíes porque se estaban occidentalizando y estaban perdiendo sus características tradicionales, la pequeña minoría de lectores que le leían con gusto en Turquía había surgido precisamente de los occidentalizados. Pero tanto Loti, como el mundo meloso de sus novelas exóticas y sus escritos, como los estambulíes occidentalizados encontraban un punto común de acuerdo en la ‘turcofilia’ cuando aparecían problemas políticos internacionales”, en el capítulo “Ante los ojos de Occidente” en Pamuk, Orhan, 2008, pp. 272-283.

²² Weigel, Pierre, “Les arts du spectacle dans trois récits de voyage de Pierre Loti: insertion de différents niveaux de fiction dans le texte référentiel”, en *Fabula*. Consulta: 24 de mayo de 2008 en <www.fabula.org/forum/colloque>.

²³ “Et voici la princesse Oréna qui, sous la colonnade de son palais, revient seule, exotique et charmante dans ce dernier costume, avec sa couronne de grands lis et de roses! Lentement elle va descendre dans les jardins où tombent des rayons de lune et, sur les marches, elle s’arrête pour appeler: ‘Loti’. Son appel, cette fois, me trouble comme s’il s’adressait à moi-même, du fond des temps ensevelis. Il me trouble, mais il ne me choque ni ne m’étonne plus, tant la puissance inexplicable de la musique m’a transporté ailleurs, dans le recul des années –et en dehors des conventions, des convenances mondaines. Un autre que moi y répond, à cet appel; un autre qui porte des épaulettes de théâtre, et qui était là Dans l’irréel jardin, à la lueur d’une fausse lune: sorte de fantôme de moi-même, qui, malgré son talent et sa Jolie voix, me demeure intolérable...” Ver el capítulo “Impressions de théâtre” (a propósito del estreno mundial en el teatro de L’Opera-Comique de la adaptación de la novela de Loti *Mariage de Loti*, con música de Reynaldo Hahn), en Loti, Pierre, 1889, pp. 67-80.

la que se basa enteramente el gran impacto que obtuvo y “se preocupó en obtener” en el público que lo siguió fervorosamente.

En términos estilísticos (Middleton, 1951) –preocupación o corriente crítica que resurge al pensar en Loti y la sencillez o la dificultad con que se despacha la academia respecto a qué lugar debe ocupar en la literatura francesa, qué tipo de escritor es, cuál es su estilo, de qué trata su literatura– Loti es un escritor que podríamos denominar clásico de procedimientos enteramente barrocos (hiperrealistas); entendiendo por barroco los enunciados de Deleuze (2005: 160) cuando postula que “el mundo es tratado como un teatro de base, sueño o ilusión, vestido de Arlequín, como dice Leibniz; pero lo propio del Barroco no es caer en la ilusión ni salir de ella, lo propio del Barroco es realizar algo en la ilusión misma, o comunicarle una presencia espiritual que vuelva a dar a sus piezas y fragmentos una unidad colectiva”.

A diferencia de Loti, Chateaubriand –considerado el primer escritor viajero de la modernidad y una de las piedras basales del concepto de exotismo– no asumió ni la fusión (empatía) total de Loti, ni la ruptura y asunción del conjunto de los estereotipos que rodea la construcción imaginaria de un sitio “no europeo”, segunda posibilidad de la operación lotiana que desarrollaremos:

2. en muchos casos el recurso de la empatía, el disfraz, el camuflaje y la metamorfosis parece no funcionar en ciertos lugares, por lo cual Loti prefiere entonces resaltar justamente aún más las diferencias respecto a ese otro, fundando dinámicas del orden del lugar común o, más bien, de la creación –o recolección– de un conjunto de estereotipos que provienen de nociones muy extendidas en el mundo francés como el denominado “japonismo” (Fernández del Campo, 2001: 329-356) (atribuido a Baudelaire), o, directamente, aquello que Occidente cree que constituye lo que denominamos Oriente²⁴ en los procesos conocidos como “orientalización”.

Loti es uno de los últimos eslabones del siglo XIX de ese “orientalismo tardío” que será por su carácter finisecular, cercano y lejano, próximo y distante a la vez al imaginario de los inicios del siglo XX:

L’Orient entendu comme un lieu opposé à l’Occident est une création de la culture occidentale du XIX^{ème} siècle. Il n’apparaît pas

²⁴ “El *ethos oriental* construido por la escritura es puro simulacro, simulación potenciada,

encore avec ce sens dans l'Encyclopédie de Diderot où le mot est une référence astronomique, un renvoi à Byzance, à des courants philosophiques (les gnostiques, Zoroastre...). L'Orient c'est le monde de l'immobilité par opposition à l'Occident. Le XIX^e siècle systématise cette opposition qui chemine depuis la Renaissance. (Chalier-Visuvalingam, 1996)

Según Blai Guarné,

Loti, l'enchanteur du japonisme, será responsable de algunos de los pasajes más duraderos en la caracterización estereotípica de Japón. En sus escritos encontramos, entre otras, la imagen de la mujer japonesa como libélula y mariposa, origen de un sinnúmero de adaptaciones posteriores. El Japón²⁵ descrito por Loti es el escenario de un déjà vu continuo, un país “de encantamiento y magia”, de casitas de té, farolillos, sombrillas y cometas de papel, pipas humeantes y licores helados de esencias de flores, la “sorprendente patria de todas las extravagancias” sumida en el intenso “rumor de las cigarras”. (Prado-Fonts, 2008)

Las imágenes sobre qué es lo occidental y qué es lo oriental en las dicotomías entre Occidente y los países “no europeos” surge de

pues tomará como referente, mucho más que el *ethos romano*, un código ya altamente ficcionalizado: un modo de la escritura para la inscripción de la otra letra. [...] El *ethos oriental* es un espacio de escritura menos nítido que el del *ethos romano*, menos riguroso, no posee límites precisos ni elabora figuras líricas ni monumentales. Asimismo, su significación se diluye en una zona sin bordura. Quizá, su propio sistema definicional (exotismo, lejanía, sensualidad difusa, hiperfagia, un vago panteísmo) lo vocaciona a lo indiferenciado y lo anecdótico. Su discurso juega con intermitencias, emerge de soslayo, al bies, dentro del discurso del *ethos romano*, sucumbe a su hegemonía pero sutilmente la corroe. [...] Sus figuras retóricas mayores operan por desagregación textual: la digresión y la dispersión. Estas figuras no poseen el peso gravitatorio que poseen las figuras del *ethos romano*, no se ‘graban’, ni se inscriben como trazos de la letra funeraria, son lábiles, discontinuas y generan una perturbación reconstructiva” (Rosa, 1990: 118-120)

²⁵ Ver a modo de breve contraste la forma en que se describe a Japón en el siglo XX en el “Diario del viaje a Japón con el fotógrafo Édouard Bubat del 2 al 19 de abril de 1974” en el capítulo “Lugares” en Tournier, Michel, *Celebraciones*, 2002, pp. 176-181.

una impronta de acercamiento que se constituye desde el narcisismo europeo –y lotiano– y desde una innegable “centralidad discursiva”.

Desde el punto de vista narratológico, en lo que podríamos denominar “el orden de la fábula”, Loti contribuyó a cristalizar, por otra parte, un tipo de relato característico que narra los vínculos amorosos bajo el colonialismo a través de lo que se denomina un “romance colonial francés”. Loti forja ese tipo de relato paradigmático del colonialismo aunque sus “modos de narrar” representen una singularidad importante para la época. Sus intrigas están o bien severamente atomizadas o, por el contrario, se dilatan hasta su misma disolución: Barthes (1976: 223-247) denomina a *Aziyadé* como “novela de la Deriva” o novela donde “no pasa nada”.

Una de las matrices de la “intriga” lotiana “consiste” en el relato de un europeo que, con el fin de explorar culturalmente y de manera cercana un país extranjero, emprende una aventura erótica con una nativa –con quien se desposa y transforma en “esposa temporaria”– hasta que decide abandonarla al convencerse de que las diferencias –en principio, motivo de atracción– se han vuelto insalvables.²⁶

Las mínimas narrativas del estar-allí de la naturaleza, ese otro espectáculo

La ejemplaridad de los relatos o relaciones de viajes de Pierre Loti han sido considerados una de los conjuntos más destacados de este tipo de literatura, destacándose su famosa trilogía de Medio Oriente; nos referimos a *El desierto* (1894), *Jerusalén* (1894) y *Galilea* (1895), pensadas –en muchos sentidos– como una sola pieza musical en tres partes. Nuestra hipótesis de lectura y relevamiento sostiene –siguiendo el postulado de Barthes– que Loti tiene una debilidad y sensibilidad únicas para referirse al “ser-allí del mundo primero”, entendido como entidad “natural, incuestionada” e “in-significante”. Esa primacía de la narración de un mundo natural –descrito con singularísimos recursos ópticos– ofrece una dinámica de refinada resolución en lo que llamaremos –en Loti– “micro” (o nano) narraciones, no tanto

²⁶ Esta narrativa se pone en funcionamiento en su tercera novela *Le roman d'un spahi* donde a través del personaje de Jean Peyral construye el rol del “soldado colonial” ni valiente ni cobarde y que, principalmente, lejos de los suyos y de su tierra, siente una nostalgia “enfermiza” por su terruño.

del orden de lo pequeño sino, más bien, del orden de “lo infinitesimal visivo” o bien de aquello que parece escapársele al ojo humano. Loti incorpora en sus vastas relaciones de viajes algunas micro narrativas o cadenas de secuencias que se encargan de “narrar” escenarios de la naturaleza, entendiendo a la naturaleza como la fuerza dotada para darle o producir impresiones. Si el arte de Loti no pertenece –como ya planteamos– a ninguna escuela literaria, podemos pensar en su arte como impersonal y, a la vez, dispuesto a articular una escritura que piensa –todo el tiempo– en mostrar sus “aptitudes para ver y para describir” ese otro (gran) espectáculo que es la naturaleza.

Así como la trilogía se postula como una suerte de relato de viaje “en estado puro” –muy distinta a la tradición literaria francesa del relato de viajes que parece construirse en base a una suma de sedimentaciones y lecturas, de referencias obligadas y de antecesores–, la tradición que Loti inaugura con su obra parece renovar o volver –en cambio– a foja cero los estatutos y “estándares” del género.

Desde los aspectos narratológicos, Loti gusta de la impresión “tirada al paso”; de los escenarios tanatológicos –como ya hemos expuesto–; de la incorporación del narratario en los prefacios de sus obras con directas apelaciones a que “sigan el viaje”; de la fascinación por aquellas palabras que por sí solas convocan un universo de sensaciones y “destinos”, de las postulaciones enérgicas (y sufrientes) en torno al progreso como enemigo número uno y, por ende, su predilección por escenarios “no intervenidos” por la mano del hombre (“Entrevernos perfectamente el lúgubre porvenir, las negras épocas que van a comenzar, tras la muerte de los grandes ensueños celestes: las democracias tiránicas y espantosas en las que los desdichados no sabrán ni aun lo que era la Plegaria...”) o directamente a ciudades (entidades) “amortajadas” –en muchos casos de manera luctuosa (“Todo está como ayer, y como ha mil años”); de la asunción de otras “narrativas” que llamaremos recurrentes como “la narrativa de la caravana”, la “narrativa del campamento” o la “narrativa del bazar” que cuentan –entre la hibridez de una descripción, una impresión y un cuadro de costumbres– los avatares y dificultades del viaje y sus distintas instancias, persecuciones o detenciones, de la predilección por lo que Loti llama sus “pequeñeces” con el fin de lograr que el lector “capte” cuál es la medida acerca de cómo son “en realidad” las cosas, del uso

sistemático de una suerte de párrafo “turístico” o de difusión donde el narrador amontona en un solo bloque –y de manera rápida– todo lo que una guía debería decir de importante de un determinado barrio judío, de una famosa mezquita o de la ciudad de Fez, Damasco, Estambul o Gaza o, entre otros, del “detallismo”, casi sin precedentes, con que se detiene a describir costumbres del lugar (venta de esclavos, el sacrificio de un carnero o los “efectos físicos” que provoca la cercanía de un oasis).

Una vez dispuesta ya la “condición del disfraz” para volverse “natural” en un territorio otro, una vez ya montado “el engaño de las vestiduras” o los artilugios de “ser alguien” en esos lejanos parajes (“Muy de mañanita, solo, vestido de árabe, y a pie, aunque esto sea muy burgués, me encamino al bazar a comprar agua de rosas y odoríferas maderas de la India para perfumar mi casa, como es costumbre. Y nunca como esta mañana me he forjado la complaciente ilusión de ser alguien en Fez”²⁷), se destacan en todo el conjunto de sus viajes, esas diminutas narraciones que se repiten, esa suerte de vasto universo pulviscular que releva cambios sutiles de los momentos del día, de la atmósfera, de las distintas posiciones de la luna y del sol, de mutaciones huidizas (o que se realizan en un instante) que Loti se empeña denodadamente en capturar: el cielo que escampa, el desierto que se oscurece o la tormenta en el punto mismo en que parece desatarse, todo ello frente “a sus ojos”.

Las narrativas pueden cubrir las modificaciones del desierto (“Sin embargo, gradualmente, a medida que el sol asciende calentando el desierto, los horizontes se hacen más borrosos; luego vagamente los jirones de blancas muselinas y de gasas violáceas que preceden a los espejismos, comienzan a temblar en varios sitios a la vez”), de las nubes (“Inútiles también, los nublos espesos que al rayar el día, hasta la hora meridiana, se amontonaron a lo lejos, sobre las montañas muertas, llevando su velo de frescura y de misterio allí donde no hay nada. Cada vez más, por momentos, van condensándose, envolviendo en vapores las lontananzas sin vida; mudables e inconstantes, parecen rodearnos ahora; las arenas que hollamos se ahogan por todas partes en un cielo cada vez más bajo y más sombrío, y por fin el sol mismo se atenúa como presto a extinguirse”), del crepúsculo (“Es la hora

²⁷ Loti, 1999, p. 154.

indecisa y encantadora en que, en las limpideces que no pertenecen aún ni al día ni a la noche, nuestras perfumadas hogueras comienzan a brillar con claridad, elevando a las primeras estrellas sus humaredas blancas”) o de la claridad del cielo (“Una claridad de Edén, una claridad de encantamiento y de hechicería, brilla por doquier sobre el gigantesco anfiteatro de granito rosa, al que viene a morir la mar de zafiro, la mar abandonada y vacía eternamente”), entre otras.

Loti trabaja sobre esa materia casi ínfima de corrimientos atmosféricos o meteorológicos que puntúan todo “el relato de viaje” y que son en sí mismos: o bien un relato escandido cuyas secuencias se abren, crean suspenso y se clausuran, o bien miniepisodios incrustados en el desarrollo de una narración más grande. Loti opera desde ese horizonte de percepción que se ensancha, para volver literatura la instantaneidad de “acontecimientos” de ese “estar-allí” de la naturaleza, que, sin embargo, nadie distingue. De alguna manera toda la escritura lotiana consiste en la captura de ese punto ciego que sólo el ojo y la pluma de Loti parecen ver al proponerse narrar aquello que nadie antes ha podido ver, atrapar y transmitir.

Jules Verne: el yo transportado y el viaje como otredad

Barthes se preguntaba a propósito de un análisis literario cuya aplicación era un texto de Verne: ¿por dónde empezar? La interrogación se reinstala, y parece reforzarse cuando el conjunto polígrafo de una obra implica uno de los universos más extrañamente “poblados” de la literatura. Universo donde cada obra parece formar parte de una constelación mayor, difícilmente separable, como si ese conglomerado de ensueño y pesadilla, hecho de viajes, máquinas y geografías, dejase siempre la idea de una obra mosaica –Bellour²⁸ hablará de un diseño tentacular– que, con la aventura como programa, fue adaptada, no siempre con facilidad, por el vasto imaginario de nuestros días. El mosaico ofrece una relación distendida entre fragmento y totalidad; Verne podría decir que nada hay que sea un solo bloque en este mundo, todo es mosaico, por ende la idea de desplazamiento o del viaje –como amplia metáfora– crea un efecto global de acomodamiento al interior y al exterior de la obra. Verne es un clásico a

²⁸ Bellour, Butor, Foucault, y otros, 1968.

su manera. Y decimos clásico, no sólo respecto a aquello que sostenía Calvino, en relación a que los clásicos no dejan nunca de decir aquello que tienen que decir, sino respecto tal vez a la capacidad de algunos autores y obras que podrían formar parte de lo que llamaríamos “clásicos impuros”, como universos nunca completamente clausurados ni enteramente reconocidos, en permanente mutación rehabilitatoria; textos y obras que leídos desde el hoy parecen profetizar o encontrar “escuchas” más adecuadas, más pertinentes, como discursos que encriptan mensajes activables a futuro. Butor dirá que el arquetipo novelesco de Verne pertenece al orden del criptograma, cuya revelación no está siempre enteramente garantizada. A modo de muestra, Verne ambienta en nuestras geografías su novela *Los hijos del capitán Grant*, donde en el interior de un escualo hallan una botella cubierta de sustancias petrificadas que contiene dentro un mensaje escrito en tres idiomas y sólo recuperable en fragmentos, donde dos marineros y el capitán Grant anuncian su naufragio y la llegada a las costas patagónicas sin coordenadas precisas de longitud. La literatura de Verne podría ser pensada como esa botella arrojada al mar, portadora de un secreto que sólo nos será develado en parte.

A Verne le comprenden las generales de los clásicos, aunque su producción reposicionada por caprichos más o menos estacionales, o exhumada por una pléyade de críticos esenciales del siglo xx, padezca desde 1872 el gesto que l'Académie Française diseñó al negarle una consagración oficial y recluyéndolo sólo a las consolaciones usuales de un premio.

Verne nació en el centro de la isla Feydeau, enclavada entre los márgenes que forma las ramificaciones del Loire, a orillas de la ciudad de Nantes. En el único de sus textos expresamente autobiográfico escribirá: “He vivido en medio del ajetreo portuario de un gran centro comercial, punto de partida y llegada de muchos viajes ultramarinos” (Dehs, Volker, 2005: 21). Nuestra presentación girará en torno a su literatura como discurso proyectado y como mostración ejemplar –siempre reiniciada, siempre en estado de partida– de un trayecto de escritura que extiende sus fuerzas y recursos a forzar los dispositivos narrativos para generar aventura y “absorber” en ese trayecto las más diversas manifestaciones del otro.

Verne es el poeta del viaje, y nosotros pensamos el viaje en términos de profecía, pero no a la manera en que masivamente se emparran su literatura a las anticipaciones de la ciencia y de los géneros literarios sino en los términos con que Forster construye el concepto de profecía en su aplicación novelesca: “No nos interesa esta palabra en el sentido estricto de adivinación del futuro [...] sino en cierto acento de la voz del novelista, un acento para el que las flautas [...] de la fantasía pueden habernos preparado” Forster agrega: “La profecía es un tono de voz” (2000: 89).

El trato que Verne mantuvo con el dibujante y explorador ciego Jacques Arago (1799-1852) le despertó el interés por los informes de viajes y actualizó sus recuerdos infantiles acerca de James Fenimore Cooper, el mismo Cooper que formará parte de la imaginaria sarmientina en *Facundo* y en *Viajes*. A instancias de Arago, Verne escribe para una revista, *Musée de familles*, dedicada a la divulgación de temas científicos, un puñado de incipientes relatos de viajes destinados a burgueses, cuyo marco moral está formado por el catolicismo y la monarquía. Ya desde sus primerísimos relatos la imaginaria verniana, que no ha dejado geografía por capturar o fagocitar para su universo narrativo, se dirige hacia América a través de su *Les premiers navires de la marine mexicaine* (mucho después *Un Drame au Mexique*) de 1851, y *Martín Paz*, de 1852, ambos relatos de aventuras con escenarios exóticos. En ese mismo año de 1851, Verne publica la primera de sus obras cuya transportación es el globo: *Un voyage en ballon* (después como *Un drame dans les airs*). Postulando como “dramas” no sólo el destino exótico de la peripecia sino también el instrumento de transportación, reconociendo en ello uno de los problemas centrales en torno a la obra del autor francés. Deberíamos agregar al dominio de lo exótico los territorios de la mitología y de lo sobrenatural, que pone en relación el universo de Verne con el primer Victor Hugo, también imitador de Scott en la espasmódica y exótica *Han d'Islande* o en la *Bug-Jargal* ambientada en Santo Domingo. Sin contar, como sostiene Samuel Sadaune, que la franja de los viajes en el tiempo –tópico también importante– tiene como objeto demostrar que si la Historia vista en panorama es sin dudasevolutiva, vista de cerca está llena de matanzas y de asaltos que responden a los más bajos instintos (Sadaune, 2005: 41).

Entre las coordenadas puestas en conflicto del ambiente y del transporte, la ciencia o la naturaleza serán vistos como grandes episodios que ofrecen no sólo el curso de la acción sino también el obstáculo (hoy en términos de Paul Virilio diríamos el accidente), creando conflictos cuya solución, en muchos casos, Verne resuelve por vía fantástica: no sólo cuando la ciencia natural y positiva se enfrenta a la fe, sino también cuando la naturaleza arrasa el territorio de la cultura con el que está siempre en puja. Podríamos afirmar, como postula Pierre Versins (1966: 51-65), que todo el esfuerzo verniano consiste en instaurar un sentimiento de artificio, no ya con el fin de que reemplace al sentimiento de la naturaleza, sino como una forma de “agregar una dimensión al universo humano”: artificio que ya estaba presente y que sólo hacia falta reconocer.

Sólo los profetas o los visionarios pueden ejecutar esa tarea.

El interés de Verne por la ciencia, cuyos avances admiró en París, en la Exposición Universal, le despierta una pulsión *inépuisable* por la documentación científica y por los conocimientos geográficos, avivada por su relación con su editor. Verne tuvo la fortuna y la desgracia paradójales de encontrarse con un hombre como Jules Hetzel, un progresista de la revolución del 48', con quien articula, a su vez, uno de los programas editoriales más fascinantes de la literatura; es el caso modélico de cómo un editor crea a un escritor, ejecutando a través de fuertes decisiones un protocolo de lectura que, por ejemplo y como muestra, nos permitió leer una obra visionaria y apocalíptica como *París au XXe siècle*²⁹ (segundo de los manuscritos que Verne le propone a su editor), sólo ciento treinta años después de su escritura, codeándose en las librerías con las pesadillas urbanísticas de Ballard, o con las formulaciones de Dick, y no quedándosele en absoluto atrás, a pesar de la fecha de su manuscrito. El editor hizo de Verne un autor de éxito, aunque esto no representase su fortuna económica, como en tantos otros casos, ejerciendo una manipulación soberana sobre las preferencias temáticas del escritor y sobre esenciales problemas de *compositio*, que Hetzel maniataba posponiendo finales, recolocando descripciones, tachando párrafos enteros. Padecimientos que también conocerá de manera más drástica Emilio Salgari y que lo llevan al suicidio. El capítulo Hetzel-Verne es uno de los episodios, por otra par-

²⁹ Hay versión española: Verne, Julio, *París en el siglo XX*, 1994.

te, más interesantes de genética textual. En última instancia, Hetzel aprovecha la necesidad de Verne de articular la narración entendida casi siempre como viaje, disparando periplos acordes a las novedades políticas, económicas y geográficas del momento, como formas de transmutación y de transposición ficcional de materiales científicos y periodísticos. Nos cuesta imaginar la conmoción –por otra parte muy contemporánea– que significó para los lectores de Verne no poder diferenciar enteramente entre la realidad y la ficción que las novelas del autor francés presentaban a través de temas de corriente actualidad como “el descubrimiento de África”, las revelaciones sobre el nacimiento del Nilo, el interés colonial por regiones lejanas o la conquista y el reparto de esas nuevas y siempre sorprendentes tierras. La prosa divulgatoria de Verne y su corazón aventurero –que peca muchas veces de ingenuo– se contraponen al espíritu mercantil e industrial de Hetzel, que sin embargo –para no caer en postulaciones maniqueas– lo obligó también a responder siempre, como sumo fin, al supremo apotegma: entretener instruyendo.³⁰

La consolidación del programa se lleva a cabo en 1867 cuando Hetzel edita en gran formato, con célebres portadas e ilustraciones, la colección de novelas que lleva el inolvidable título de *Voyages extraordinaires*, que incluirá el interés manifiesto por los trasatlánticos y por los globos aerostáticos –la idea de los viajes en globo nace a finales del siglo XVIII en Francia con los célebres hermanos Montgolfier. En 1860, los geógrafos declaran *terra ignota* a gran parte de África, y a zonas de Asia, Arabia y Amazonia; se siguen descubriendo islas del Pacífico y hay una obsesión por el descubrimiento: el desierto australiano, Borneo, el Sahara... El acontecimiento más notable en esta materia es quizás el viaje del Challenger, entre 1872 y 1876, que da “la vuelta al mundo” y cosecha datos que serán publicados en Londres en cincuenta volúmenes. En 1889 se establece en Copenhague el Consejo Internacional permanente para la exploración del mar. Las conquistas de los polos serán posteriores, pero Verne recorre esas zonas mucho antes: va a las fuentes del Nilo en 1863 (*Cinq semaines en*

ballon), al Polo Norte en 1866 (*Aventures du capitaine Hatteras*), al Polo Sur con el capitán Nemo en 1870 (*20.000 lieus sous les mers*).

La puesta en tensión de elementos como naturaleza exótica y transporte innovador parecen por sí solo generar las condiciones de posibilidad del relato verniano. El plan general responde al subtítulo de Viajes a mundos conocidos y desconocidos, en su afán enciclopédico por compendiar la summa del saber geográfico, geológico, físico, etnológico y astrológico que la ciencia moderna posee. El gran aporte verniano de cuño artístico es la adecuación del registro inagotable de la naturaleza y del registro de las aportaciones científicas del momento a muy regladas formas ficcionales.

Es notorio que el único ensayo literario de Verne tenga como objeto el universo de Poe y *The Adventures of Arthur Gordon Pym*, de quien toda la obra de Verne parece ser una disparatada y arborescente secuela. La pregunta que Verne extrae de Poe y de la busca de ese personaje que se hunde “en el blanco absoluto” es acerca de cómo volver verosímil lo ficticio, de cómo volver creíble las instancias siempre especulares, siempre dinámicas e imprevisibles del viaje como trayecto a tierras inhóspitas o montando artefactos de joven e imprevisible factura, fruto de la imaginación maquínica del positivista siglo XIX. La relación estrecha entre divulgación y literatura, entre folletín y ficción parece estar en el seno de la producción verniana. Pero su maestría se encuentra en la fuerza poética de convicción –muchas veces mesiánica– con que Verne transmite y ficcionaliza informes de ciencia, trasportándolos a escenarios de ensueño y de obstáculo, en su gran mayoría destinados a un fracaso inmejorable, a un pesimismo que está no sólo en los finales³¹ de las novelas de Verne –mucho más interesantes que sus comienzos “predigeridos”– sino en parajes de dislocada desolación o bien en un personaje anarco y alucinatorio como Nemo. Las esperanzas de Verne en su propio y personal viaje al encuentro con su lector modelo tendían a oscurecer esos universos, a rarificar en dosis letales la atmósfera, a postular lecturas más allá del horizonte de la revista familiar para captar –a través de efectos paradojales de la popularización literaria– un público “más serio”, más justo y más acertado para su nocturnal *poiesis*, deudora de Poe. Pero

³⁰ Para las relaciones entre escritor y editor, ver el capítulo “Verne y Hetzel. El autor y su editor” en Lafon, Michel y Peeters, Benoît, *Escribir en colaboración. Historia de dúos de escritores*, 2008, pp. 93-103.

³¹ Ver Kermodé, Frank, *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, 2000.

a pesar de esos tesoros del saber a los que recurre, Foucault, a propósito de la obra de Verne, dirá que el discurso científico de sus novelas es una suerte de “lenguaje trasportado”, que viene de otra parte: los sabios en Verne permanecen al margen, son puros intermediarios o están siempre del lado de lo imperfecto. Si el discurso científico puro creció como un episteme en el siglo XIX, un período históricamente testigo de cambios dramáticos respecto a las premisas básicas de la metodología científica, la obra de Verne es una de las más espectaculares formas híbridas donde el cruce del discurso científico y literario se manifiesta. Los textos de formación de ese discurso bastardo podrían tener su origen en *Le rêve d’Alembert* de Diderot de 1769 y extenderse hasta los viajes extraordinarios de Verne, que incluyen una intencionalidad didáctica, como si fueran en busca de una pedagogía narratológica de explicitación de la ciencia; la parodización del discurso de la ciencia –en otra vertiente– tiene un recorrido que nace en Rabelais, sigue en Voltaire, desemboca en Flaubert y se dispara con fuerza hacia el siglo XX a través de Jarry (Evans, 1989: 79-100).

Hay, a su vez, cierto carácter performativo de la palabra verniana, a través de la estructura de sus relatos, de la articulación novelesca de sus personajes –en postulaciones “geométricas” o de “proxémica estructural”– que provienen de la impronta de la escritura teatral que llegó a ejercer con relativo éxito en París, gracias a los auspicios de Alexandre Dumas hijo, con quien comparte la vocación aventurera y la pasión por las geografías distantes: ambos fueron tildados en su momento de “emperadores de la evasión” (Brunori, 1980: 14).

Pero si bien Verne actualiza su discurso con una idea de la experiencia o de lo vivido cercano a las imaginerías a *portata di mano* de la literatura juvenil, fruto también de sus fugas e indagaciones esencialmente marítimas, la biblioteca de sus ficciones es enteramente libresca, fruto de la lectura de relatos de viajes, de revistas, de estampas de geografía francesa y universal, y, de planos geodésicos, muchos de ellos traspuestos de manera literal.³² El capítulo dos de *Le Phare du fin du monde* parece el extracto de un manual de geografía sobre el archipiélago magallánico; produciendo giros o fuertes mudas de registro respecto al tono ficcional y dialogístico de sus obras, que

³² Ver el artículo de Roux, Michel, “Moby Dick et Vingt mille lieues sous les mers: les géographies de l’imaginaire au coeur de la complexité” en Mercier Guy, 2000, pp. 65-85.

parecen nunca desprenderse de la voluntad de la descripción, del catálogo, del repertorio interminable. El gusto de Verne por las series indefinidas, abiertas, por las figuras retóricas que piensan el texto como compendio o como cuerno de la abundancia (Cave, 1997) funcionan como en Rabelais como contraparte amenazadora de imágenes de disolución, de falla, de pudrición. Hay una idea del texto verniano pensado como alojamiento de campos centrífugos, donde todo el banquete de los ornamentos del mundo que se ofrecen como espectáculo del viaje ofrece también la posibilidad del vacío. Junto a este rasgo se desprende, no sólo de la forma en que desarrolla la narración sino de la rapidez de escritura con que emprende los desafíos que Hetzel le manda por contrato, una idea de trayectoria de vértigo y condensación que recorren sus libros. Todos los tropismos de acumulación, las enumeraciones de nuestro autor son modos de legibilidad. El mundo se da como una lista de signos discretos y ahistóricos cuya genealogía se trata de establecer a modo de inventario.

Es Marcel Brion quien ve en Verne al “gran iniciado” que presagia y ejecuta todas las posibles articulaciones del viaje imaginario, sabiendo a su vez, que todo viaje es siempre inaugural; Savater postula que “el ochenta por ciento de las aventuras revisten explícita o implícitamente la forma de un viaje, desglosable siempre con suma facilidad en pasos hacia la iniciación”. El viaje en Verne articula formas rizomáticas y topofílicas de los cuatro elementos, con especial predilección por lo subacuático, las manifestaciones de la catábasis y lo aéreo-ascensional bajo formas tan ricas y dispares como la gruta, el cráter, la mina, la montaña, la bahía, la isla, el volcán, la profundidad marina, las ciudades secretas, las ruinas, el glaciar, el castillo y, en lugar de privilegio, la Luna. Podríamos llamar a la literatura de Verne una literatura orográfica, del orden del relieve. Es en la problemática de los finales de Verne donde Foucault desestima la noción de iniciación, ya que al final de sus viajes, con gran pesimismo, “nada ha cambiado, ni sobre la Tierra, ni en la profundidad de ellos mismos”.³³ El crítico Raúl Antelo (2006: 304-305) en su extraordinario análisis sobre la historia cultural latinoamericana al analizar la obra de Marcel

³³ Citado en “El viaje hacia abajo”, Savater, Fernando, *La infancia recuperada*, 1994.

Duchamp, analiza *Le rayon vert* y comenta los dichos de Foucault a propósito de nuestro autor:

las novelas de Julio Verne están muy cerca de las novelas de formación. [...] En esas narraciones, el héroe ingenuo enfrenta las aventuras como pruebas pautadas por un ritual. Viaja a través de una región peligrosa, sube y baja de la atmósfera, regresa casi por milagro al punto de partida. Pero como toda formación obedece regularmente a la doble ley de la decepción y de la metamorfosis, el héroe de Verne busca siempre una verdad que, de hecho, no desconocía y que titilaba, sin él notarlo, ante sus retinas inocentes. [...] Foucault dice que los viajes de Verne obedecen, además, a una verdad que se desarrolla, según leyes autónomas, bajo la mirada atónita de los ignorantes, hastiada de los que saben.

Entre las novelas póstumas de Jules Verne, con frecuencia se olvida *Le Phare du bout du monde*, ambientada en las regiones australes argentinas, aunque su texto haya aparecido en las ediciones Hetzel nueve meses después de la muerte de su autor, ocurrida en marzo de 1905. Se trata de una de las raras creaciones de Verne por ser una “novela sin viaje”, “novela sin mujeres”, novela corregida por su hijo Michel Verne con el fin de “*améliorer*” la obra y volverla más atractiva. Tres años después de *En Magellanie*, Verne recupera la región en esta novela escrita en 1901. Relato trágico ambientado en 1860, la acción se genera a instancias de la construcción de un faro en la Isla de los Estados. Novela oscura donde sólo uno de los cuidadores del faro sobrevive para hacer triunfar el Bien ante un entorno francamente maldito. En medio de un entorno malévolo, sólo la dignidad del faro en esas geografías desoladas sostiene una vez más la metáfora del triunfo de la luz sobre el mal.

Christian Robin sostiene que existe en Verne dos poéticas del viaje: la primera, siguiendo la tradición, quedó asociada a la embriaguez de la velocidad y a la complementariedad de los medios locomotivos; la segunda, que no aporta menos fuentes poéticas, transita la negligencia, los retrasos, las partidas frustradas, los embarques interminables, los itinerarios indirectos: también fuente de placer y de experiencia (2005).

Verne fue el primero en ambientar un viaje repleto de muerte y mal en nuestras islas; en el siglo xx, Georges Perec, un autor para quien la obra de Verne es esencial y constitutiva de su poética, en su pulsión enumerativa y enciclopédica, integrante del grupo OULIPO junto a Queneau y Calvino, cuando quiere recuperar un recuerdo infantil evoca los relatos vernianos.³⁴

W ou le souvenir d'enfance, paradigma contemporáneo del pacto autobiográfico, es un texto que abre dos vías que se anudan en varios segmentos y que se clausuran en un final de sorprendentes connotaciones. La bilateralidad del relato está dada por una estructura que establece la construcción de una pura ficción en los capítulos impares, y, por la escritura “íntegramente” autobiográfica a través de los capítulos pares. La W representa a una isla del Atlántico Sur donde sus habitantes –bien organizados– se dedican al deporte reglado de manera arbitraria. Ficción que no parece conjugarse con la memoria trabajosamente reconstruida de ancestros, lugares o espacios que se constituyen en una “lirica de la posguerra”, que viene a ponerle nombre a lo innombrable: la condición judía, el abandono y la identidad perdida para siempre, con un padre muerto en el frente y una madre conducida a Auschwitz, posiblemente gaseada.

En relación a la preocupación por los nombres, en el texto de ficción, en los capítulos impares, se desarrolla una historia de identidades prestadas: luego de un naufragio, en los mares que rodean Tierra del Fuego, se encuentran cinco cadáveres, pero nunca el cuerpo de un niño de diez años cuyo nombre es Gaspard Winckler, el nombre que a su vez porta el narrador. Tanto el narrador de los capítulos impares que viaja a W, como aquel que cuenta retazos de vida en los capítulos pares, inician una recorrida a zonas “alejadas” –Tierra del Fuego o la infancia– con el fin de armar una identidad en conflicto. El gesto atraviesa una geografía de borrosos “recuerdos sin fondo”, a manera de rastros diseminados, que permitirán la asunción de un nuevo yo, hecho a través de mínimas parcelas de un “bios” desgajado. Como clausura, la geografía textual se acerca a una geografía política –quizá lejana y especular para los lectores franceses, pero cercana y visible para nosotros–: “los fascistas de Pinochet se han encargado

³⁴ Ver el artículo de Bouchot, Vincent, “L'intertextualité vernienne dans ‘W ou Le souvenir d'enfance’”, 1990, pp. 111-120.

de dotar a mi fantasma de un último eco: hoy día varios islotes de Tierra del Fuego son campos de deportados”.

Verne está más que presente en el más célebre de los relatos de Adolfo Bioy Casares; nos referimos a *La invención de Morel* que propone “la reproducción por procedimientos ópticos de la forma exterior de una mujer viva, o dotada de las apariencias de la vida” (1974) que es también el tema de la novela gótica de Verne, pensada como excursión, expedición o viaje maldito en la reconocida *Le Chateau des Carpathes*, inspirada a su vez en la magistral *L’Eve future de Villiers de l’Isle Adam*.

La novela plantea el loco intento del barón de Gortz, prolongación de su amor demencial, al querer apoderarse de la imagen y de la voz de una actriz gracias a los recursos del fonógrafo y de la fotografía, mediante la proyección sobre una pantalla de cristal de una imagen de la mujer amada. Cincuenta años separan la publicación de la novela de Verne de la novela de Bioy.

Si la novela de Verne exploraba la visión negativa de las técnicas audiovisuales y los engranajes góticos que todo viaje puede activar en su potencial de controlada locura, Bioy –dispuesto a ahondar en la reproducción integral y holográfica– plantea a través de Morel la fatal desconexión entre la imagen y el que la contempla. Recordemos que el narrador, huyendo de la justicia de su país, se introduce en una isla –espacio ejemplar de la topografía verniana–, donde supuestamente ningún humano podía llegar, asistiendo a la espectación de imágenes lanzadas a perpetuación sin la finalidad primera de ser contempladas (Milner, 1982). Imágenes que se sostienen mediante la energía que surge de las mareas. El héroe de Bioy es un fugitivo como los bandidos que se refugian en la isla de los Estados de *Le Phare du bout du monde*; héroe cuyo último refugio es un islote a merced de la naturaleza. Dice Edoardo Sanguinetti al prefacio a la edición italiana de *Le Chateau*:

La parabola che conduce dai “fenomeni” ai “trucchi” é una parabola di quelle degne di predicazione, poiché nel microcosmo del Castello si consuma definitivamente lo spostamento che conduce l’archetipo del “viaggio straordinario” dai mirabilia mundi, dai mirabilia naturae, ai mirabilia ex machina. (Verne, 1982)

El argentino César Fernández Moreno al prologar un libro acerca de la relación entre Verne y América dirá:

Su visión de la América del Sur fue tal vez fragmentaria y a veces equivocada en cuanto a datos, defecto también muy francés. A cambio de tantas virtudes, puede perdonarse alguna inexactitud a este solitario enquistado en su gótica Amiens durante la segunda mitad del siglo pasado, viajero del infinito y apenas excursionista del canal de la Mancha. (1944: 8)

Si todo texto, como todo viaje, tiende hacia un fin; si este texto suspendido entre relato y narración nos habla del sujeto de escritura y del problema de cómo “absorber” o transformar en material narrativo ese otro inteligible para las masas, que se manifestaba a través de distintos materiales de divulgación científica y geográfica que Verne “consumía”, volviendo al problema de los finales de las novelas de Verne, diremos que cerrar la diégesis de la aventura es habilitar el espacio infinito de la reflexión.

Los finales de Verne suelen ser un poco precipitados, poco exhaustivos: muchos de ellos son profundamente receptivos respecto a lo que prometen. Si el fin en términos del desenlace de una intriga es atropellado, irreflexivo o nervioso, el fin del viaje es siempre impuro. De las opciones de finales posibles que la literatura elabora –muchos menos estudiados que los comienzos–, Verne ofrece ese tipo de finales que conducen a recapitular o a invertir del curso de la escritura para remontar el material dado, como si la historia se negase a concluir y se condujese a su vez como una suerte de máquina que recula. Las novelas de Verne tienen, por supuesto, un fin, pero cierto procedimiento desarticulado y rapsódico del final invita a augurar algo del orden de lo inacabado que obliga a volver a emprender alguna de sus instancias previas. Giorgio Manganelli comentando la estructura de *Pinocchio* de Carlo Collodi, libro que tiene infinitas relaciones con la poética del autor francés dice: “Nessun libro finisce. [...] Finire un libro significa aprire l’ultima porta, affinché non si chiuda piú né questa né quelle che abbiamo finora aperte. [...] Il libro finito é infinito” (2002: 192).

Exotismo, otredad y viaje finalmente como una ética del relato. Todo viaje “es una máquina de transferencia” donde sólo nos asiste

“una suerte de circulación, de circunvalación” pues un largo viaje –y toda la obra de Verne constituye eso– “de una u otra manera, siempre termina por dar vueltas alrededor de la Tierra”, siempre termina por dar una idea de travesía, de “iluminación” o de paréntesis vectorial que desprovisto de todo fin, se construye, más bien, como transcurso, como tránsito, como órbita.³⁵

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., Verne. *Un revolucionario subterráneo*. Buenos Aires, Paidós, 1968.
- Allotte de la Füye, Marguerite, *Jules Verne, sa vie, son oeuvre*. París, Hachette, 1953.
- Antelo, Raúl, *Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.
- Bardavio, José María, *La novela de aventuras*. Madrid, Sociedad General Española Librería, S. A., 1977.
- Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. París, Seuil, 1972. [*El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1973. Traducción de Nicolás Rosa].
- *El grado cero de la escritura*. México, Siglo XXI, 1973.
- “Pierre Loti: Aziyadé”, en: *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.
- Bellour, Raymond, “El mosaico”, en: AA.VV., *Verne: un revolucionario subterráneo*. Buenos Aires, Paidós, 1968.
- Benítez, Juan José, *Yo, Julio Verne*. Barcelona, Planeta, 1988.
- Bertuccioli, Américo, *Pierre Loti. Vita e Opere*. Milano, Fratelli Treves, 1926.
- Bessière, Jean (editor), *Modernités de Jules Verne*. París, PUF, 1988.
- “La sensibilidad de Pierre Loti”, en: *Pélerinages littéraires*. París, Albert Fontemoing Éditeur, 1905.
- Bizet, René, “Viaje alrededor de los viajes”, en: *La doble vida de Gérard de Nerval*. Buenos Aires, Ediciones del Tridente, 1944.

³⁵ Ver Lottman, Herbert, 1999.

- Études littéraires, Vol. 23, N° 1-2, 19000, pp. 111-120. <id.erudit.org/iderudit>. Consulta: diciembre de 2008.
- Briquet, Pierre, *Pierre Loti et l'Orient*. Neuchâtel, Baconniere, 1945.
- Brodin, Pierre, *Loti*. Montréal, Lucien Parizeau & Compagnie, 1945.
- Brunori, Vittorio, *Sueños y mitos de la literatura de masas. Análisis crítico de la novela popular*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980.
- Buisine, Alain, *Pierre Loti. L'écrivain et son double*. París, Tallandier, 1998.
- Cáceres, Germán, *La aventura en América*. Buenos Aires, La palabra mágica, 1999.
- Cave, Terence, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVIème siècle: Erasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne*. París, Macula, 1997.
- Compère, Daniel, *Jules Verne. Parcours d'une oeuvre*. Amiens, Encrege, 1996.
- Crespi, Laura, *Un blanco móvil. Filosofía, literatura y metáfora*. Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2009.
- Chalier-Visuvalingam, Elizabeth, “Littérature et altérité. Penser l'autre”, en: *Revue d'Études Françaises*. Enero de 1996.
- Chelebourg, Christian, *Jules Verne, L'oeil et le ventre. Une poétique du sujet*. París, Minard, 1996.
- Chesneux, Jean, *Una lectura política de Julio Verne*. México, Siglo XXI, 1973.
- Dehs, Volker, *Jules Verne*. Madrid, Edaf, 2005.
- Dehs, Volker, Verne Jules, “Souvenirs d'Enfance et de jeunesse”, en: *Cahier de l'Herne*. N° 25, París, 1974/1998.
- Dekiss, Jean-Paul, *Jules Verne l'enchanteur*. París, Éditions du Félin, 1999.
- Dimilta, Juan José, *Julio Verne. La conquista del universo*. Buenos Aires, Ediciones Lea Libros, 2005.
- Deleuze, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Evans, Arthur, *Functions of Science in French Fiction. Studies in the literary imagination*. Spring, XXII:1, 1989.
- Fernández Moreno, César, *Julio Verne y América*. Buenos Aires, Emecé, 1944.
- Forster, Edward M., *Aspectos de la novela*. Madrid, Debate, 2000.
- García, Violeta, “Loti o la fabulación del yo”, en: *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. N° 18, Madrid, 2003.

- Genette, Gerard, *Ficción y dicción*. Barcelona, Lumen, 1993.
- *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires, FCE, 2004.
- Grinneiser, André, *La Verité sur Aziyadé*. Poitiers, Le Torii, 1993.
- Kermode, Frank, *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona, Gedisa, 2000.
- Lafon, Michel y Benoît, Peeters, “Verne y Hetzel. El autor y su editor”, en: *Escribir en colaboración. Historia de dúos de escritores*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2008.
- Lévi-Strauss, Claude, “Mirando a Poussin”, en: *Mirar, escuchar, leer*. Buenos Aires, Ariel, 1994.
- Lory Castagna, “L’œuvre de Pierre Loti et les résonances du mythe dionysiaque”, en: *Loxias*, Loxias 3, URL: <revel.unice.fr/loxias/document>. Consulta: 6 de marzo de 2009.
- Lottman, Herbert, *Jules Verne. Sognatore e profetia di fine millenio*. Milano, Mondadori, 1999.
- Loti, Pierre, *Mi hermano Ives*. Buenos Aires, Biblioteca de “La Nación”, 1910 [sin datos del traductor].
- *Jerusalén*. Buenos Aires, Glem, 1943. [Traducción de Vicente Díez de Tejada].
- *Le roman d’un spahi*. París, Calmann-Lévy, 1954.
- *El peregrino de Ankor*. Barcelona, Pomaire, 1974. [Traducción de L.V.I.].
- *Voyages*. París, Lamont, 1991.
- *Aziyadé*. París, Flammarion, 1991.
- *Le Mariage de Loti*. París, Flammarion, 1991.
- *Cette éternelle nostalgie. Journal intime, 1878-1911*. París, La Table Ronde, 1997.
- *Le roman d’un enfant*. París, Gallimard, 1999.
- *Viaje a Marruecos*. Barcelona, Abraxas, 1999. [Traducción de Vicente Díez de Tejada].
- *El desierto*. Barcelona, Abraxas, 1999. [Traducción de Vicente Díez de Tejada].
- *Galilea*. Barcelona, Abraxas, 2000. [Traducción de Vicente Díez de Tejada].
- Loti, Pierre, *Hacia Isfahán*. Barcelona, Abraxas, 2001. [Traducción de Vicente Díez de Tejada].
- “Impressions de théâtre”, en: *Reflets sur la sombre route*. París, Clamann-Lévy, 1889.
- Manganelli, Giorgio, *Pinocchio: un libro paralelo*. Milano, Adelphi, 2002.
- Moura, Jean-Marc, *La littérature des lointains. Histoire de l’exotisme européen au XIXème siècle*. París, Champion, 1998.
- Milner, Max, *La fantasmagorie*. París, Press Universitaires de Frances, 1982.
- Nerne, Simone, *Jules Verne, mythe et modernité*. París, PUF, 1989.
- Orhan, Pamuk, “Ante los ojos de Occidente”, en: *Estambul. Ciudad y recuerdos*. Buenos Aires, Mondadori, 2008.
- Prado-Fonts, Carles (coordinador), *Orientalismo*, en: *Digithum*. N° 10, mayo 2008, UOC, <www.uoc.edu/digithum>. Consulta: 10 de junio de 2008.
- Quella-Villéger, Alain, *Pierre Loti, le pèlerin de la planète*. Bordeaux-Anglet, Aubéron, 1998.
- et Vercier, Bruno, *Aziyadé suivi de Fantôme d’Orient de Pierre Loti*. París, Gallimard, 2001.
- Robin, Christian, *Verne inédit*, en: *Eurqae. Europe Revue littéraire mensuelle. Jules Verne*, N° 909-910, enero-febrero 2005.
- Rodinson, Maxime, *La Fascination de l’islam*. París, Maspero, 1981.
- Rosa, Nicolás, *El arte del olvido (Sobre la autobiografía)*. Buenos Aires, Puntosur, 1990.
- Roux, Michel, “Moby Dick et Vingt mille lieues sous les mers: les géographies de l’imaginaire au coeur de la complexité”, en: *Cahiers de géographie du Québec*. N° 121, Vol. 44, 2000.
- Sadaune, Samuel, *Jules Verne en 1862*, en: *Europe Revue littéraire mensuelle. Jules Verne*, N° 909-910, enero-febrero 2005.
- Said, Edward, *L’Orientalisme. L’Orient crée par l’Occident*. París, Seuil, 1980.
- Salbert, Miguel, *Julio Verne, ese desconocido*. Madrid, Alianza, 1985.
- Sarduy, Severo, “Los travestis”, en: *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires, FCE, 1987.
- Savater, Fernando, “El viaje hacia abajo”, en: *La infancia recuperada*. Madrid, Taurus, 1994.
- Serban, N., *Pierre Loti. Sa vie et son oeuvre*. París, Les Presses Françaises, 1924.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?* París, Seuil, 1999.
- Sebald, W. G., *Vértigo*. Madrid, Debate, 2001.

- Serres, Michel, *Jouvences de Jules Verne*. París, Éditions de Minuit, 1974.
- Soriano, Marc, *Jules Verne (le cas Verne)*. París, Juillard, 1978.
- Schärer, Kurt, *Thématique de Nerval ou le monde recomposé*. París, Minard, 1968.
- Traversetti, Bruno, *Introduzione a Verne*. Roma, Laterza, 1995.
- Tournier, Michel, "Lugares", en: *Celebraciones*. Barcelona, El acantilado, 2002.
- Verne, Julio, *París en el siglo XX*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1994.
- *Le Phare du bout du monde*. París, Gallimard (Folio), 1999.
- *Il castello dei Carpazi*. Roma, Editori Riuniti, 1982.
- Verne, Jean Jules, *Jules Verne*. París, Hachette, 1973.
- "Jules Verne en 1862", en: *Europe. Revue littéraire mensuelle*. N° 909-910, enero-febrero 2005.
- Versins, Pierre, "Le Sentiment de l'artifice", en: *L'Arc*. N° 29, septiembre de 1966.
- Virilio, Paul, *El procedimiento silencio*. Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Zweig, Stefan, *Stendhal*. Buenos Aires, Tor, 1942.
- Vercier, Bruno y Quella-Villéger, Alain, "Loti: fiction", en: *Aziyadé, suivi de Fantôme d'Orient de Pierre Loti*. París, Gallimard, 2001.

Henri Michaux: el otro en la mirada del artista

Estela Blarduni

El que mira la falla no va en busca del reconocimiento. No mira para confirmar su realidad en la del mundo. Mirar se vuelve una negación, un ascetismo, una crítica. Mirar como mira Michaux es deshacer el nudo de reflejos en que la vista ha convertido al mundo. Mirar así es cegar la fuente, el surtidor de las certidumbres a un tiempo raras e insignificantes, romper el espejo donde las imágenes, al contemplarse, se beben a sí mismas. Mirar con esa mirada es caminar hacia atrás, desandar lo andado, retroceder hasta llegar al fin de los caminos.

Octavio Paz, *Incursiones/Excursiones*

Obsesionado por la precariedad de su propio yo, sintiéndose extranjero en cualquier lugar del planeta, Henri Michaux (1899-1984) se inscribe en la larga tradición de libros de viaje escritos en lengua francesa, con dos obras tempranas (la primera edición data de 1929 y 1933 respectivamente): *Ecuador* (1968) y *Un Barbare en Asie* (1967).

Ambos textos constituyen una síntesis de viajes iniciáticos de búsqueda y apropiación, cuyas observaciones responden a la de un via-

jero atento a una mirada justa, que rechaza en forma tajante la moda de celebración del otro desde los estereotipos europeos.

Anticipándose a los conceptos de Lévi-Strauss sobre la etnología, quien consideró que “ninguna civilización puede pensarse a sí misma si no dispone de algunas otras que sirvan de término de comparación” (1973: 319-320), el método de Michaux comporta un primer momento de distanciamiento y desapego con la cultura de origen. Esta actitud no parece haber sido dificultosa para el escritor, belga de nacimiento y francés por adopción, quien en la juventud abandonó el entorno familiar para viajar como marinero, y que además manifestó una relación conflictiva con sus compatriotas.

Una segunda instancia conlleva la observación objetiva y desprejuiciada de la alteridad que nos confronta, de un modo casi físico, con los gestos y la mirada del otro observado. Así como Montaigne, ávido explorador de caminos, otorgaba un especial valor formativo al viaje: se debe viajar “para conocer el espíritu de los países que se recorren y sus costumbres y para frotar y limar nuestro cerebro con el de los demás”³⁶, el método de Michaux practica esa necesaria proximidad, sin dejar de lado el sentido de la extrañeza, como si el mundo entero fuese una tierra de exilio. Este sentimiento de nostalgia y exilio entremezclados como una suerte de vacío jamás colmado de un ser que ha roto con todas las raíces y certidumbres, se hace patente en toda la obra del escritor.

En último término, aparece desde la reflexión profunda y el autoensimismamiento la búsqueda de un sentido universal y abarcador de la humanidad, por eso cuando Octavio Paz señala que la mirada de Michaux implica “deshacer el nudo de reflejos en que la vista ha convertido al mundo... es desandar lo andado, retroceder hasta llegar al fin de los caminos” (Paz, 1993: 267), nos describe un método de conocimiento y una estética que parte del despojamiento y anulación de toda certidumbre, para poder llegar a la verdad. Método que aplica el narrador de ambos libros, quien en el capítulo dedicado a la India en *Un Barbare en Asie* se sirve de un Apólogo sobre las relaciones en-

³⁶ “pour en rapporter principalement les humeurs de ces nations et leurs façons, et pour frotter et limer notre cervelle contre celle d’autrui” (Montaigne, 1985: 57). La traducción me pertenece.

tre el mono y el caballo para justificar haber escrito sobre una región que apenas conoce.

La fábula ilustra las distintas etapas del conocimiento del otro: tras un primer estadio en el que ambos animales se observan y perciben las diferencias circunstanciales que los distinguen, a continuación se produce un reencuentro placentero, pero la convivencia impide que el conocimiento progrese con el tiempo; del mismo modo, concluye el narrador, esta ley fatal hace que los viejos residentes en Asia y las personas más mezcladas con los asiáticos, no sean los más indicados para dar una visión objetiva, y que “un transeúnte de ojos ingenuos, pueda, a veces, poner el dedo en la llaga” (Michaux, 2001: 80)³⁷.

Ha de ser entonces “el bárbaro”, el extranjero, quien ponga el dedo en la llaga.

Paratextos: títulos, dedicatorias y prefacios

En la dedicatoria de *Ecuador* aparecen dos nombres: Alfredo Gangotena y André de Monlezum, el primero es el de su amigo, poeta mallorquino, con cuya familia, perteneciente a la aristocracia ecuatoriana, emprende el viaje desde París a Quito. Monlezum es su “compañero de piragua” quien, so pretexto de un regreso desde Brasil, lo acompaña en una travesía de más de 3.000 km, desde occidente a oriente por el Amazonas y sus afluentes.

Un Prefacio, donde irónicamente el autor prevé las posibles críticas a la composición de un libro de viajes que no se sujeta a los cánones tradicionales del género, funciona doblemente como advertencia al lector y como pacto de lectura: “Un hombre que no sabe ni viajar ni llevar un diario, ha escrito este diario de viaje. Pero en el momento de firmar, súbitamente temeroso, se arroja la primera piedra”³⁸.

En efecto, la hibridez de la composición recoge algunas subdivisiones propias del “diario de viaje”: menciones de fechas, horas, momentos del día, alternadas con textos de extensión variable separados por asteriscos, suerte de puntuación secuencial que luego empleará

³⁷ “un passant aux yeux naïfs peut parfois mettre le doigt sur le centre” (Michaux, 1967: 101). Todas las traducciones de *Un bárbaro en Asia* corresponden a Jorge Luis Borges.

³⁸ “Un homme qui ne sait ni voyager ni tenir un Journal a composé ce Journal de voyage. Mais, au moment de signer, il se jette la première Pierre. Voilà” (Michaux, 1968: 9). Todas las traducciones de *Ecuador* me pertenecen.

en *Un Barbare en Asie*, forma de contra-tiempo, amplificado por el recurso de las elipsis marcadas por líneas de puntos suspensivos que dan lugar a silencios, hiatos, blancos.

En estas divisiones externas del texto subyacen tensiones interiores que generan el carácter proteiforme de un relato que rechaza tanto la pretensión de una descripción realista de lo visible, como la exaltación de la subjetividad que surge de las impresiones personales.

El autor anota una observación acerca del sentido de la frase que puede ser clave del estilo de la obra: “La frase es el pasaje de un punto de pensamiento a otro. El pasaje se fija en un empalme pensante”³⁹.

De este modo la frase como flujo o pasaje expresa una experiencia del desplazamiento incesante de una forma a la otra, sostenida a cada instante por un “empalme pensante”, punto de sostén en el que la búsqueda interna se amalgama a las diversas experiencias del viaje. Así, *Ecuador* conjuga un viaje iniciático de la propia identidad, una novela de aventuras en el relato de la odisea amazónica, la prosa poética alternada con descripciones que rechazan el exotismo tradicional y pasan por el tamiz de la ironía o la desilusión, y poemas que expresan el sentimiento ante la muerte o el asombro ante los accidentes geográficos, los hombres, la fauna y la flora de los países visitados.

Iniciado como un diario fechado en las vísperas del viaje, el domingo de navidad de 1927, las primeras notas de *Ecuador* revelan la espera ansiosa de un viaje proyectado dos años antes. La escritura de *Un Barbare en Asie* en cambio, se prolonga tras el regreso, durante el sedentarismo parisino, en la frecuentación de la bibliografía especializada que consulta en las Salas de lectura de la Biblioteca Nacional y el Museo Guimet.

Desde el título del libro se juega con el sentido del término “bárbaro” y las connotaciones que de él se desprenden: tal como fue concebido en la antigua Grecia, sobre todo a partir de las guerras médicas, sirvió para designar la alteridad polarizada entre los griegos y “los otros”. Para Herodoto, el término tuvo una fuerte significación política, empleado para referirse a aquellos que no conocían la “pólis”, organizada por las nociones de simetría, paridad y reversibilidad, y vivían

³⁹ “La phrase est le passage d’un point de pensée à un autre point de pensée. Le passage est pris dans un manchon pensante” (Michaux, 1968: 41).

en cambio sometidos a un déspota, quien desde un poder excesivo se abandonaba a desbordes y transgresiones de todo orden.⁴⁰

En Michaux el vocablo se identifica con la definición de Montaigne en su ensayo sobre el canibalismo de los indios Tupinambas de Brasil: “Cada cual denomina barbarie a lo que está fuera de sus costumbres”⁴¹. Le sirve para refugiarse en la mirada irónica y cáustica de un doble desprejuiciado, que rompe burlescamente con los preceptos del diario de viajes o con la visión extasiada de la alteridad desde los preconceptos culturales europeos, los que Victor Segalen en su *Essai sur l’exotisme* (1978) atacaba fuertemente. Construye en cambio un conjunto variado y móvil de instantáneas que no obedecen forzosamente a un cronograma o un itinerario.

De este modo, su óptica sobre la alteridad americana o asiática, conlleva la desmitificación que recorre variados caminos desde la desilusión y el cinismo, al humor y la verdadera comprensión.

Dos prefacios en ocasión de las reediciones, uno de 1945, y sobre todo el de 1967, dan cuenta de las reticencias que el autor experimentó acerca del contenido de sus visiones: reconoce la permanente influencia de Asia sobre sí, “su movimiento sordo y secreto”⁴², (Michaux, 2001: 15) lo que indudablemente se manifiesta a lo largo de todas sus creaciones, ya sean poesías o pinturas. Pero el autor también subraya su ingenuidad, la ignorancia de su “ilusión desmitificadora”⁴³ (15) en un momento en que Japón entraba sobreexcitado en la lucha, China estaba acorralada e India intentaba liberarse. Si su esfuerzo había sido comprender al hombre de la calle, al flautista, al actor, al bailarín, al mimo, se da cuenta de que transcurrido el tiempo, todos han cambiado, y China rotundamente. Siente que quizás los sintió como viajes imaginarios, realizados sin él, como “obra de otros”⁴⁴ (16). Se lamenta de no haber percibido los cambios políticos que se avecinaban. Tal vez, subraya, porque hubiera preferido que la In-

⁴⁰ Ver Hartog, François, 1999.

⁴¹ “Chacun appelle barbarie ce que n’est pas de son usage” (Montaigne, 1985: 73).

⁴² “son mouvement sourd et secret” (Michaux, 1967: 11).

⁴³ “illusion de démystifier” (11).

⁴⁴ “oeuvre d’autres” (14).

dia y la China hubieran encontrado su camino “sin tener que pasar por la occidentalización”⁴⁵ (2001: 17).

A pesar de su insatisfacción, confiesa que no puede corregir nada del libro, que, como si se tratara de un personaje tiene un tono que se le resiste, para concluir: “si bárbaro se ha dicho, en bárbaro hay que quedar”⁴⁶ (18). Solamente agrega algunas notas en las que por ejemplo menciona las figuras de Tchang Kai-chek y Mao Tsé-toung, o se rectifica al reconocer que la institución de las castas no desaparece en India con la Independencia.

Repartido en ocho capítulos de desigual extensión respondiendo a sus intereses y al tiempo que permaneció en cada lugar, el contenido del libro alude a cuatro grandes culturas: la de India y Ceylán, la de China, Japón e Indonesia.

El tono distante que permite el humor e incluso la mordacidad desde el inicio en “Un Bárbaro en India”, se prolonga a lo largo de toda la obra, tal como también aparecía en *Ecuador*.

Ecuador: una poética del espacio y sus habitantes

La primera visión de Quito se concreta en un poema. “Llegada a Quito”, que se inicia con un saludo al país recién conocido, que tiene mucho de desafío contestatario: “te saludo, no obstante, país maldito del Ecuador”⁴⁷.

A lo largo del libro se suceden las observaciones acerca del país, su geografía los habitantes, el clima variable y sus paisajes.

Michaux teje una poética del espacio ecuatoriano donde se reiteran las imágenes que aluden a la desnudez de un suelo volcánico, desértico y oscuro, sólo dulcificado con las sombras del amanecer. Así en un poema titulado “La cordillera de los Andes”: “El suelo es negro y sin cobijo. / Un suelo venido de adentro. / No se interesa por las plantas. / Es una tierra volcánica. / ¡Desnuda! Y las casas negras por encima / dejan al descubier- to su desnudo / el desnudo negro de lo malo”⁴⁸.

⁴⁵ “sans passer par l’occidentalisation” (1967: 13).

⁴⁶ “Ici, barbare on fut, barabare on doit rester” (14).

⁴⁷ “Je te salue quand même, pays maudit d’Équateur” (1968: 32).

⁴⁸ “Le sol est noire et sans accueil. / Un sol venu du dedans. / Il ne s’intéresse pas aux plantes. / C’est une terre volcanique. / Nu! Et les maisons noires par- dessus, / Lui laissent tout son nu; / Le nu noir du mauvais” (1968: 34).

Las mismas notas reaparecen en varios poemas: “Región de Huygra, negra, negra, negra...” (“Llegada a Quito”)⁴⁹. En otro, escrito en la ruta, camino a la ciudad de Ontavalo, la voz poética de la región norteña se auto-adjudica aquellas cualidades relacionadas con el vacío y la falta: “Nací desnudo, sí, negro y vacío, sí”⁵⁰.

Comparada con los paisajes europeos, coloreados por las construcciones de ladrillos o la vegetación, la tierra ecuatoriana muestra para el autor una morena monotonía: “La tierra de Ecuador es morena o negra, o color de cuero. Es el color de su paisaje...”⁵¹, color que se repite en las chozas y en los sembradíos de maíz, diferentes a los de trébol o caña de azúcar.

El cromatismo aliado a los colores terrosos se reitera en las imágenes referidas a las aguas ecuatorianas: “Cayendo parece polvo; en lo bajo humo, humo de asfixia, en lo alto cacao hirviente. Este río es el Pastaza”⁵², o refiriéndose al Lago San Pablo: “Se colorea en la cima, él,/ Sólo te deja la medida de su sombra. / ¡Oh triste, oh sombrío! / ¡Oh! ¡Lago, color de anguila!”⁵³.

En una de las descripciones que es también un poema en prosa, súbitamente, el ojo del extranjero, acostumbrado a la monotonía, y reacio a las extasiadas celebraciones de lo diverso, se conmueve sin embargo a la vista de las nubes, incomparables en sus variados tintes y matices: “Las nubes ecuatorianas no tienen comparación. ¡Las bellas nubes ecuatorianas!”⁵⁴.

La mirada fascinada que se ha desplazado de la tierra hacia el cielo, concluye en el éxtasis contemplativo de un cielo estrellado al

⁴⁹ “Arrivée à Quito”: “Région de Huygra, noire, noire, noire...” (32).

⁵⁰ “Je suis nu, oui,/ “Noir et vide, oui” (106).

⁵¹ “La terre de l’Équateur, elle, est brune ou noire, ou couleur de cuir. C’est la couleur de son paysage” (108).

⁵² “Tombant, elle semble poussière, en bas fumée, fumée d’asphyxie, en haut, cacao bouillant. Ce rio est le Pastaza” (57).

⁵³ “Il se colore au sommet, lui,/ Ne te laisse que la mesure de son ombre. / Oh triste, oh sombre! Oh! Lac, couleur d’anguille!” (107).

⁵⁴ La alusión a las nubes como parte constitutiva del paisaje ecuatoriano se reitera en el poema “La cordillera de los Andes”: “Qui n’aime pas les nuages, / Qu’il ne vienne pas à l’Équateur. / Ce sont les chiens fidèles de la montagne...” (34) “Quien no ama las nubes, / Que no venga al Ecuador. Son los perros fieles de la montaña”.

atardecer: “Enseguida un cielo de estrellas, muy puro, pleno, casi punzante de estrellas, y tanto más inmenso que la tierra...”⁵⁵.

El aforismo final condensa poéticamente la experiencia del contacto, o el poder del mundo exterior para iluminar la propia intimidad: “La estrella no alumbraba, pero a cada ojo tornado hacia ella, envía su rayo”⁵⁶.

Narciso y América

De la fricción permanente de su yo con el mundo exterior, el narrador, permeable a lo desconocido, intenta a cada paso desafiar sus límites más secretos, forzando las fronteras entre sí mismo y lo diverso para autodefinirse y definir al hombre nuevo. A diferencia de Antonin Artaud, por ejemplo, que en *Les Tarahumaras* lleva su identificación con los indígenas hasta querer deshacerse de su propia identidad⁵⁷, Michaux la construye a cada instante a partir de esta confrontación casi física con la alteridad. La particular composición híbrida de *Ecuador*, que alterna las prosas de diverso tenor con la poesía, concede a este libro de viaje un alcance y un tono especiales, que permiten este juego permanente entre subjetividad y objetividad. En este sentido se interpreta una línea escrita en el viaje de regreso: “He hecho a mi modo mi Narciso”⁵⁸.

Raymond Bellour, uno de los primeros y más sagaces exégetas de la obra de Michaux, en una crítica donde identifica el oficio del escritor con el de Narciso, considera a *Ecuador* un ensayo de ontología anecdótica que prefigura la obra total del escritor: “Mirado y mirón, objeto y sujeto, paciente y médico, reportero y cuentista, crítico y creador, Michaux da cuenta sin cansarse jamás de ese mito completamente inaudito: el hombre nuevo”⁵⁹.

Un poema que evoca la aniquilación mallarmeana, configura la particular visión del yo del poeta desde un título admonitorio: “He

⁵⁵ “C’est ensuite un ciel d’étoiles, très pur, dru, presque piquant d’étoiles et tellement plus immense que la terre...” (110).

⁵⁶ “L’étoile n’éclaire pas, mais à chaque oeil tourné vers elle, elle envoie son rayon” (111).

⁵⁷ “je ne veux signer à aucun prix” (Artaud, 1971: 68).

⁵⁸ “J’ai fait à ma façon mon Narcisse” (Michaux, 1968: 171).

⁵⁹ “Vu et voyeur, objet et sujet, patient et médecin reporteur et conteur, critique et créateur, Michaux rend compte sans se lasser jamais de ce mythe encore tout à fait inouï: l’homme nouveau” (Bellour, 1986: 323).

nacido agujereado”⁶⁰. Dos versos se retoman de la primera a la segunda estrofa, con la imagen de su pecho hendido por un pequeño agujero: “Es sólo un agujerito en mi pecho, pero sopla en él un viento terrible”⁶¹. Como si una negatividad innata lo habitara y se erigiera en su propia esencia; el vacío, la falta, la ausencia y el silencio recorren descriptivamente el poema, sinónimos de la nada que simultáneamente construyen y devoran al poeta-viajero: “Me he construido sobre una columna ausente... Mi vacío es un gran devorador, gran triturador, gran aniquilador”⁶².

Llamativamente, al referirse con disgusto a la caracterización que Paul Valéry hacía de la civilización europea y al referirse a sus carencias, Michaux emplea los mismos términos que emplea para aludir a las propias: “No sentí más que sus vacíos y dónde estaba ausente”⁶³.

El viaje emprendido es entonces un viaje iniciático que explora y afianza el propio ser haciendo tabla rasa con todo lo preexistente, desde el despojamiento y la nada. El “yo” que ha nacido hendido, somete su precariedad física, las fallas de un organismo débil, a los diferentes grados de percepción que el cuerpo tiene de sí mismo: el mal de alturas⁶⁴, las arritmias de un corazón pequeño⁶⁵, las náuseas⁶⁶, las infecciones⁶⁷.

Al someterse a los desafíos y peligros de un clima y una naturaleza hostiles, emprendiendo trayectos a pie durante varios días, largas cabalgatas, o viajes en canoa por el medio de la selva, entre tribus salva-

⁶⁰ “Je suis né troué” (Michaux, 1968: 94).

⁶¹ “Ce n’est qu’un petit trou Dans ma poitrine, / Mais il y soufflé un vent terrible” (94).

⁶² “Je me suis bâti sur une colonne absente [...] Mon vide est un grand mangeur, grand broyeur, grand annihilateur” (96).

⁶³ “Jamais je ne sentis que ses trous, et d’où elle était absente” (81).

⁶⁴ Apenas llegado a la ciudad de Quito, alude a las alteraciones del mal de altura: “Est dangereux qu’ils disent, pour le coeur, pour la respiration, pour l’estomac / Et pour le corps tout entier de l’étranger” (34). “Es peligroso dicen, para el corazón, para la respiración, para el estómago. / Y para el cuerpo entero del extranjero”.

⁶⁵ “Ne soupçonnez- tu pas, de ton côté comme mon coeur / est petit?” (48). ¿No sospechas de tu parte cómo es mi corazón / pequeño?

⁶⁶ D’abord, on me dit: insuffisance aortique et ce doit être vraie en partie. Il s’agissait d’expliquer des continuelles nausées...” (99). En mi primer lugar, me dicen: insuficiencia aórtica y esto debe ser verdad en parte. Se trataba de explicar las continuas náuseas”.

⁶⁷ “Voilà que me revient ma sinusite. L’aile gauche de mon nez se gonfle comme si on avait glissé sous elle des formes semblables à des filets de hareng” (122). “He aquí que vuelve mi sinusitis. El ala izquierda de mi nariz se infla como si se hubiera deslizado bajo ella formas semejantes a filetes de arenque”.

jes, alimañas, y enfermedades como el paludismo, el viajero pareciera auscultar su propia resistencia en relación con la grandiosidad de un afuera que actúa como espejo alegórico. En este sentido se inscriben tres poemas que aluden a tres muertes animales: la de un pájaro carpintero⁶⁸, la de un caballo⁶⁹, y la de un mono⁷⁰, que se revisten de sentido simbólico, ¿alusiones a la muerte de la infancia?⁷¹

En cuanto a los habitantes autóctonos del espacio americano, la actitud del narrador refleja desde el inicio un intento de despojarse de los estereotipos de los museos, o del mito europeo del “buen salvaje”:

Una carta esta mañana. Me escriben “¡Extrañarás el Ecuador y los Indios! Los he visto (en cera) en el museo de Berlín. ¡Qué poesía contienen!

He dicho que detestaba los indios. No, debo hacerme el viajero inteligente, el amante del exotismo⁷².

Si el viajero contestatario, ve en el indio un hombre como cualquier otro, y lo desprecia porque no lo ayuda a mejorarse a sí mismo: “Los hombres que no ayudan a mi perfeccionamiento: cero”⁷³; progresivamente, y a partir de la propia experiencia, su voz se torna comprensiva y comprometida.

Se trata de desplazamientos o nuevos “pasajes” del texto, donde Michaux deja de lado la auto-referencia, e intenta la comprensión del otro.

Así por ejemplo, como reacción al malestar que le produce en ciertas ocasiones la asfixiante sociedad colonial de Quito, Michaux se dirige instintivamente a lo alto de la ciudad, donde habitan los indígenas, cuyas casas de tierra lo conmueven profundamente: “Dan

⁶⁸ “Mort d'un oiseau” (92-93).

⁶⁹ “Mort d'un cheval” (112-113).

⁷⁰ “Mort d'un singe” (143-144).

⁷¹ Jérôme Roger en *Ecuador et Un Barbare en Asie d'Henri Michaux*, 2005, pp. 86-87, sostiene dicha interpretación de los poemas.

⁷² “Une lettre ce matin. On m'écrit. “Vous regretterez l'Équateur et les Indiens! J'en ai vu (en cire) au musée de Berlin. Quelle poésie ils contiennent!” J'avais déjà dit que je detestais les Indiens! Non, il me faut faire le voyageur intelligent, l'amateur d'exotisme” (98).

⁷³ “Les hommes qui n'aident pas à mon perfectionnement: zéro” (98).

tranquilamente su lección de humildad, no son ni pretenciosas ni ridículas y expresan la idea que yo tengo de lo ‘chic’⁷⁴. No se trata del único párrafo que traduce una actitud receptiva y atenta,⁷⁵ tampoco es la única referencia al enfrentamiento de culturas. A propósito de los indios, quienes a pesar de sus danzas, sus borracheras y los tonos vivos de sus vestimentas, no manifiestan alegría en sus expresiones, cita un comentario que le había hecho el marqués de Wavrin, antropólogo belga, autor de varias películas etnográficas sobre América del Sur: “Sólo saben reír los indios que no han conocido la opresión del blanco”⁷⁶.

Hacia el final del libro, en un apéndice precedido de un “Prefacio a algunos recuerdos”, en el que anuncia haber tomado “una voz de pedagogo”⁷⁷, realiza un homenaje al indio, el excluido de su propia tierra.

En uno de dichos textos, se refiere a las cabañas indígenas. Comenta cómo estas, al carecer de chimenea, son, a los ojos de “los blancos idiotas”, prueba de la torpeza de los indígenas, mientras que para el autor, esa humareda que rebosa, proveniente del maíz que cuecen o de los troncos que queman, constituye la única riqueza de sus habitantes: “pero, ¿qué le quedará al Indio? Tiene necesidad de ser rico”⁷⁸. Repetidamente también, aparece en *Ecuador*, la descripción elogiosa del poncho indígena y su colorido brillante y oscuro a la vez, que asegura un contraste austero sobre el paisaje umbrío: “El

⁷⁴ “Elles donnent tranquillement leur leçon d'humilité, ne sont ni prétentieuses ni ridicules, et expriment l'idée que moi, j'ai du ‘chic’” (39).

⁷⁵ Por ejemplo, recién llegado a Quito, sentía extrañeza ante la expresión naturalmente distante e indiferente de las mujeres indígenas, lo que a su parecer, les concedía una “extraordinaire allure d'amazones” (38) “un extraordinario aspecto de amazonas”. Hacia el final del libro, en la última etapa de su recorrido, evoca conmovido el gesto de una india, que al verlo escupe enérgicamente y sonríe: “Il y a je ne sais quelle santé et quelle joie dans ce geste. C'est aussi comme un salut” (130). “Hay no se qué salud y qué alegría en ese gesto. Es también como un saludo”. Esta valoración, que implica la comunicación con el otro, conlleva también el ejercicio irónico de la autocrítica: “allors je cracherai volontiers moi même. Mais...je crache si médiocrement” (130) “entonces escupiría de buena gana yo mismo. Pero... escupo tan mediocrement”.

⁷⁶ “Seuls savent rire les Indiens qui n'ont pas connu l'oppression du blanc” (108).

⁷⁷ “une voix de pédagogue” (173).

⁷⁸ “Mais que lui restera -t-il, à l'Indien? Il a besoin d'être riche” (76).

poncho de color resplandeciente y oscuro, es una alegría constante para mí. Es el triunfo espléndido sobre la tierra negra”⁷⁹.

La última parte, juzgada por André Gide (1965: 555) lo mejor del libro, abarca el frenesí de emociones y peripecias del viaje de un mes por el Amazonas hasta Iquitos y desde allí a Para, en Brasil. La navegación constituye una hazaña física y un desafío a la fuerza de la voluntad: primero el descenso brusco de los rápidos del Napo en piragua, luego 1.400 km en canoa, la mayor parte tendido bajo un pamaraki, techo de hojas arqueado que desciende hasta los bordes de la embarcación. Verdadera caja de resonancias de la selva entera, el navío es comparado con un féretro a 38° grados de calor. Sintiendo prisionero, acostado sobre sacos de arroz, sin ver nada, y con el peligro de una pierna gangrenada, el autor se convierte en un receptáculo de sensaciones del mundo tropical: serpientes, boas, mosquitos, arañas, vampiros y pirañas lo acechan como un zoológico maldororiano. Sólo la gloria del mundo arbóreo aparece como remanso de dicha. No llega a ver los árboles, pero puede contemplar la luminosidad de sus reflejos, lo que lo lleva a confesar, próximo al fin de su aventura: “Aunque hablo más a menudo de desdicha, tengo también un montón de pequeños goces”⁸⁰.

Anteriormente, ante los árboles de la selva tropical, también había expresado su ventura: “¡Árboles de los trópicos, con el aire un poco ingenuo, un poco torpe, mis árboles!”⁸¹.

Las visiones del Oriente en *Un bárbaro en Asia*

Se ha aludido al tono desprejuiciado y a cierto sentido de humor cáustico que impregnan las páginas de *Un barbare en Asie* y el enfoque de las culturas de India y Ceylán, China, Japón e Indonesia. Jorge Luis Borges, traductor del libro al español, haciendo alusión a algunas bromas que el autor se había permitido sobre antiguas e ilustres civilizaciones, en 1966 se refirió al libro como una “obra aguda que no

⁷⁹ “Le poncho de couleur éclatante et sombre et une joie constante pour moi. C’est le triomphe splendide sur la terre noire” (40).

⁸⁰ “Quoique je parle plus souvent de malheur, j’ai aussi des tas de petites jouissances” (163).

⁸¹ “Arbres des tropiques, à l’air un peu naïf, un peu bête, à grandes feuilles, mes arbres!” (60).

es ni apología ni ataque sino las dos cosas a la vez, y muchas otras cosas más” (1986: 44).

En realidad, como lo ha señalado Raymond Bellour (1986: 151), el humor que acentúa lo insólito ya sea en lo imaginario inventado, o en la mirada que se posa en la realidad, se encuentra en el centro de la escritura del autor como una forma de postura original, de existencia al margen, que conjura la furia y el abandono y dota de extrema unidad a toda su obra.

Nada le resulta indiferente en su inventario del Oriente: se esfuerza por conocer el pensamiento religioso y la idiosincrasia de cada pueblo leyendo a sus filósofos, santos y poetas, estudiando sus idiomas, comparando sus gramáticas; pero también atrapando cada uno de sus gestos, voces, actitudes y reflejos en sus rezos, en la forma de construir y vivir sus ciudades, en el modo cómo tratan a los animales, en sus expresiones artísticas, ya sea teatro, canto, música, pintura, cine o monumentos. Una multiplicidad de impresiones y observaciones se agolpan en instantáneas agudas y finas que al modo de un caleidoscopio presentan una realidad multiforme cuya esencia se intenta atrapar.

Octavio Paz⁸², quien además de mantener una larga amistad con el poeta, fue un sagaz iluminador, tanto de la obra pictórica como literaria de Michaux, compartió con el belga su pasión por el Oriente. Algunas visiones de ambos sobre la India son coincidentes: en un ensayo referido a Michaux y su traducción de las experiencias con la mezcalina, Paz (1994) se refiere a su propia impresión de la confusión cósmica al visitar la India en 1952: “Caído en la gran boca jadeante, el universo me pareció una inmensa, múltiple fornicación” (246).

Una visión semejante de profusión y caos aparece en Michaux al anotar sus primeras impresiones sobre Calcuta que presenta como la ciudad más repleta del universo, sobre todo de canónigos: “Seguros de sí mismos, con una mirada de espejo, una sinceridad insidiosa

⁸² Durante su estadía como embajador de su país en la India el mexicano hospedó en su residencia de Nueva Delhi a Michaux, quien lo visitó junto a Micheline Phankim.

y ese descaro especial que produce la meditación con las piernas cruzadas”⁸³ (Michaux, 2001: 20).

A continuación, con el desparpajo de un “bárbaro”, asimila la despreocupación y descaro de los peatones con el de las vacas sagradas que también pululan por las calles, y no duda en expresar el disgusto que despiertan en el extranjero: “Jamás, jamás sospechará el hindú hasta qué punto exaspera al europeo” (22).

La descripción del hall de la estación de Calcuta, suerte de enorme dormitorio en el que hay miles de viajeros tendidos entre cuyos cuerpos se avanza incómoda y cautelosamente como por un terreno pantanoso, ilustra nuevamente la sorpresa ante la multitud indiferente en ese hall-dormitorio que lo lleva a afirmar que “Entre todas las estaciones del mundo, la Estación de Calcuta es prodigiosa”⁸⁴ (39).

En otro ensayo, titulado “El banquete y el ermitaño”, Paz presenta a la India como lugar de exaltación del aislamiento, del ermitaño que rompe con el banquete o la comunión. Para el mexicano no es casual que Buda se autodenomine “el recluso de Gautama” y su prédica ensalce la meditación: “trátense del brahmanismo o del budismo, la imagen del sabio y del santo que nos ofrecen la iconografía, el arte y la poesía es la figura del solitario en su cueva o bajo un árbol” (1994: 264).

Coincidentemente, el “bárbaro” subraya la tendencia hindú a la introspección: “El Hindú aprecia la sabiduría, la meditación. Siente afinidad con la vaca y el elefante que guardan sus ideas, viven de algún modo retirados”⁸⁵ (2001: 23).

En referencia a la gestualidad y sus significados, si la mirada del hindú impresiona porque trasunta “un control de ellos mismos, un bloqueo misterioso”⁸⁶ (22) ese bloqueo se prolonga en la impermeabili-

dad ante el gesto del otro: “En el mundo entero uno puede entenderse por señas. En la India, imposible”⁸⁷ (86).

En cambio, la sonrisa de los nepaleses, la más bella del mundo, produce un alivio, pues es una “sonrisa espontánea que nos busca, que espera ser correspondida y que por caridad nos pide el abandono del ensimismamiento, de las cavilaciones”⁸⁸ (86). En tanto se observa que los chinos no saben más reír “a fuerza de disimular, de hacer planes, de componerse una cara”⁸⁹ (127); o que los cingaleses provocan “una sorprendente impresión de inercia... por la falta de ademanes”⁹⁰ (1967: 102).

Si bien reconoce como penosa la experiencia de toparse con mendigos, el narrador la desdramatiza al clasificar las distintas clases que encuentra en su periplo: “el Hindú mendiga fríamente, con convicción, con caradura”⁹¹; los niños nepaleses lo hacen con su sonrisa, de modo que “cuando aparece alguno, uno se siente presa de una dulce convulsión cardíaca”⁹² (2001: 89). La observación sutil, se desliza en la descripción de la delicadeza implícita de la forma de mendigar del sacerdote tibetano, con un minúsculo tambor y una campanilla que hacen de reducida orquesta, acompañada “de una canción débil y secreta, imprecisa, más exhalada que cantada, una especie de queja en el sueño”⁹³ (1967: 89). Dicha canción contrasta con las que se oyen cantar en los monasterios de lamas de “voces profundas con notas más bajas que las de los célebres bajos rusos: especies de voces eruptadas y obscenas”⁹⁴ (90).

Otro motivo de oposición entre el asiático y el europeo concierne al espíritu de religiosidad: se sorprende con la actitud piadosa del cin-

⁸³ “Sur d’eux- mêmes, avec un regard de miroir, une sincérité insidieuse et cette sorte d’impudence formée par la méditation” (1967: 20).

⁸⁴ “Entre toutes les gares du monde la gare de Calcutta est prodigieuse...elle seule est une gare” (45).

⁸⁵ “L’Hindou apprécie la sagesse, la méditation. Il se sent d’accord avec la vache et l’éléphant, qui gardent leur idée par devers eux, vivent en quelque sorte retirés” (24).

⁸⁶ “un contrôle d’eux mêmes, un blocage mystérieux” (23).

⁸⁷ “Dans le monde entier, on peut se faire entendre par gestes. En Inde, impossible” (109).

⁸⁸ “le sourire naturel qui vient à vous, qui attend de vous son retour hèreux, et vous prie de vous désimprégner, de vous départir par charité de votre méditation” (109).

⁸⁹ “À force de dissimuler, de faire de plans, de se faire une tête” (169).

⁹⁰ “une étonnante impression d’inertie...à cause de leur manque de gestes” (132).

⁹¹ “L’Hindou mendie froidement, avec conviction, avec culot” (1967: 111).

⁹² “Quand on les voit, une sorte de douce convulsion du coeur vous prend” (112).

⁹³ “d’une chanson faible et secrète, indistincte, exhalée plutôt que chantée, une sorte de plainte dans le sommeil” (113).

⁹⁴ “Des voix profondes avec des notes plus basses que celles des célèbres basses russes, des espèces des voix rotées et obscènes” (114).

galés y con desparpajo, agrega que eso sucede tanto en un templo católico como en una sala de billar.

Con referencia a Indonesia manifiesta su simpatía por una cultura que realiza la simbiosis entre los demonios del hinduismo y el budismo y se conmueve con el pensamiento mágico del hindú que le permite sentirse “ligado a todo”⁹⁵ (Michaux, 2001: 24). Ello contrasta con el irrespeto propio del hombre blanco que le permite “fabricar, inventar, progresar”⁹⁶ (24).

Frente al concepto de nobleza humana que parece saturar tanto a árabes, hindúes o al último de los parias, encuentra a los europeos “precarios, secundarios, transitorios”⁹⁷.

El autor desliza observaciones muy agudas y personales referidas al arte; es especialmente conmovedora la descripción que realiza del Taj Mahal en Adra y su cualidad etérea: al mencionar la materia con que está construido el edificio menciona un mármol “extremadamente delicado, exquisito y como doliente, hecho para la inmediata disolución y que una lluvia derretirá esa misma noche, pero que se mantiene intacto y virginal desde hace tres siglos”⁹⁸ (35).

Con desparpajo comenta que a su lado, “Notre-Dame de París es un bloc de materiales inmundos, buenos para echarlos al Sena”⁹⁹ (1967: 35).

A propósito de un comentario acerca de la proverbial suciedad del hindú, surge otra comparación entre su arte y el europeo. El autor observa que cuando los pintores hacen un cuadro de sus interiores inmundos y harapientos, indican limpiamente la suciedad, mientras que los cuadros europeos del siglo XIX están repletos “de cabezas de carboneros, de casas y de paredes leprosas, de mejillas y cabezas pegajosas, de interiores infectos”¹⁰⁰ (2001: 36).

Con referencia a los chinos, señala que su pintura su teatro y su escritura, muestran más que cualquier otra cosa, “extrema reserva”, “con-

⁹⁵ “relié à tout” (25).

⁹⁶ “fabriquer, inventer, progresser” (25).

⁹⁷ “précaires, secondaires, transitoires” (26).

⁹⁸ “extrêmement délicat, exquis, et comme souffrant, fait pour la plus prompte dissolution, et qu’une pluie fondra le soir même, mais qui se tient intact et virginal depuis trois siècles...” (40).

⁹⁹ “Notre-Dame de Paris est un bloc en matériaux immondes, bon à être jété dans la Seine” (39-40).

¹⁰⁰ “de têtes de charbonniers, de maisons et des murs lépreux, des joues et des têtes gluantes, des intérieurs infects” (42).

cavidad interior”, “falta de aura”¹⁰¹ (118). Describe la sensualidad china como delicada, opuesta a la sensualidad espesa del europeo, y ello se traduce en una pintura en la que no hay aire entre los objetos, sino un éter puro. Las cosas están dibujadas, parecen recuerdos presentes y ausentes a la vez, “como fantasmas delicados que no ha evocado el deseo. El chino ama ante todo los horizontes lejanos, aquello que no se puede alcanzar”. En cambio, “el europeo quiere tocar, por eso el aire de sus cuadros es espeso”¹⁰² (136).

Si el pueblo chino es un artesano nato que ama sobre todas las cosas el justo equilibrio, Michaux destaca su necesidad de estar convenientemente protegido, lo que lo conduce a crear murallas, como las del Imperio, o techos importantes, pantallas, biombos y laberintos triples, en ciudades hormigueantes de gente y atiborradas de avisos que traducen, además, el gusto por los conjuntos y la complicación, de modo que comparada con la ciudad europea, esta aparece “aislada y vacía, limpia eso sí y terrosa”¹⁰³.

Es muy breve, porque su estadía lo fue, la parte del libro que dedica al Japón, país que en primera instancia lo disgustó, no sólo por su clima húmedo y la carencia de grandes espacios, sino fundamentalmente por la atmósfera de militarismo que se respiraba y que anunciaba la guerra. Sin embargo, se acrecienta en el recuerdo su admiración por el Nô.

Las primeras impresiones que la cultura del país despierta en Michaux coinciden también en este aspecto con las de Octavio Paz, quien menciona un sentimiento de “extrañeza”, que “no proviene tanto del sentirnos frente a un mundo distinto como del darnos cuenta de que estamos ante un universo autosuficiente y cerrado sobre sí mismo” (Michaux, 1994: 327). Michaux por su parte había atribuido al pueblo japonés cualidades semejantes: “el más activo, el menos charlatán, el más eficaz del mundo, el más dueño de sí”¹⁰⁴ (Michaux, 2001: 149).

El “bárbaro en Japón” observa además el gusto nipón por lo neto y límpido, que desdeña lo recargado y que se traduce en la claridad

¹⁰¹ “extrême réserve”, “concaité intérieur”, “manque d’aura” (158).

¹⁰² “comme des fantômes délicats que le désir n’a pas appelés. Le Chinois aime surtout les horizons lointains, ce à quoi on ne peut pas toucher” (1967).

¹⁰³ “vide, propre, oui! et terreuse” (167).

¹⁰⁴ “le plus active, le moins bavard, le plus efficient du monde, le plus maître de soi” (200).

de su música y también de su pintura, de modo que, a semejanza de lo que señalaba en la pintura china, “un éter puro y helado reina entre los objetos que dibuja; su extraordinaria pureza ha llegado a hacer creer que es maravillosamente claro un país donde llueve todo el tiempo”¹⁰⁵ (153).

Esta alusión de Michaux a la nitidez del espacio en la pintura, anticipa la visión que Roland Barthes, en *L'Empire des signes* consigna acerca de las miniaturas japonesas y de la precisión con que son delimitadas:

la cosa japonesa no es cercada, iluminada; no está formada por un contorno fuerte, por un dibujo que sería “rellenado” por el color, la sombra, la pincelada; a su alrededor no hay nada, un espacio vacío que la torna mate (y por lo tanto ante nuestros ojos: reducida, disminuida, pequeña)¹⁰⁶

Para el autor es la cualidad de invisibilidad del recuadro en el dibujo japonés y no el tamaño de los objetos, lo que los hace pequeños a nuestra vista. Rasgo que contrasta con la mitología occidental que exalta lo grande, lo vasto, lo amplio, lo abierto¹⁰⁷.

Por su parte, Michaux concluye con una comparación de las mentalidades que también lo acerca a Barthes: los europeos, al cabo de muchos esfuerzos han logrado empequeñecerse ante Dios, mientras que el japonés “no sólo se achica ante Dios o ante los hombres, sino ante la ola más pequeña, ante la hoja encogida de la caña, ante una lejanía de bambúes que apenas ve”¹⁰⁸ (155). El colorario es que “la modestia tiene su recompensa. Pues a nadie, en ninguna parte,

¹⁰⁵ “Un éther pur et glacée regne entre les objets qu’il dessine; son extraordinaire pureté est arrivée à faire croire merveilleusement claire leur pays où il pleut énormément” (205).

¹⁰⁶ “la chose japonaise n’est pas cernée, enluminée; elle n’est pas formée d’un contour fort, d’un dessin, que viendrait ‘remplir’ la couleur, l’ombre, la touche; autour d’elle, il y a: rien, un espace vide qui la rend mate (et donc à nos yeux: réduite, diminuée, petite)” (Barthes, 1970: 58). La traducción es propia.

¹⁰⁷ “(notre mytologie exalte le grand, le vaste, le large, l’ouvert)” (1970: 57).

¹⁰⁸ “Le Japonais ne se fait pas seulement petit devant Dieu, ou devant les hommes, mais encore devant la plus petite des vagues, devant la feuille recroquevillée du roseau, devant un lointain de bambous qu’il voit à peine” (207).

se le manifiestan hojas y flores con tanta belleza y fraternidad”¹⁰⁹ (155).

Un mundo habitable

Hacia el final de *Un barbare en Asie*, el narrador constata la diversidad multiforme de lo conocido, la certidumbre de que en todas partes hay mestizajes, infinitos aflujos de razas y religiones, de modo “que nadie es puro, que cada uno constituye una mezcla enmarañada”¹¹⁰.

La certeza de que la civilización, como proceso histórico que actúa sobre la cultura, sobre el modo de ser de un pueblo, que impide concebirlo como una esencia invariable, suscita el rechazo del etnocentrismo, justifica la mirada crítica, las continuas rupturas de tono y las conclusiones últimas: hurgar en el futuro y contemplarse a sí mismo.

Si en la página final el narrador aparece obsesionado por la imperiosa necesidad de mirar hacia el porvenir: “A un pueblo debería darle vergüenza tener historia. Al europeo tanto como al asiático, naturalmente. Es en el futuro donde deben ver su historia”¹¹¹ (Michaux, 2001: 172), ya en la misma obra había denunciado su desdén por un presente de violencia enquistado en Europa:

¿Habrà otra guerra? Mírense, europeos, mírense.

Nada en vuestra cara es apacible.

Todo es lucha, deseo, avidez.

Hasta la paz la queréis violentamente¹¹².

(2001: 160)

La fuerte añoranza de un mundo diferente, las referencias a las posibles mutaciones a partir de la historia, la ciencia, la etnografía o

¹⁰⁹ “Car à aucun autre peuple les feuilles et les fleurs n’apparaissent avec tant de beauté et de fraternité” (207).

¹¹⁰ “personne n’est pur, que chacun est un indécible, un indébrouillable mélange” (231-232). Borges traduce “indébrouillable mélange” como “horrible mezcla” (2001: 172). En este único caso, doy mi traducción.

¹¹¹ “Un peuple devrait être honteux d’avoir une histoire. Et l’Européen tout comme l’Asiatique, naturellement. C’est dans l’avenir qu’ils doivent voir leur Histoire” (1967: 232).

¹¹² “Y aura –t-il encore une guerre? Regardez-vous, Européens, regardez-vous.

Rien n’est paisible dans votre expression.

Tout y est lutte, désir, avidité.

la psicología, se acumulan a lo largo de toda la obra del autor; como lo señaló Raymond Bellour: “todo es pretexto para Michaux para delimitar el horizonte habitable y definir una medida del hombre”¹¹³.

Además, en muchos de sus poemas, sugestivamente reunidos bajo títulos como *Intervenciones* o *Exorcismos*, Michaux expresa la necesidad de exaltar el valor efectivo de la palabra poética sobre la realidad, lo que la filosofía oriental entiende como “la magia de las palabras”. Por eso, no es casual que en *Un bárbaro en Asia* aludiera a esa facultad de los poetas orientales insertando la historia de un artista hindú que pudo escapar de la prisión mediante la imaginación (92).

Finalmente, el libro concluye con la idea de la introspección como forma de superar el múltiple conflicto de la diversidad; en la última página, lacónicamente, un buda cuya identidad aparece vacía, surge como portavoz del autor aconsejando el auto-recogimiento: “No busquéis refugio sino en vosotros mismos... No os ocupéis de las maneras de pensar de los demás. Mantenéos en vuestra propia isla, Pegados a la contemplación”¹¹⁴ (173).

Toda la obra de Michaux, basada en experiencias vividas o imaginadas expresadas en poesía, prosa, o pintura, constituye un intento por explorar la infinita variedad de su propio interior contrastado con el afuera: mundo complejo y contradictorio de apariciones, aglomeraciones, disgregaciones, desintegraciones, ocultamientos, irradiaciones, expansiones, continuidades, discontinuidades...; a veces terribles, otras, secretas, melancólicas, o irrisorias. Allí están los seres fantásticos de sus viajes imaginarios reunidos en *Ailleurs* (1948), Los Emanglons que utilizan la perezosa renacua como bestia de carga, los Arpedres duros e intransigentes, los Nans, víctimas de una peste maligna... todos ellos anticipando indudablemente los Cronopios y Famas de Cortázar.

En otra parte, como si lo infinito ilimitado estuviera en el interior de sí mismo, dice su Clown: “Vaciado del absceso de ser alguien, beberé nuevamente el espacio nutricio” (Michaux, 1939). Génesis al revés

Même la paix, vous la voulez violemment” (214).

¹¹³ “Tout est prétexte à Michaux pour cerner l’horizon habitable, et définir une mesure de l’homme” (Bellour, 1986: 219). La traducción es propia.

¹¹⁴ “N’allez en quête de refuge qu’ auprès de vous même... Tenez-vous bien dans votre île à vous COLLÉS À LA CONTEMPLATION” (Michaux, 1967: 233).

que Octavio Paz describe al referirse a la pintura de Michaux como “caer en uno mismo, en su ojo, en su pozo. Contemplar en el estanque ya sin agua la lenta evaporación de nuestra sombra” (1993: 268).

Cerrar el periplo del viaje por Oriente con el auto-recogimiento y la meditación implica, como ya lo había hecho en *Ecuador*, un intento de ir hasta el límite del conocimiento de sí como única vía de comprender mejor la otredad, o de otro modo, tener conciencia de que ningún conocimiento verdadero de sí mismo puede eludir la experiencia de un mundo que se desea mejor.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Henri Michaux*. París, Cahier L’Herne. Éditions de l’Herne, 1986.
- Artaud, Antonin, *Les Tarahumaras*. París, Gallimard, 1971.
- Augé, Marc, *Los no-lugares. Espacios del anonimato*. Buenos Aires, Paidós, 1996.
- *El sentido de los otros*. Barcelona, Paidós, 1996
- Bhabha, Homi, *The Location of culture*. Londres, Routledge, 1994.
- Barthes, Roland, *L’Empire des signes*. París, Flammarion, 1970.
- Bellour, Raymond, *Henri Michaux*. París, Gallimard, 1986.
- Derrida, Jacques, *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires, Manantial, 1997.
- Geertz, Clifford, *Los usos de la diversidad*. Buenos Aires, Paidós, 1996.
- Gide, André, “Journal”, en: *Oeuvres complètes*. Tomo II. París, Gallimard, 1965.
- Hartog, François, *Memoria de Ulises. Relatos sobre la frontera en la antigua Grecia*. Buenos Aires, FCE, 1999.
- Jérome, Roger, *Ecuador et Un Barbare en Asie d’Henri Michaux*. París, Gallimard, 2005.
- Kristeva, Julia, “El amor por la otra lengua”, en: *El porvenir de la revuelta*. Buenos Aires, FCE, 1999.
- Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale deux*. París, Plon, 1973.
- Loti, Pierre, *Viaje a Marruecos*. Barcelona, Abraxas, 1999.
- Maalouf, Amin, *Les identités mertrieures*. París, Gallimard, 1998.

- Michaux, Henri, *Ecuador*. París, Gallimard, 1968.
— *Un Barbare en Asie*. París, Gallimard, 1967.
— *Un bárbaro en Asia*. Barcelona, Tusquets, 2001.
Montaigne, Michel de, *Essais*. París, Bordas, 1985.
Murat, N., *Henri Michaux*. París, PUF, 1967.
Paz, Octavio, “El príncipe y el clown”, “Henri Michaux”, “El banquete y el ermitaño”, en: *Excursiones/IncurSIONes. Obras Completas*, Tomo III, México, FCE, 1993.
Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*. París, Seuil, 1990.
Roger, Jérôme, *Ecuador et Un Barbare en Asie d’Henri Michaux*. París, Gallimard, 2005.
Said, Edward, *El mundo, el texto, el crítico*. Buenos Aires, Debate, 2000.
— *Orientalismo*. Barcelona, Mondadori, 2004.
Segalen, Victor, *Essai sur l’exotisme*. París, Fata Morgana, 1978.
Steiner, George, *Extraterritorial*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.
Todorov, Tzvetan, *La conquista de América: el problema del otro*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2000.
— *Nosotros y los otros*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

Oriente en la obra de Marguerite Yourcenar

Claudia Moronell

La obra de Marguerite Yourcenar constituye sin duda un lugar de privilegio en donde se puede reconocer variadas gradaciones de lo universal y lo relativo en correspondencia con la literatura, las religiones y la sociedad; lugar donde se tensionan afirmándose, dos sólidos pilares sobre los que construye su obra: la pertenencia a una cultura hegemónica y un marcado interés universalista.

Si entendemos, como ha expresado Todorov (1991: 203), que el apego a la propia cultura es un camino que conduce a lo universal a partir de la profundización de la propia especificidad, percibimos que para Yourcenar, la pertenencia a una entidad cultural entendida no necesariamente como nación, y su constante nomadismo, le permitió la profunda comprensión de las culturas más lejanas en el tiempo y en el espacio.

La escritora de origen belga, que adoptó la ciudadanía norteamericana en 1948, dijo refiriéndose al problema de la cultura y las nacionalidades:

— Solo volví a pensar en mis orígenes flamencos en el ocaso de mi vida [...], pero soy francesa tanto como flamenca... Hay algo más

importante y más comprobable que esas identificaciones por la sangre o por la lengua, soy francesa de cultura. Todo lo demás es folklore; pero la cultura francesa, como todas las culturas pequeñas o grandes, se esclerosa o se debilita cuando se niega a formar parte de la cultura universal. Tengo varias culturas, como tengo varios países. Pertenezco a todos ellos. (1982: 234)

El viaje de Marguerite Yourcenar a los Estados Unidos en 1939, que debía ser transitorio y que, por los avatares de la guerra primero y luego por su propia elección, se volverá definitivo, fractura su existencia cosmopolita en el forzado alejamiento de Europa. Sin embargo, la vida en Petite Plaisance, su residencia en la isla de Monts-Déserts y la consiguiente inmersión en un medio desconocido conllevan aportes importantes a su literatura.

Pienso que si me hubiera quedado en Europa, o aun regresado a Grecia, en el 40, me hubiese atado cada vez más a los aspectos formales de la literatura, porque el medio en el que vivía era extremadamente literario, y estaría más ligada al pasado, porque los sitios también estaban ligados a la leyenda antigua. Al llegar aquí, y puesta en presencia de una realidad totalmente diferente, masiva y amorfa, en cierto modo el cambio me fue, creo muy útil. (1982: 121)

La disposición para lo diverso que había jalonado tanto su experiencia vital como su creación, encuentra en esta circunstancia, la oportunidad de renovar la mirada sobre el viejo continente y su civilización devastada por los horrores de la guerra, y alcanzar diferentes significados desde la perspectiva del exilio en un mundo nuevo y primitivo. Si bien el exilio en los Estados Unidos significó para la escritora una fuerte ruptura respecto de sí misma y sus referencias, “ya que alcanzaba a los dominios lingüísticos, socio-cultural y afectivos”, que se traducirá en una tendencia hacia una marginalidad interior, también orientará su búsqueda de lo universal (Desblanche, 1999: 50).

Abordaremos aquí tres obras de Marguerite Yourcenar donde se conjugan los valores de la propia cultura, sus mitos, sus tradiciones, todo el bagaje “occidental” de la escritora, con el mundo diverso del

Oriente. Se trata, como veremos, de obras muy diferentes: una colección de nouvelles, un estudio sobre la vida y la obra del escritor japonés Yukio Mishima y un libro sobre viajes, en el que el tema principal es el Japón. La apertura hacia los otros es el impulso que permite a la escritora el sutil análisis de las diferencias, traducido en el respeto por lo diverso y el reconocimiento de sus valores.

Cuentos Orientales

Las *Nouvelles Orientales*, título traducido al español como *Cuentos orientales* (1993) constituyen un volumen de diez textos inspirados en el interés de Marguerite Yourcenar por Oriente, cuya atracción perdurará largamente en la producción de la escritora.

El mundo oriental abre el volumen con un relato basado en un antiguo apólogo chino, y la obra se cierra con un texto que originalmente no pertenecía a la colección pero cuya presencia justifica la autora en el Post-Scriptum, donde explica las sucesivas modificaciones del libro, alguna supresión y la génesis de los relatos.

Finalmente, La tristeza de Cornelius Berg (Los tulipanes de Cornelius Berg en el texto anterior) fue concebido como conclusión de una novela hasta ahora inacabada. Nada tiene de oriental, salvo las breves alusiones a un viaje que hizo el artista a Asia Menor (e incluso una de ellas es un añadido reciente) y este relato no pertenece, en realidad, a la colección que precede. Pero no he sabido resistirme a las ganas de situar, enfrente del gran pintor chino que se salva y se pierde en el interior de su obra, a este ignorado contemporáneo de Rembrandt que medita tranquilamente sobre la suya. (1993: 164)

A partir de los cambios de las ediciones sucesivas de 1938, 1963 y 1978 que alteran sobre todo el orden de presentación de las *nouvelles*, es posible sugerir, en la forma definitiva que adquirió la obra en la última edición, una construcción basada en el contrapunto entre Oriente y Occidente. Yourcenar encuadra todo el libro en dos relatos que hablan de la concepción del arte en la figura de dos pintores y sus obras. Las dos visiones se enfrentan desde el título de las *nouvelles*: “Cómo se salvó Wang-Fô”, la primera, relata cómo un anciano pintor

chino se salva de la muerte cuando el perfecto mar que ha pintado inunda el palacio y él puede alejarse en la barca que, desde un primer plano, se aleja hasta convertirse en un punto en el horizonte.

Wang-Fô cogió el timón y Ling se inclinó sobre los remos. La cadencia de los mismos llenó de nuevo toda la estancia, firme y regular como el latido de un corazón. El nivel del agua iba disminuyendo insensiblemente en torno a las grandes rocas verticales que volvían a ser columnas. Muy pronto tan solo unos cuantos charcos brillaron en las depresiones del pavimento de jade. Los trajes de los cortesanos estaban secos, pero el Emperador conservaba algunos copos de espuma en la orla de su manto. [...] Un vaho de oro se elevó, desplegándose sobre el mar. Finalmente, la barca viró en derredor a una roca que cerraba la entrada a la alta mar; cayó sobre ella la sombra del acantilado; borróse el surco de la desierta superficie y el pintor Wang-Fô y su discípulo Ling desaparecieron para siempre en aquel mar de jade azul que Wang-Fô acababa de inventar. (1993: 32-33)

Como lo ha destacado Angélica Rieger (2001: 41), la escritora ha esbozado en la nouvelle la salida hacia la trascendencia como ideal artístico, materializada en un mundo y un tiempo lejanos, la China imperial, y lo ha enfrentado en la nouvelle que cierra la colección, con el mundo europeo del pintor contemporáneo de Rembrandt. “La tristeza de Cornelius Berg”, nos presenta el mundo ensimismado de un pintor holandés abatido y embrutecido por el alcohol, desilusionado de sí y de la humanidad cuyos torpes dedos ya no pueden reproducir la fruta o el caldero que coloca junto al caballete.

Marguerite Yourcenar contrapone el fracaso de Cornelius Berg, con sus naturalezas muertas pintadas al aceite y su visión desilusionada y cínica, que culmina despreciando la presencia humana y soñando con lugares “demasiado sagrados para el hombre”, a la gloria del arte de Wang-Fô, “que no es de este mundo”, un universo acuático e inundado de luz de la acuarela, imagen del mar y el cielo. La salvación que se le permite al artista chino, se le niega al pintor flamenco (2001).

La región de los Balcanes como escenario de la permanente confluencia entre Europa y Oriente, con su diversa composición racial, cul-

tural y religiosa, es el escenario de tres relatos: “La sonrisa de Marko”, “La leche de la muerte” y “La muerte de Marko Kraliévitich”. Al destacar este espacio geográfico que va desde los Balcanes a los Montes Urales y que desconoce las frecuentes fluctuaciones de sus límites políticos, Marguerite Yourcenar expresa una de las ideas rectoras de toda su obra: “La infinita variedad de las razas no destruye la unidad misteriosa del conjunto del mismo modo que la diversidad de las olas no rompe la majestuosa monotonía del mar” (1993: 38). La escritura en estas nouvelles se mueve entre lo parecido, lo asimilable y lo diverso, subrayando diferentes aspectos de un contraste difícil de soslayar y acentuando los caracteres de interpenetración que complejizan la convivencia en la región.

Las formas humildes y recogidas de las casas y la franqueza salubre del paisaje eran ya eslavos, pero la apagada violencia de los colores, el orgullo desnudo del cielo, recordaban todavía al Oriente y al Islam. (37)

Uno de los aspectos más conflictivos de esta confrontación es el odio religioso, que la escritora destaca en el centro mismo de los secretos encuentros amorosos del joven cristiano Marko con la viuda del bajá de Scutari: ella escupe al verlo arrodillarse para rezar y él debe esconder su rabia; la rencorosa mujer lo denuncia a los turcos e incita a sus perseguidores para que lo torturen cuando simula estar muerto. A su vez Marko, cuando logra que ya no lo vigilen, la mata cruelmente.

En “La muerte de Marko Kraliévitich”, fragmento de una balada serbia, que presenta una versión de la muerte de Marko en manos de un alegórico personaje, se destaca al comienzo del texto, que la historia transcurre en un país situado “en el linde de las regiones infieles”, que reafirma su condición de territorio cristiano tañendo a fondo las campanas que acompañan al muerto. La rivalidad de los turcos y el mundo cristiano se manifiesta en la mención de la expedición anual al territorio turco para robar caballos y ganado. A la mesa de Marko se han sentado

notables y jefes de poblados de los que viven en las montañas, tan cerca de los turcos que pueden disparar flechas de una orilla a otra

del torrente que corre entre las rocas, y cuando en verano falta el agua, entonces lo que corre es la sangre. (147)

En el relato “Nuestra Señora de las golondrinas” el monje Therapion, un hombre bondadoso sólo con las criaturas en las que no percibe la presencia del mal, se empeña en que los aldeanos del lugar abandonen sus prácticas paganas y adoren sólo a Cristo, pero sus esfuerzos son inútiles ante la presencia de las hermosas Ninfas.

En Egipto había resucitado y evangelizado a las momias; en Bizancio había confesado a los Emperadores: había venido a Grecia obedeciendo a un sueño, con la intención de exorcizar a aquella tierra aún sometida a los sortilegios de Pan. [...] Therapion no conseguía acercarlos al cielo. Adoraban a Jesús, Hijo de María, vestido de oro como un sol naciente, mas su obstinado corazón seguía fiel a las divinidades que viven en los árboles o emergen del burbujeo de las aguas; todas las noches depositaban, al pie del plátano consagrado a las Ninfas, una escudilla de leche de la única cabra que les quedaba [...]. Cuando ocurrían estos desastres, el monje Therapion mostraba el puño en dirección a los bosques donde se escondían aquellas malditas, pero los campesinos continuaban amando a las frescas hadas casi invisibles y les perdonaban sus fechorías... (104)

Para perseguirlas el monje destruye árboles que considera reducidos del mal, planta cruces por doquier y las persigue hasta la gruta que les sirve de refugio y poco después de Pascua, hace construir en la boca de la gruta, una capilla por donde sabe que las Ninfas no se animarán a pasar. Efectivamente, sólo se escuchan sus quejas, llantos y estertores. La encarnación del fanatismo religioso se contrapone con los ligeros espíritus paganos de las Ninfas y la lección de síntesis viene en boca de la Virgen María que, en el momento en que el monje asiste a la agonía de las jóvenes se aparece en el camino y reprende al monje con severidad y dulzura:

— Y quién te dice que la paz de Dios no se extiende también a las Ninfas lo mismo que a los rebaños de cabras? –respondió la

joven—. ¿No sabes que en los tiempos de la Creación, Dios olvidó darle alas a ciertos ángeles que cayeron en la tierra y se instalaron en los bosques, donde formaron la raza de Pan y de las Ninfas? Y otros se instalaron en la montaña, en donde se convirtieron en dioses olímpicos. No exaltes, como hacen los paganos, la criatura a expensas del Creador, pero no te escandalices tampoco de Su Obra. Y dale gracias a Dios en tu corazón por haber creado a Diana y a Apolo. (112)

Luego la Virgen penetra en la gruta, habla con las Ninfas en una lengua desconocida y cuando sale, vuelan desde los pliegues de su manto, infinidad de golondrinas a las que el monje tendrá que dar refugio en su capilla, cuando regresen todos los años.

En *Nouvelles Orientales*, Yourcenar se acerca a la tradición del género y recrea los procedimientos más frecuentes: las narraciones enmarcadas, los elementos populares, la estructura dramática en un espacio muy reducido, el planteamiento breve, la acción constituida por un suceso inesperado y el rápido final. El eje central del enfrentamiento de culturas se reafirma en los encuadres, donde la autora ha querido expresar la diversidad a partir del contacto de personajes de distintas nacionalidades (franceses, ingleses, egipcios) que confraternizan en un ambiente fuertemente marcado por el cruce cultural: ya sea sobre la cubierta de un barco, en las proximidades de Kotor o en un bar del puerto de Ragusa. El marco interviene en la materia del relato, por ejemplo a partir de las comparaciones de Marko Kraliévitch, el héroe serbio, con los héroes occidentales: la inhumación de Marko Kraliévitch se asemeja a la última travesía del rey Arturo, se dice que Marko “nadaba tan bien como Ulises, su antiguo vecino de Ítaca”, sin embargo la escritora marca la oposición:

Existen héroes en Occidente, pero parecen sostenidos por su armadura de principios al igual que los caballeros de la Edad Media por su armadura de hierro. En este serbio salvaje hallamos al héroe al desnudo. (40)

El marco de la nouvelle se cierra con una nueva comparación entre los héroes occidentales y este colosal y bello personaje cuyo deseo

por una mujer es simbolizado por una sonrisa que surge involuntariamente de su boca en el momento del suplicio y que ella tapa con un pañuelo para que no se descubra que está fingiendo la muerte.

No quisiera hablar mal de sus héroes griegos, Lukiadis: se encerraban en su tienda en un ataque de despecho; aullaban de dolor cuando morían sus amigos; arrastraban por los pies el cadáver de sus enemigos alrededor de las ciudades conquistadas, pero, créame usted, le faltó a la *Ilíada* una sonrisa de Aquiles. (12)

En “La leche de la muerte” la escritora retoma la tradición del género, de historias que se cuentan para alejarse de los peligros o el disgusto de un presente que se manifiesta plagado de rivalidades nacionalistas, en un momento en que la guerra era inminente.

Cuénteme otra historia, viejo amigo –dijo Philip dejándose caer pesadamente en una silla–. Necesito un whisky y una historia cuando estoy delante del mar... Que sea la historia más hermosa y la menos verdadera posible, y que me haga olvidar las mentiras patrióticas y contradictorias de algunos periódicos que acabo de comprar en el muelle. Los italianos insultan a los eslavos, los eslavos a los griegos, los alemanes a los rusos, los franceses a Alemania, y a Inglaterra casi tanto como a esta última. (55)

La nouvelle refiere la versión albanesa de una leyenda muy popular tanto en Yugoslavia como en Rumania, Bulgaria y Grecia de la madre emparedada viva que sigue amamantando a su hijo después de su muerte (Larrivé, 2001). Resulta interesante el cierre de la nouvelle ya que el tema del relato, el de la madre ideal, en lugar de reforzarse apoyándose en el marco, se invierte violentamente por la aparición de un personaje a primera vista inocente, una gitana con un niño a quien el ingeniero aparta con brusquedad, sin cuidarse de sus maldiciones:

— Conozco a esa mujer –respondió Jules Boutrin–. Un médico de Ragusa me relató su historia. Hace unos meses que viene colocando en los ojos de su hijo unos asquerosos emplastes que le inflaman la vista

y provocan la compasión de los transeúntes. El niño todavía ve, pero pronto será lo que ella desea: un ciego. Entonces esta mujer tendrá asegurado su peculio para toda la vida, pues cuidar de un impedido es una profesión lucrativa. Hay madres y madres. (1993: 67)

En el último de los relatos enmarcados: “El hombre que amó a las Nereidas” el marco complejo es, una vez más, funcional al contraste Oriente-Occidente: Jean Demetriadis, habitante de la isla en el Mediterráneo, acusa la presencia de un interlocutor innominado, al que se alude como un habitante del Norte, ajeno a las realidades de la isla, que oficia como lo ha destacado Yvon Houssais (2003) como “figura de mediador entre las dos civilizaciones”

Acaso no sepa usted que nuestra isla se halla poblada de presencias misteriosas. Nuestros fantasmas no se parecen a sus espectros del norte, que sólo salen a medianoche y se alojan durante el día en los cementerios. Nuestros fantasmas olvidan cubrir su cuerpo con una sábana blanca y su esqueleto se halla recubierto de carne. Pero tal vez sean más peligrosos que las almas de los muertos, ya que éstos al menos han sido bautizados y han conocido la vida, han sabido lo que es sufrir. Las Nereidas de nuestros campos son inocentes y malvadas como la naturaleza misma, que tan pronto protege al hombre como lo destruye [...]. Nuestras ninfas se parecen más a las hadas de su país que a la imagen que de ellas tienen ustedes, según el modelo de Praxiteles. (93)

“La viuda Afrodisia”, que proviene junto a “El hombre que amó a las Nereidas” de algunos sucesos y supersticiones griegas según el Post-Scriptum denota una vez más la familiaridad de Yourcenar con las culturas antiguas. El tenebroso rito de amor y muerte en el que la viuda del pope desentierra el cadáver del esposo y entierra el cuerpo de su amante en la misma tumba, y la huida con la cabeza de Kostis que culmina con la caída de Afrodisia al vacío representa, según Bruno Blanckeman (2001), la versión más expresiva de la pulsión vital y la pulsión tanática presentes en *Nouvelles orientales*, a la vez que señala la estética de la crueldad que caracteriza al género tal como aparece en la producción de la autora.

De inspiración oriental más lejana son las nouvelles “El último amor del príncipe Genghi” y “Kâli decapitada”.

La autora explica en el Post-Scriptum que ha escrito la historia de los últimos días del príncipe Genghi, el mayor seductor de Asia, con el objetivo de llenar un blanco o hacer imaginar este epílogo, que no está en la gran novela japonesa de Murasaki Shikibu.

En esta nouvelle, Yourcenar desarrolla una percepción temporal similar a la de la novela japonesa: la eterna renovación de los seres y las cosas, que son siempre las mismas, pero diferentes y esta misma revelación le llega al príncipe en el momento de su muerte (Segarra, 1995).

La espiritualidad hinduista está presente en “Kâli decapitada”, antiguo mito que cuenta que la diosa de la perfección, la que se sentaba en el trono del cielo de Indra, ha perdido la casta divina por entregarse a los parias y a los condenados. Evidenciando su función didáctica tan emparentada con la tradición del género, el encuentro con un Maestro y sus palabras cargadas de sabiduría cierran el relato.

— Mi cabeza muy pura fue soldada a la infamia –dijo ella-. Quiero y no quiero; sufro y, no obstante, gozo; me da horror vivir y miedo morir.

— Todos estamos incompletos –dijo el Sabio-. Todos nos hallamos divididos y somos fragmentos, sombras, fantasmas sin consistencia. Todos creemos llorar y gozar desde hace siglos.

— Yo fui diosa en el cielo de Indra –dijo la cortesana-.

— Y tampoco estabas libre del encadenamiento de las cosas, y tu cuerpo de diamante no estaba más resguardado que tu cuerpo de barro y carne. Tal vez, mujer sin ventura, al errar deshonrada por los caminos te hallas más cerca de acceder a lo que no tiene forma.

— Estoy cansada –gimió la diosa-.

Entonces, tocando las negras trenzas manchadas de ceniza con la punta de los dedos, dijo el Sabio:

— El deseo te enseñó la inanidad del deseo; el arrepentimiento te enseña la inutilidad de arrepentirte. Ten paciencia, ¡Oh, Imperfecta! En quien la perfección tomó conciencia de sí misma, ¡oh Furor!, que no eres necesariamente inmortal... (1993: 142)

La nouvelle en este libro de Marguerite Yourcenar, reafirma su filiación literaria a partir de la propensión al didactismo y del uso del encuadre. Este doble sistema de narración resalta la confrontación Oriente-Occidente, con sus mezclas y choques culturales, a la vez que permite evaluar, invertir, y cuestionar las tradiciones. De la misma forma en que el género se presenta en su obra, lábil y ambiguo en sus acercamientos a la poesía, a los mitos y a las leyendas, la densidad y concisión de los relatos que adquieren tonos épicos, líricos y trágicos, permiten escuchar el eco de otros relatos y del encuentro entre diversas corrientes de pensamiento.

Mishima o la Visión del vacío

En la búsqueda y en la voluntad de conocimiento de las más distintas culturas podemos considerar la admiración de Yourcenar por la literatura japonesa, cuya temprana frecuentación la escritora valoraba como decisiva en su formación, desde la novelista medieval Murasaki Shikibu, los poetas de Haiku y los dramas de Nô, hasta las formas teatrales tradicionales como el teatro Kabuki y el Bunraku que admiró en su estadía en Tokio en 1982.

La obra de Yukio Mishima, publicada en Europa desde 1958, constituyó para Marguerite Yourcenar objeto de interés desde las primeras lecturas, y la atracción por la figura del escritor japonés se extendió hasta el estudio de la lengua japonesa que fructificó en la traducción de *Cinq Nô modernes* de Mishima que la autora realizó con la colaboración de Jun Shiragi en 1984.

Podemos considerar su libro *Mishima o la Visión del vacío* (2002), publicado en 1981, como una reflexión acerca de la obra del escritor, que tiene en cuenta los aspectos biográficos, psicológicos y sociales que inciden en su creación. En este sentido Yourcenar abordará una cuestión clave que surge de todo estudio que se haga del escritor: el suicidio ritual con el que puso fin a su vida en 1970. Sobre este hecho Yourcenar hace la siguiente afirmación: “Y, sin duda alguna, la muerte tan premeditada de Mishima es una de sus obras” (11). De allí que en el libro se examine de qué manera este episodio final, teatral, del seppuku autentifica otras obras del autor que a la vez explican la terrible resolución, y cuáles fueron los caminos que lleva-

ron al Mishima exitoso, brillante y provocador a transformarse en un hombre decidido a morir.

En este largo ensayo, Yourcenar analiza una obra sumamente compleja, en la que subyacen las religiones shinto, el budismo, una psicología que parece ser “un nudo de contradicciones” (Millot, 1998), conjuntamente con los datos de la biografía en la que se conjugan las tradiciones niponas y el gusto por lo occidental, a imagen y semejanza del Japón de posguerra. La vasta obra del artista, donde inevitablemente hay que buscar la realidad central, es indagada al mismo tiempo que la vida del Mishima individuo, “siempre forzosamente difuso”, y del personaje, sombra o reflejo que el individuo mismo contribuye a proyectar (Yourcenar, 2002: 12). Lejos de situar en el centro del ensayo la anécdota biográfica, Yourcenar elabora el análisis de las obras más importantes de Mishima, entrelazándolo con los cambios y contradicciones del individuo, que surgen por doquier en su obra, y con las sombras del personaje público que ese individuo ha ayudado a crear. Es así como intenta discernir en *Confesiones de una máscara*, un libro autobiográfico, los gérmenes de sentido que pueden conducir a la comprensión profunda de los hechos fundamentales de la vida y de la obra.

Kimitaké Hiraoka, que adoptaría en su adolescencia el nombre de Mishima nació en 1925, época en que su familia, perteneciente a un clan de agricultores enriquecidos, con cargos de gobierno, había decaído en su posición económica y social.

Yourcenar se detiene en algunos datos de la biografía del autor japonés, que explicarían el peso de las tradiciones ancestrales en su vida y en su obra. A los cincuenta días de su nacimiento, le fue arrebatado a la madre por la abuela paterna Natsu, siguiendo una antigua tradición que le permitía la crianza del primogénito de su hijo. Esta mujer anciana y enferma, que lo encierra con ella en una oscura habitación, va a ser un personaje clave en la vida del niño. La inquietante mujer que provenía de una antigua familia de samurais, bisnieta de un príncipe y emparentada con la dinastía Tokugawa, es quien lo introduce en el espectáculo fascinante y ritual de los Nô y del teatro Kabuki a los que más tarde se dedicaría el escritor.

La postura ideológica de Mishima es tan compleja como su misma obra y parece ir contra la corriente de una sociedad japonesa

progresivamente capitalista y occidentalizada. Yourcenar analiza cómo los grandes acontecimientos que precedieron, acompañaron y siguieron a la derrota del país como los suicidios en masa, Hiroshima y los bombardeos de Tokio, fueron conciente o inconcientemente rechazados o apenas percibidos por el escritor de veinte años. Recién en 1966, en *Les Voix des morts héroïques*, el primero de sus escritos políticos, Mishima denuncia que el renunciamiento del Emperador a su rol de símbolo divino le quitó todo sentido a la muerte de los soldados kamikaze. La escritora da cuenta de la postura de Mishima, que reivindicaba los valores del antiguo Japón y sobre todo la figura del emperador como divinidad solar, a pesar de las restricciones con que actuó Hiroito en el transcurso de su reinado y de las decisiones que tomó, con las que Mishima no podía estar de acuerdo. La fidelidad para con la figura imperial, independiente del rol que en realidad tuvieron los emperadores en el transcurso de todas las dinastías japonesas, tiene su punto culminante con el Tatenokai, la Société du Buclier, una especie de sociedad militar, formada por cien hombres que Mishima funda en el momento en que es arrastrado, como él lo expresó, por “el río de la Acción”. Yourcenar explica la expresión como la acción noble, desinteresada a la cual poder dedicarse con todas sus fuerzas después de haber sufrido la degradación de la energía en las formas banales del éxito, el dinero, o la respetabilidad. Todos los integrantes de este extraño ejército privado estaban dispuestos a efectuar el kirijini, el suicidio colectivo, una antigua tradición japonesa.

La autora trata de develar el mensaje del rito de muerte del escritor, no sólo escrutando el acto final sino sus manifestaciones en las diversas obras. Si consideramos como Rodrigo Díaz Cruz que un ritual es ante todo una “forma” donde se vuelcan “contenidos” es decir significados, valores, principios, que se han constituido en otro tiempo o en otro lugar pero que se expresan a través de él, comprendemos que la investigación de Yourcenar sobre el escritor la haya llevado a indagar sobre aquellos aspectos de su vida que pueden echar luz sobre las ideas políticas de Mishima, ya que el seppuku, el “honorable camino de salida” estuvo emparentado siempre con los ideales de oposición o lealtad política y honor nacional.

Desestimando algunas de las razones que se han erigido como las causas de la decisión de darse muerte de Mishima: reveses de tipo familiar, social o literario, la autora analiza un tema que cobra vital importancia en los últimos años del escritor: el paso del pensamiento a la acción.

El 25 de noviembre de 1970, el escritor y cuatro cadetes de su ejército privado entran al cuartel general del Ministerio de Defensa, detienen al comandante y exigen la presencia de las tropas a las que Mishima se dirigirá desde un balcón. Mishima y Masakutsu Morita, su joven compañero, han herido a siete suboficiales que habían intentado resistir el ataque. El escritor pronuncia un discurso ante ochocientos soldados, en medio de injurias. Sus palabras son de reproche a la armada que protege los tratados con los enemigos, tratados que violan los valores fundamentales japoneses y niegan el lugar que debe ocupar el Emperador. De un salto Mishima entra por la puerta-ventana del balcón y a un metro del general Mashita que permanece atado a su sillón comienza a cumplir los pasos del suicidio ritual.

Mishima preparaba su muerte desde hacía seis años, el seppuku de protesta y admonición, que se realiza con la ayuda de un allegado y que consiste en producir una herida profunda de la pared abdominal seguida por la decapitación con un sable.

La impresión que sin duda suscita semejante acto se profundiza si pensamos que este instante definitivo fue pensado en sus mínimos detalles, escrito repetidamente, dramatizado y escenificado. Este hecho explica que el ensayo se centre no sólo en las obras literarias de Mishima sino en las fotografías, que han escandido todo el texto, y en un film cuya importancia se destacará más adelante. Las imágenes del seppuku aparecen por doquier en novelas, cuentos y obras teatrales. Yourcenar consigna por ejemplo, el suicidio en masa de los samurais rebeldes de 1877, que el escritor relata en *Chevaux échappés*; estos ochenta hombres que el joven Isao, protagonista de la novela, reverencia porque han denunciado la subordinación del emperador a las fuerzas de la industrialización moderna, son vencidos por el ejército y se matan ritualmente, unos al borde de un camino, otros en la cima de una montaña consagrada al culto shinto. La autora destaca en esta obra el horror y a la vez la exaltación que produce un espectáculo de total coraje. Otra de las manifestaciones literarias del rito se

da en las piezas de teatro Kabuki, en una de ellas el mismo Mishima representó el rol de un samurai que se suicida. Finalmente la autora describe las fotografías de un álbum publicado póstumamente donde se ve al escritor soportando diversos tipos de muerte, ahogado por el barro, aplastado bajo un camión o llevando a cabo el seppuku. Estas fotografías que evidentemente giran alrededor de un tema reiterado: su propia muerte violenta y trágica, habían sido presentadas por el escritor en una exposición que realizó en Tokio, como un “homenaje póstumo en vida” en la que se exhibían libros, manuscritos y objetos personales. Yourcenar prefiere a la explicación de exhibicionismo u obsesión malsana, la de una preparación metódica para la muerte tal como la recomienda el Hagakure, el tratado del siglo XVIII inspirado por el espíritu samurai.

Para terminar con el análisis de las obras del escritor en las que se ha representado el seppuku, Yourcenar se refiere a la nouvelle *Patriotisme*, una de las más notables de Mishima que dio lugar a un film dirigido y protagonizado por el mismo autor. En esta obra el lugarteniente Takeyama, por lealtad con sus camaradas ejecutados, se dará muerte a su vez, a pesar de no haber participado directamente en la revuelta de oficiales de derecha que ha sido rápidamente sofocada. Los movimientos previos al ritual, los gestos cotidianos que acompañan la decisión de morir de la joven esposa, los pasos de la despedida realizados en silencio, las indicaciones dadas a la mujer que asistirá a su marido en el trance de la muerte y que morirá luego a la manera tradicional japonesa, adelantan la descripción de los momentos finales del escritor. Yourcenar destaca que salvo en el instante que el lugarteniente mira larga y melancólicamente a su mujer, el autor-actor no representa sino que realiza los debidos gestos rituales. Takeyama indica a la joven cómo hacer penetrar la daga con la que él ya agonizante tratará de cortarse la garganta, porque no habrá nadie que secunde la decapitación ritual; luego hacen el amor y más adelante ya vestidos, ella con el kimono blanco del suicida y él con su uniforme militar, escriben su tradicional “poema de adiós”.

En los últimos párrafos del capítulo Yourcenar describe minuciosamente los pasos fundamentales de la ceremonia. El espectáculo, de un realismo casi insoportable, está montado sobre un estilizado decorado de Nô, y deja ver hacia el final del film el pequeño pino cubierto

de nieve de las tradicionales puestas del género. El film, más bello que la *nouvelle* que le dio origen, es considerado por la escritora como una *avant-première* del suicidio de Mishima, el ensayo más perfecto de su obra final.

El texto del ensayo se detiene en todos los detalles de la mañana del 25 de noviembre: la meticulosa *toilette* del escritor, el uniforme del Tatenokai que viste sobre el torso desnudo, el trayecto hasta el cuartel durante el cual pasan frente a la escuela donde está en ese momento su hija mayor de once años. Mishima lleva dentro de su portafolio una daga y un sable del siglo XVII, una valiosa pieza que le pertenece y que deberá servir a la decapitación, arma que ha sido presentada en la exposición antes mencionada y que es el motivo de la cita con el comandante en jefe del ejército. Finalmente se narran los terribles hechos que tuvieron lugar a puertas cerradas, la inmolación de Mishima y Morita. El escritor se sienta en el suelo y diestramente cumple paso por paso lo que anteriormente había representado en el papel del lugarteniente Takeyama. Cuando le llega el turno de actuar a Morita, el joven, temblando y cegado por las lágrimas, no puede cumplir con la decapitación y debe hacerlo otro de los afiliados, Furu-Koga. El código samurai también prevé lo que sigue: el suicida que a causa de su vejez, su juventud o su estado de ánimo no logre realizar el corte deberá ser decapitado inmediatamente, es lo que hace Furu-Koga con Morita.

Los otros tres jóvenes que por mandato de su jefe habían cumplido “el supremo sacrificio de renunciar a morir” para dar testimonio de lo acontecido y realizar la propaganda de sus concepciones (Károthy, 1994) lloran, cubren los cuerpos, desatan al general, quien hace una plegaria budista para los muertos, y se entregan a las autoridades.

Yourcenar destaca, que a pesar de la desaprobación casi general del seppuku, la ceremonia fúnebre convocó a miles de personas y hace el siguiente comentario:

Al parecer, aquel acto violento molestó profundamente a las gentes instaladas en un mundo que les parecía sin problemas. Tomárselo en serio habría sido como renegar de su adaptación a la derrota y al progreso de la modernización, así como a la prosperidad que era

consecuencia de ello. Era mejor ver sólo en aquel gesto una mezcla heroica y absurda de literatura, de teatro y de afán de notoriedad... (2002: 139)

El seppuku era una de las prerrogativas del samurai, personaje que simbolizaba el orden feudal, en el que se encarnaban los ideales del Japón atávico. Con la irrupción de los principios y valores del capitalismo occidental la práctica del rito de muerte voluntaria fue censurada por la sociedad japonesa y asimilada a una enfermedad del alma, o considerada la expresión melancólica de un nihilismo individual (Roudinesco y Plon, 1998).

Yourcenar examina en su ensayo los planteos de un biógrafo de Mishima que basa su explicación sobre datos exclusivamente eróticos de la relación con el joven Morita. Se ha dicho que la presencia de este bello muchacho enérgico, que participaba de los ejercicios del Tatenokai aún con una pierna enyesada, que seguía al que consideraba su Sensei a todas partes, explicaba un suicidio de a dos, el shinju, frecuente en las piezas de teatro Kabuki y que realizan un hombre y una mujer joven que ven imposibilitado su amor por diferencias sociales. Como otras explicaciones sobre la vida del autor, Yourcenar desestima también esta y se refiere a la relación con Morita recordando la postura del escritor cuando este explicó, en un debate frente a los estudiantes comunistas, la imposibilidad del amor en un mundo sin fe y comparaba a los amantes con los dos ángulos de la base de un triángulo en cuya cima se encuentra el Emperador que ellos veneran, pudiendo reemplazarse la palabra emperador por causa, o Dios. Evidentemente la lealtad de Morita cumplía estos requisitos.

No podemos dejar de ver que en el análisis yourcenariano de la obra de Mishima está presente la intención de comprender y mostrar la complejidad de un representante de la cultura japonesa donde se amalgaman en una síntesis totalmente original las prácticas relacionadas con las religiones y creencias más antiguas, con la influencia del confucianismo, del budismo y los valores del materialismo contemporáneo.

Es innegable la atracción que ejercen sobre Yourcenar las imágenes de violento heroísmo del rito ancestral que se consuman en la obra y en la muerte del escritor, lo que ha sido observado como una

contradicción para alguien tan comprometido con el pacifismo como lo era la autora (Maindrom, 1995). Sin embargo la voluntad de comprensión de lo diverso en todos sus aspectos, explica la inclusión y la prioridad dada en los últimos capítulos del ensayo a la descripción de un ritual sangriento, cuya fascinación en el plano ético y estético es fundamental para comprender la vida y la obra del artista. De esta forma podemos considerar que el seppuku como rito de rebelión (Díaz Cruz, 1998: 174) cuya estructura dramatiza y magnifica un conflicto de una sociedad o de un individuo contra una sociedad, explica por su misma teatralización, que la autora lo interpretara como una de las obras artísticas de Mishima.

En las primeras páginas de su ensayo Yourcenar advierte acerca de las dificultades de enfrentarse a una figura como la de Yukio Mishima. Creemos no equivocarnos si incluyéramos entre ellas el bagaje de prejuicios con que nos disponemos a buscar patrones de comportamiento que nos ilustren sobre cierto “carácter nacional”, lo que ocurre con frecuencia cuando lo diverso aparece entretejido con características exóticas. Ahora bien, parece certera la afirmación de la autora cuando expresa que la evolución del escritor es la que cumplió el Japón entero, al pasar del heroísmo de la guerra “a la aceptación pasiva de la ocupación, reconvirtiendo sus energías en el sentido de esa otra forma de imperialismo que es la occidentalización a ultranza y del desarrollo económico cueste lo que costare” (Yourcenar, 2002: 34). Pero no deja de recordarnos que ese Japón “violentamente occidentalizado” conserva, como el mismo escritor, características inmutables.

En el caso de Mishima, la forma en que las partículas tradicionalmente japonesas han ascendido a la superficie y han estallado con su muerte, lo convierte, en cambio, en el testigo y, en el sentido etimológico del término, en el mártir del Japón heroico al que él había llegado, por así decirlo, a contracorriente. (2002: 9)

Marguerite Yourcenar subraya en el análisis de la obra del escritor japonés la manera y las proporciones con que fue asimilado el pensamiento occidental y en qué medida la búsqueda de la armonía con la naturaleza y con la belleza se mezcló con la del heroísmo y el culto a

la acción. El rito fue para el escritor la síntesis, la “armonía de pluma y espada” que rezaba una antigua frase samurai y que solía ser una forma de vida.

Las palabras habían disparado la acción, el rito tantas veces representado empujaba la obsesión ancestral, los gestos irremediables. “Tenno heïka Banzai!” (Larga vida al emperador), fue el grito de los inmolados en el Cuartel del Ministerio de Defensa. La desesperanza y la lealtad a unos principios tan lejanos como esenciales hicieron el resto.

Una vuelta por mi cárcel

El espíritu nómada que impulsara a Marguerite Yourcenar desde la infancia no la abandonará y la escritora hará del viaje su modo de vida más constante (Savigneau, 1990: 16) casi como si la vida sedentaria no fuera sino un paréntesis antes de emprender una nueva ruta.

Una vuelta por mi cárcel (1999) es un libro referido a sus viajes, retomado en diversas oportunidades, pero editado póstumamente sin haber sido terminado, con la acertada inclusión, a manera de epílogo, de una conferencia pronunciada en Tokio que lleva por título: “Viajes en el espacio y el tiempo”. En este ensayo, Yourcenar revisa algunas de las maravillosas cualidades de los viajes, manifiesta las razones que existen para hacerlos y habla en particular de los viajeros que protagonizan sus obras: Adriano, Zènon, Nathanaël. Estos viajeros ilustran más de una de las razones que han motivado los viajes de la propia escritora: el asombro, la búsqueda de conocimientos y el goce de la vida como también un medio de romper con las propias costumbres y prejuicios al confrontarlos con los del extranjero.

De los catorce capítulos del libro, diez están dedicados a la evocación del Japón, a la reflexión y los recuerdos de un viaje largamente deseado y finalmente realizado entre los meses de octubre a diciembre de 1982, con Jerry Wilson, su joven compañero de los últimos años, viaje organizado por Tsutomu Iwasaki, profesor de literatura francesa en Tokio y traductor de las obras de Yourcenar al japonés.

Lejanía y proximidad articuladas tanto en tiempo como en espacio permiten vislumbrar de qué modo la autora construye la relación entre su propia cultura y los valores y códigos considerados exóticos,

y cómo esta relación propicia un conocimiento profundo. No resulta extraño entonces que la primera crónica del libro sea un texto dedicado a Basho, el admirado poeta y viajero japonés del siglo XVII (1644-1694). Yourcenar relata el itinerario del escritor peregrino quien va, “como todos nosotros, caminando dentro de sí mismo [...] no viaja tanto para instruirse o conmoverse como para sufrir. Sufrir es una facultad japonesa, llevada a veces hasta el masoquismo, pero la emoción y el conocimiento de Basho nacen de esa sumisión al acontecimiento o al incidente” (1999: 17).

Las fronteras, los márgenes y las distintas culturas son espacios donde la escritura transita entre la crónica de viaje, la crítica cultural y la literatura, de tal forma que la crónica se enlaza con naturalidad con la crítica literaria al narrar la visita a algunos de los lugares donde se detuvo el poeta, en un barrio en las afueras de Kioto; los despojos de una casita llevan el relato al comentario sobre algunos aspectos de la escritura de Basho, sobre los que puede establecerse la comparación: “La naturaleza es amada pese a sus aspectos penosos, o a veces incongruentes, que los poetas de Occidente silenciarían discretamente” (21).

Yourcenar medita sobre la poesía y los ensayos de Basho, elogia la poesía del Haiku, y destaca dos temas de la escritura del autor afines a su propia sensibilidad, el heroísmo y el sacrificio de jóvenes guerreros tan presentes en la tradición japonesa.

Otro texto dedicado a un escritor japonés es “La casa del gran escritor”, donde se relata la visita a la casa de Mishima. Yourcenar describe la desproporción de una casa “casi insolentemente occidentalizada”, repleta de muebles europeos, describe el despacho donde trabajaba el escritor y repasa la obra literaria, la vida pública, la decisión del suicidio ritual de Mishima y sus últimos momentos. La presencia de la enigmática Yoko, viuda del escritor, a quien se le han enviado flores en el trágico aniversario, introduce la mención al homenaje de tres crisantemos a la misma escritora por parte de un joven agradecido por el libro que ella había escrito sobre Mishima.

La auto representación en relación con el viaje atraviesa las crónicas y se hace evidente cuando da a conocer las expresiones artísticas poco conocidas para los occidentales o cuando la escritora quiere diferenciarse de otro tipo de viajeros.

Las referencias literarias se articulan en torno al teatro en el capítulo IX, titulado “Kabuki, bunraku, nô” exposición detallada sobre estos tres tipos de manifestaciones teatrales clásicas y populares. Espectáculos poco aptos para los occidentales “...sus guías y sus amigos japoneses, les han dicho que ni un solo extranjero puede soportar más de treinta minutos de kabuki. Mis cuarenta y dos horas seccionadas en siete u ocho sesiones me han dejado, por el contrario, con ganas de más”. En el espectáculo japonés se puede experimentar la “mago”, la posesión casi mágica que se apodera del espectador y lo transporta a las aventuras representadas en la escena del kabuki, muy alejadas de las falsas audacias o las blandas adaptaciones teatrales de occidente. Género del siglo XVIII, poco comprensible no sólo para los extranjeros sino también para la mentalidad nipona moderna. Existen también versiones populares, alejadas del kabuki tradicional, que la autora juzga como inauténticas y mal interpretadas (98).

El bunraku es un espectáculo de marionetas, cuyas historias a menudo cuentan suicidios de honor o amorosos, al que asistió en dos ocasiones y que, aunque admite que el segundo espectáculo la desanimó, resume con eficacia una muy extraña historia de horror y crueldad que parecía no desconcertar a algunos niños del auditorio. El drama Nô es para Yourcenar: “uno de los dos o tres hallazgos del teatro universal” (102); poesía medieval, en ocasiones incomprensible para los espectadores modernos. La crónica se detiene en una detallada descripción del teatro, de la escena, muy diversa de los escenarios occidentales, los actores y sus exóticas vestiduras, el recitador y las mismas historias que dan vida al drama.

En el capítulo XIII “El camerino del actor” la escritora relata su tercer encuentro, en Osaka, con un onnagata célebre, actor de kabuki. La curiosidad respetuosa de la cronista vuelven casi solemnes los preparativos para la escena transformados literariamente en un marco que destaca la belleza travestida; los gestos, el maquillaje, los costosos kimonos y pelucas, incluso la alusión a su parecido con Nefertiti, acentúan el atractivo exótico del personaje y lo vuelven inolvidable.

Las crónicas que tienen como escenario el Japón también proporcionan a Marguerite Yourcenar la posibilidad de destacar las grandes contradicciones que ve en el país: el culto por las manifestaciones más insignificantes de la vida junto a la admiración y exaltación de

la cultura del seppuku, los parajes solitarios y los humildes templos, pequeños oasis en medio de un crecimiento urbano y demográfico asfixiante. Por otra parte el viaje a Japón dista mucho de buscar atenuaciones para el choque cultural, aunque sea inevitable el registro de puntos de contacto. Entrelazando literatura y cultura, la autora visita aquellos sitios donde percibe que la cultura japonesa tiene posibilidades de verse en toda su autenticidad y esta parece estar en pequeños lugares, escondidos casi siempre de los turistas como algunos rincones de Kioto, perfectos jardines detrás de las rejas de los ryokan, las posadas japonesas donde es posible el contacto con las profundas tradiciones de hospedaje del país. De allí que frente a los viajes organizados por las compañías de turismo la autora perciba que a menudo alejan de lo más interesante al turista, quien termina apreciando sólo como una curiosidad aquello que es genuino y luego olvida todo rápidamente (179).

En una de las crónicas dedicadas a Tokio, se referirá al homo japonicus para consignar algunas de las diferencias con el hombre occidental como su relación profunda con los peces o su concepto del honor, o los efectos de deshumanización que sobre los habitantes de Tokio produce la monstruosa urbe. El Japón que le interesa más a la escritora es un espacio del pasado; la viva exaltación de las manifestaciones de otras épocas y el rechazo al modernismo del presente no hacen más que acentuar su propio rechazo a lo que Yourcenar considera la “furiosa” occidentalización del país.

Pero es respecto de la literatura japonesa donde podemos apreciar la forma en que la autora representa las especificidades culturales; lejos de asimilarlas o difuminarlas se detiene en ellas, describe, encuentra puntos de comparación con autores de la literatura occidental y se representa como un ser capaz de entender, soportar y casi siempre admirar las diferencias.

Un aire de nostalgia subyace en las crónicas de viajes por América del Norte, tres capítulos titulados: “De un océano a otro”, “La italiana en Argel” y “Blanca, azul, rosa, gay”. La descripción y el relato encuentran un tono poéticos, con que la cronista observa el paisaje desde la ventanilla de un tren que va de Montreal a Vancouver, y el relato se deja llevar por la rememoración de una anterior travesía por Alaska. Las confidencias transitan entre la nostalgia del recuerdo de la amiga

y compañera de vida, Grace Frick, quien, ya muy enferma, había recuperado fuerzas para hacer un viaje por aquel país de brumas. Lejanas tierras y mares, remotas regiones del planeta a las que también se puede llegar a través de la música de Rossini sonando suavemente debajo de la almohada del camarote de un tren. Luego la mirada desde la cubierta del barco que bordea el Mar Interior y la navegación al norte, con la sensación de encontrarse en la proa del planeta (34).

La atenta preocupación de la escritora por la relación entre los grupos humanos y el ambiente, y por la defensa de la naturaleza conducen la reflexión hacia los “tipos nacionales”, refiriéndose al hombre que explota y destruye los bosques: el trampero, el cazador, el marítimo de focas y el leñador; “No ignoro que estos pocos estereotipos humanos no representan a todo el Canadá” admitirá llevada por la repugnancia hacia cualquier tipo de depredación que el hombre realiza en el planeta.

La existencia de subculturas, su justificación en épocas en que la cultura oficial pierde flexibilidad, y la relativa tolerancia respecto de la comunidad gay en la ciudad de San Francisco, junto a las características y las expresiones de esta comunidad, son algunos de los temas sobre los que discurre la cronista que camina por la ciudad.

Marguerite Yourcenar tuvo la convicción desde muy joven de que los sistemas de valor del occidente cristiano eran anticuados, de allí su búsqueda en otros dominios culturales. Este libro conjuga dos intereses que estructuraron la vida de la autora: los viajes y la escritura que abreva en las fuentes de culturas y épocas lejanas, desde la antigüedad clásica al Renacimiento europeo y las culturas del Extremo Oriente, China, Japón y la India (Rieger, 2001).

Las crónicas de *Una vuelta por mi cárcel* son el relato de un viaje por los márgenes, es un itinerario trazado en los extremos del espacio y del tiempo donde sentimos que la escritora busca los despojos del pasado y carga de connotaciones éticas ese escenario del pasado. Por el contrario, el paisaje de la modernidad adquiere valores negativos: la fealdad, el mercantilismo, la ignorancia y la monotonía.

La alteridad como sujeto, espacio y temporalidad se manifiesta en esta obra en una escritura que no neutraliza ni asimila la visión del otro, antes bien interpela el entorno inmediato con una mirada lúcida y crítica. Las crónicas representan el estilo y la convicción de Yource-

nar en lo que concierne al conocimiento del mundo. De esta manera, este libro culmina una obra donde se han desarrollado condiciones de un diálogo capaz de escapar a cualquier reduccionismo en las representaciones del otro.

“El conocimiento de mundos extranjeros, ya sea en el tiempo o en el espacio, da por resultado destruir la estrechez de espíritu y los prejuicios, pero también el entusiasmo ingenuo que nos hacía creer en la existencia del Paraíso, y la bobalicona noción de que éramos alguien” (1999: 177).

BIBLIOGRAFÍA

- Blanckeman, Bruno, “J’immobiliserait ton âme”, en: *Société Internationale d’Études Yourcennariennes*. Nº 22, 2001.
- Desblanche, Lucile, “L’exil américain de Marguerite Yourcenar: entre devenir et revenir”, en: *Société Internationale d’Études Yourcennariennes*. Nº 20, Université de Tours, 1999.
- Díaz Cruz, Rodrigo, *Archipiélago de rituales: teorías antropológicas del ritual*. Rubí, Barcelona, Antropos Editorial, México Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, 1998.
- Houssais, Yvon, “Du bon usage du narrataire”, en: *Société Internationale d’Études Yourcennariennes*. Nº 24, diciembre 2003.
- Karothy, Rolando Hugo (compilador), “Seppuku” en: *El goce, la belleza y el tiempo*. Buenos Aires, Ediciones de La Campana, 1994.
- Larrivée, Isabelle, “La légende de la mère morte”, en: *Société Internationale d’Études Yourcennariennes*. Nº 22, 2001.
- Maindrón, André, “Du Japon, de Beauvoir et de Yourcenar”, en: A.A.V.V, *L’universalité dans l’oeuvre de Marguerite Yourcenar*. Tours, Société Internationale d’Études Yourcennariennes, 1995.
- Millot, Catherine, *Gide-Genet-Mishima. La inteligencia de la perversión*. Buenos Aires, Paidós, 1998.
- Rieger, Angélica, “Inanité. Le tour de la prison selon M. Yourcenar”, en: *Société Internationale d’Études Yourcennariennes*. Nº 22, diciembre de 2001.
- Roudinesco, Élisabeth, y Plon, Michel, *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 1998.

Savigneau, Josyane, *Marguerite Yourcenar. L’invention d’une vie*. París, Gallimard, 1990.

Segarra, Marta, “Marguerite Yourcenar et le Genghi Moonogatari”, en: *L’universalité dans l’oeuvre de Marguerite Yourcenar*. V. 2, Société Internationale d’Études Yourcennariennes, Tours, 1995.

Todorov, Tzvetan, *Nosotros y los otros*. México, Siglo XXI, 1991.

Galey, Mattieu, *Con los ojos abiertos*. Buenos Aires, Emecé, 1982.

Yourcenar, Marguerite, *Cuentos orientales*. Buenos Aires, Alfaguara, 1993.

— *Mishima o la visión del vacío*. Buenos Aires, Planeta, 2002.

Internationale d’Études Yourcennariennes. Nº 22, 2001.

Nosotros somos Marsella: espacio e identidad en Jean-Claude Izzo

Maya González Roux

Jean-Claude Izzo (1945-2000) supo captar la imagen total de Marsella, su respirar continuo, sus claroscuros que contemplan la luminosidad eneguedora propia de la costa mediterránea junto con las sombras y promiscuidades de las ciudades portuarias. Precisamente, Marsella y el Mediterráneo son los tópicos de quien fuera uno de los mejores escritores del “polar” francés, palabra del argot que designa al género policial. Escritor y periodista marsellés, aún poco conocido en nuestro país, hijo de inmigrantes italianos y españoles, al igual que sus personajes, Izzo logró una consagración masiva cuando Gallimard publicó en *Série Noire* su novela *Total Khéops*, adaptada más tarde al cine.¹¹⁵

¹¹⁵ Como periodista Jean-Claude Izzo intervino y trabajó, entre otros, en *La Marseillaise Dimanche*, cotidiano regional comunista, *La Vie Mutualiste* (en 1987 este diario pasó a llamarse *Viva* y él fue nombrado Jefe de Redacción), *Revue Orion* (revista de poesía). Paralelamente a la actividad literaria, militó en el PSU (Partido Socialista Unido, del que fue candidato a las elecciones legislativas de Marsella en 1968; meses más tarde adhirió al PCF). En 1970 publicó su primer libro de poesías, *Poèmes à haute voix*, y un año más tarde escribió una obra de teatro para la liberación de Angela Davis. Su producción poética es abundante: *Terre de Feu* (1972), *État de veille* (1974), *Braises, brasiers, brû-*

Escribir el Mediterráneo: una identidad plural

Debido a las distintas inmigraciones y por ser lugar neurálgico en la geografía de Francia, Marsella despierta el interés de historiadores y escritores. Si pensamos esta urbe como un tejido social, ¿de qué modo la escritura de Izzo da cuenta de la pluralidad de voces que componen el espacio urbano?, ¿cuál es la historia de este espacio que posibilita los lazos de identidad de una comunidad determinada? La “identidad narrativa”¹¹⁶ está estrechamente asociada al espacio, en tanto lugar histórico, y también a la lengua, definida como un objeto social y común a los escritores de una época (Barthes, 1972: 15). La escritura deviene entonces, en palabras de Barthes, una función que vincula a la obra con la sociedad.¹¹⁷ Las palabras, al arrastrar consigo una historia pasada, una memoria que se prolonga a través de las nuevas significaciones, promueven que la escritura, entendida como instancia de Libertad, sea sólo un momento (20). La Libertad, como elección del escritor, tiene límites que varían de acuerdo a los momentos de la Historia puesto que las tradiciones y las formas literarias con las que se enfrenta el escritor son distintas. Por breve que

lures y Paysage de femme (1975), *Le réel au plus vif* (1976), *Clovis Hugues, un rouge du midi* (1978), *Loin de tous rivages* (1997) y *l'Arde des jours* (1999). En narrativa, publicó la trilogía *Total Khéops* (1995), *Chourmo* (1996) y *Solea* (1998) y *Les Marins Perdus* (1997), *Le Soleil des Mourants* (1999), así como diversos cuentos publicados en *Vivre fatigue* (1998). En la prolífica carrera de Izzo también encontramos la producción de diversos guiones de cine (por ejemplo, *Une Mort Olympique* y *Les Matins Chagrins*) y la composición de canciones. Su obra se ha traducido a varias lenguas; en español: Saenz, Matilde (trad.), *Total Khéops* (2003), *Chourmo* (2004) y *Soleá* (2005).

¹¹⁶ Ricœur define la “identidad narrativa” como la articulación entre historia y ficción: “au terme d'un long voyage à travers le récit historique et le récit de fiction, je me suis demandé s'il existait une structure de l'expérience capable d'intégrer les deux grandes classes de récits. J'ai formé alors [dans *Temps et Récit III*] l'hypothèse selon laquelle l'identité narrative, soit d'une personne, soit d'une communauté, serait le lieu recherché de ce *chiasme entre histoire et fiction*” (1996: 138) El subrayado es nuestro.

¹¹⁷ “[L'écriture] est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire” (Barthes, 1972: 18). Dos escritores separados en el tiempo, afirma Barthes, pueden tener una escritura similar porque hacen el mismo uso de la lengua: comparten la intencionalidad, la técnica y el mismo orden de convenciones. A la inversa, escrituras distintas pueden, sin embargo, compararse (como ejemplos cita a Mallarmé y Céline, Claudel y Camus, entre otros) porque participan en el mismo movimiento, a saber, la elección y la reflexión del escritor sobre el uso social de esta forma. Se trata siempre de una elección consciente y asumida porque, por sobre todo, su escritura es una manera de pensar la Literatura (19).

sea, este momento es significativo puesto que en la elección de la forma aflora el pensamiento de cada escritor desde donde además asoma, tal vez oblicuamente, su propia identidad. En efecto, así como la escritura es la relación entre la creación y la sociedad, también evidencia el vínculo entre la obra y el autor quien desliza en ella cierta proyección de sí mismo.

Respecto a la “alteridad”, en la escritura de Jean-Claude Izzo está relacionada con el espacio, el Mediterráneo, presentado menos como una escenografía sobre cuyo telón de fondo se imprimen las acciones, que como personaje activo en la construcción de la trama narrativa. La historia del Mediterráneo, desde el nacimiento de su nombre hasta la actualidad, señala un territorio con una genealogía plural cuyos límites inciertos y fluctuantes dieron lugar a distintas representaciones y discursos (Fabre, 2000: 16). No es nuestro propósito hacer aquí la genealogía de dichas representaciones sino más bien, desde la perspectiva histórico-geográfica de Francia, detenernos en algunos debates para comprender la representación que el propio Izzo construyó en esta trilogía.¹¹⁸ De este modo, abordaremos la temática del Mediterráneo en su escritura, desde un género preciso como es el “polar”, y en relación con la problemática identitaria.

“Le polar” de Jean-Claude Izzo: algunas señas particulares

La elección de Marsella no es anodina pues sólo una ciudad con esta singular atmósfera explosiva puede acoger el tipo de historia re-tratada en las novelas de Izzo. La trilogía *Total Khéops* (1995), *Chourmo* (1996) y *Solea* (1998)¹¹⁹, narrada y protagonizada por el policía Fabio Montale, encierra una historia de asesinatos, venganzas, contrabando y corrupción. La añoranza por las viejas aventuras vividas

¹¹⁸ La noción de “representación”, como precisa Roger Chartier, permite articular tres registros de realidades: “d'une part, les représentations collectives qui incorporent dans les individus les divisions du monde social et qui organisent les schèmes de perception à partir desquels ils classent, jugent et agissent; d'autre part, les formes d'exhibition et de stylisation de l'identité qu'ils entendent voir reconnue; enfin, la délégation à des représentants (individus particuliers, institutions, instances abstraites) de la cohérence et de la stabilité de l'identité ainsi affirmée. L'histoire de la construction des identités sociales se trouve ainsi muée en une *histoire des rapports de force symboliques*” (Chartier, 1998: 12) El subrayado es nuestro.

¹¹⁹ Todas las traducciones correspondientes a estas novelas son nuestras.

cuando fueron adolescentes y el recuerdo de una amistad sellada, tal vez, por un origen común, le imponen a Fabio Montale la obligación de esclarecer la muerte de sus dos mejores amigos, Manu y Hugo, jóvenes delincuentes asesinados por la mafia. Este es el comienzo de *Total Khéops*, relato que superpone las muertes ejecutadas por la mafia con una historia de amor, protagonizada por la bella y atractiva Lole, historia que naufraga y que obsesionará a Fabio Montale hasta la última novela.

Fabio, Manu y Hugo son hijos de inmigrantes. El padre de este último, napolitano, huye de la miseria y del gobierno de Mussolini y se instala en la costa marsellesa. Para sobrevivir trabaja en el puerto, pues su condición de inmigrante lo obliga a hacer el trabajo que los franceses se niegan a hacer. En tanto, la familia de Manu, cuyo padre ha sido fusilado por el gobierno franquista, llega a Marsella desde España. Ellos no son la única comunidad inmigrante, también están los árabes, negros, vietnamitas, armenios, griegos y portugueses.

Por otro lado, las características de Fabio Montale lo alejan de la figura clásica del detective y lo retratan como un personaje sentimental y enamorado de su ciudad natal que debe enfrentarse a una sociedad en descomposición. Por eso Montale es un individuo escéptico acerca del futuro del mundo, que vive angustiado y agobiado por las constantes preguntas a este respecto. Así, frente a situaciones que evidencian la desprotección de los inmigrantes, él actúa como un “mediador” para poder ayudarlos. Además, su imagen se confunde con la de un asistente social (no hay acciones gloriosas de parte suya, ni arrestos espectaculares o golpes mediáticos), o también, como sostienen sus colegas, con la del educador quien reiteradamente intenta llegar a un acuerdo con los delincuentes, sobre todo cuando se trata de inmigrantes (1995: 248). Libre de toda muerte, ya que en su carrera jamás utilizó un arma, hacia el final de *Total Khéops* Montale renuncia y se recluye en su pequeño bungalow, al borde del mar. En *Chourmo*, a pesar de continuar alejado de la policía, Montale acepta ayudar a su prima Gélou en la búsqueda de su hijo Guitou, quien finalmente es asesinado. Poco a poco se opera una suerte de pasaje o de evolución en el comportamiento del personaje: si bien en esta novela no mata directamente, sí participa en la suerte final de Narni y Balducci, pertenecientes a la mafia marsellesa, y en *Solea*, cada vez más cerca de

la muerte y de su propio fin, Montale cruza el umbral y mata. Personaje sensible, desencantado y complejo, amante de la buena cocina y del jazz, muy parecido al detective Pepe Carvalho creado por Manuel Vázquez Montalbán, Fabio Montale es un héroe marginal que debe eclipsarse porque sus valores parecen no tener lugar en la sociedad actual. Estos valores, como los de la igualdad y la tolerancia, también son los de Izzo, quien en su momento percibió cierta decadencia de Marsella provocada por la agonía de su puerto y, en términos generales, también de la sociedad francesa, debido al avance del “Front national”. En este sentido, el destino de Montale se vislumbra como respuesta a algunas de las inquietudes del propio autor respecto al destino de la ciudad.

La representación del Mediterráneo

En el siglo XIX, los relatos de viaje albergaron el vínculo entre alteridad y espacio mediterráneo alimentando, como afirma Thierry Fabre, el imaginario sobre este paisaje. Dos tipos de relatos percibieron el viaje de distinto modo: por un lado, tenía un carácter pintoresco y el mar era un espacio familiar, por el otro, el viaje significó la búsqueda de lo exótico y lo extranjero hacia las tierras lejanas de Oriente. Respecto a este segundo tipo de relatos, en la literatura francesa de este período, observa Fabre que, a pesar de no estar completamente ausente del viaje a Oriente, el mar queda marginado, ya que el interés se centra en la relación con lo lejano, lo desconocido, el otro (2000: 52). Es verdad que se trata sólo de una tendencia, pero no por ello es menos significativa pues entre estos relatos de viaje hacia Oriente encontramos, entre otros, los escritos de Nerval, Flaubert, Chateaubriand, Maupassant, Dumas, autores no menores de la literatura francesa. Aún más, es significativa porque la búsqueda de lo exótico, del otro, es también una búsqueda del propio yo. Tal es, precisamente, lo que Thierry Hentsch denomina la “dialéctica identitaria” o dialéctica entre identidad y alteridad:

la connaissance de soi-même devient un préalable à l'approche de l'autre. Préalable fragile et tout provisoire, du moment que l'autre est à son tour [...] le truchement par lequel nous nous définissons

plus ou moins consciemment nous-mêmes. [...] Connaître l'autre impliquerait donc que la connaissance de soi fût achevée, accomplissement auquel nul ne peut prétendre sans se déjuger aussitôt. (Hentsch, 1988: 268)

Como asegura Fabre, si aquellos autores buscaban la expansión o dispersión a través de tierras lejanas y desconocidas, estos relatos tienen el efecto contrario, el retorno al propio Yo: "D'une certaine façon, la Méditerranée les recentre, alors qu'ils cherchent à se décentrer" (Fabre, 2000: 52). Sin embargo, la lectura de Fabre parece olvidar que detrás del exotismo de estos viajes literarios existiría una relación de poder y de dominación de Occidente hacia Oriente. Si bien es cierto que habría que distinguir los relatos de viaje, concebir el viaje a Oriente y el encuentro con el otro sólo como fruto de la imaginación, es desconocer el discurso sobre Oriente como signo del poder europeo. En palabras de Edward Said,

[en] el encuentro de Flaubert con una cortesana egipcia, encuentro que debió de crear un modelo muy influyente sobre la mujer oriental; ella nunca hablaba de sí misma, nunca mostraba sus emociones, su condición presente o pasada. Él hablaba por ella y la representaba. [...] Mi tesis es que la situación de fuerza de Flaubert en relación a Kuchuk Hanem no era un ejemplo aislado, y puede servir bastante bien como modelo de la relación de fuerzas entre Oriente y Occidente y del discurso acerca de Oriente que permite este modelo. (2002: 25)

Respecto al universo mediterráneo, Fernand Braudel (1998: 32-33) sostiene que este estuvo dividido, durante mucho tiempo, en espacios autónomos formando centenas de imágenes y pulverizando, por consecuencia, una imagen única. Braudel fue uno de los primeros historiadores en pensar el Mediterráneo como "personaje histórico" y en reconocer en él una identidad plural formada por la herencia de la cultura greco-latina, árabe y judía. Precisamente, la pregunta central en el desarrollo de la civilización mediterránea giró en torno a la herencia de estas culturas lo que dio lugar a distintas representaciones del Mediterráneo, muchas veces enfrentadas de acuerdo a la acepta-

ción o al rechazo sobre el aporte judío y árabe. A estas divergencias, debemos sumar cuestiones políticas que, en el caso de las representaciones francesas, se vincularon, por ejemplo, con la colonización de Argelia.

En el siglo xx, y dentro del marco de la política colonizadora de Francia, las representaciones se constituyeron alrededor de Argelia. En este contexto, donde la desvalorización de la cultura oriental permitió la imposición de un Mediterráneo latino, la conferencia de Camus "La Culture Indigène. La Nouvelle Culture Méditerranéenne", promovió otra idea de la cultura mediterránea. Pronunciada en la Maison de la Culture d'Alger en 1937, en un momento álgido con respecto a las doctrinas nacionalistas de Alemania e Italia, esta conferencia renovó los lazos con la cultura oriental. En este texto, Camus niega la impronta latina en el origen del Mediterráneo y relaciona esta voluntad nacionalista latina, que se consideraba a sí misma superior a otras culturas, con la decadencia que, resultado de la caída del Imperio romano, promovió la aparición de los nacionalismos. En contra de ellos y más allá de toda frontera cultural, Camus defiende al hombre como principio o única medida de una civilización universal:

Toute l'erreur vient de ce qu'on confond Méditerranée et Latinité et qu'on place à Rome ce qui commença dans Athènes. Pour nous la chose est évidente, il ne peut s'agir d'une sorte de nationalisme du soleil. [...] Une tradition est un passé qui contrefait le présent. La Méditerranée qui nous entoure est au contraire un pays vivant, plein de jeux et de sourires. [...] À l'heure actuelle l'internationalisme essaie de redonner [à l'Occident] son vrai sens et sa vocation. Seulement le principe n'est plus chrétien, ce n'est plus la Rome papale du Saint-Empire. Le principe, c'est l'homme. *L'unité n'est plus dans la croyance mais dans l'espérance*. Une civilisation n'est durable que dans la mesure où, toutes nations supprimées, son unité et sa grandeur lui viennent d'un principe spirituel. (Camus, 1937: 3, el subrayado es nuestro).

Y a continuación precisa su propia concepción del Mediterráneo:

Bassin international traversé par tous les courants, la Méditerranée est de tous les pays le seul peut-être qui rejoigne les grandes

pensées orientales. Car elle n'est pas classique et ordonnée, elle est diffuse et turbulente, [...]. Ce goût triomphant de la vie, ce sens de l'écrasement et de l'ennui, les places désertes à midi en Espagne, la sieste, voilà la vraie Méditerranée et c'est de l'Orient qu'elle se rapproche. Non de l'Occident latin. L'Afrique du Nord est un des seuls pays où l'Orient et l'Occident cohabitent. [...] Ce qu'il y a de plus essentiel dans le génie méditerranéen jaillit peut-être de cette rencontre unique dans l'histoire et la géographie née entre l'Orient et l'Occident. (À cet égard on ne peut que renvoyer à Audisio). (1937: 4)

En esta línea de pensamiento se inscribe Jean-Claude Izzo, quien rescata ese carácter inconmensurable del Mediterráneo al que alude la voz de Camus. *La Méditerranée en fragments*, texto de Izzo cuyo título nos recuerda las palabras de Braudel, asienta la imagen del Mediterráneo como reconciliación entre el hombre y la naturaleza y, por sobre todo, entre la cultura occidental y oriental:

rien n'est plus beau, rien n'est plus significatif pour celui qui aime du même amour l'Afrique et la Méditerranée que de contempler leur union par cette mer. [J'avais fait le voyage en Kalpazankaya] juste pour ce bonheur de me savoir entre deux eaux, entre deux mondes. Entre Orient et Occident, et découvrir que cette mer n'a, non pas deux rives, mais une seule, et qu'elle est nôtre. (2000: 10-11)

Junto a este debate en torno a una representación greco-latina y otra semítica apareció otra discusión respecto a la imagen de la Provence a partir de la representación del Mediterráneo. Hacia fines del siglo XIX, la discusión giró alrededor de la figura de Frédéric Mistral en cuya postura conservadora la representación del Mediterráneo, anclada en la rívera latina, rechazó todo "elemento semítico". Del mismo modo, para Charles Maurras, quien retomó las ideas de Mistral y exaltó los orígenes de una verdadera patria, fuente de su nacionalismo, sólo existió un Mediterráneo clásico (Fabre, 2000: 72-74). Thierry Fabre también inscribe en esta línea la obra de Louis Bertrand quien, en 1907, relataba la llegada de los italianos a Marsella bajo el resonante título de *L'Invasion*. Una voz importante dentro de este debate es la revista *Les cahiers du Sud*

(1914-1966), fundada por Marcel Pagnol y Jean Ballard. En oposición a la orientación provenzal, esta revista tuvo una perspectiva cultural e intelectual más abierta que contemplaba las voces extranjeras. En este sentido, en el número cincuenta, Jean Ballard recuerda la posición intelectual de la revista en su momento fundacional:

Et nous nous sentions plus méditerranéens que provençaux. [...] notre destin s'était identifié à celui de notre ville natale ouverte à tous les courants de pensée et notre principale vocation s'était affirmée, comme celle de l'homme méditerranéen, universaliste. (Thierry, 2000: 79)

Esta posición intelectual fue signada por la publicación de autores extranjeros como Asturias, Carpentier, Benjamin, Kafka, Faulkner, Pessoa, entre otros. Asimismo, algunos números especiales de la revista, como "L'Islam et l'Occident" de 1937, testimoniaron una representación universalista del Mediterráneo, reafirmando el proyecto intelectual de la revista, basado en un "humanismo mediterráneo" que pensó la cultura desde el Sur a partir de la herencia occidental y oriental. Con este propósito, la revista eligió proyectarse desde Marsella, cuyo puerto facilitó la difusión de la revista por África del Norte (Fabre, 2000: 80-83).

En su escritura Izzo toma una postura a favor de este "humanismo mediterráneo". Por ello mismo, no sorprende encontrar, en la trilogía que nos concierne, los versos de uno de los principales creadores de *Les Cahiers du Sud*, Louis Brauquier cuya poesía es un canto a Marsella (Izzo, 1998: 173; 1995: 81). La mención a este poeta del exilio y de la esperanza, junto con la referencia a Émile Sicard, Toursky, Gérald Neveu, Gabriel Audisio, cuyas lecturas adolescentes recuerda Montale (Izzo, 1995: 80), conforman el universo literario de Izzo. Poetas del sur de Francia (con la excepción de Audisio, nacido en Argelia y cercano a Camus), todos compartieron, en mayor o menor medida, la cultura mediterránea y colaboraron en *Les Cahiers du Sud*. Al igual que Audisio, quien en sus páginas exalta la belleza luminosa del Mediterráneo, Jean-Claude Izzo adhiere a una representación sensual de este mar, donde priman, por sobre todos los sentidos, la luminosidad y su contemplación.

En Izzo, además, el Mediterráneo es un punto de fuga, una puerta hacia la evasión, y al mismo tiempo un punto de encuentro entre culturas. Es el silencio y el sosiego buscado por Fabio Montale quien, en repetidas oportunidades, se regocija ante su belleza: “El mar, apaciguándose, había recobrado su azul profundo. Este mar, pensé, que baña las costas de Marsella y de Argelia, no prometía nada, no dejaba entrever nada. Se limitaba a dar, pero en abundancia”¹²⁰. Pero también es un lugar misterioso e inexplorado donde la presencia del puerto desgarrar parte de su sensualidad:

Marsella, puerta de Oriente. El lugar lejano. La aventura, el sueño. A los marseleses no les gustan los viajes. Todo el mundo cree que son marineros, aventureros, que su padre o su abuelo dio la vuelta al mundo al menos una vez. A lo sumo, habían ido hasta Niolon o el Cabo Croisette. En las familias burguesas, a los niños les estaba prohibido el mar. El puerto favorecía los negocios, pero el mar era sucio. El vicio llegaba por allí. Y la peste. Cuando comenzaban los días lindos, nos íbamos a vivir al campo. Aix y su tierra, sus masías, sus fincas. El mar se lo dejábamos a los pobres. El puerto era el lugar de nuestros juegos de infancia¹²¹.

La importancia del paisaje y su descripción, junto con las referencias literarias antes mencionadas, inscriben a Izzo dentro del pensamiento que concibe al Mediterráneo como un solo mar: Oriental y Occidental, es cierto, pero siempre como unidad. En *Les marins perdus* (1997)¹²² Izzo vuelve sobre esta idea y la reafirma: “El Mediterrá-

¹²⁰ “La mer, en s’apaisant, avait retrouvé son bleu profond. Je me dis que cette mer, qui baignait Marseille et Alger, ne promettait rien, ne laissait rien entrevoir. Elle se contentait de donner, mais à profusion” (1998: 217).

¹²¹ “Marseille, porte de l’Orient. L’ailleurs. L’aventure, le rêve. Les Marseillais n’aiment pas les voyages. Tout le monde les croit marins, aventuriers, que leur père ou leur grand-père a fait le tour du monde, au mois une fois. Au mieux, ils étaient allés jusqu’à Niolon, ou au Cap Croisette. Dans les familles bourgeoises, la mer était interdite aux enfants. Le port permettait les affaires, mais la mer, c’était sale. C’est par là qu’arrivait le vice. Et la peste. Dès les beaux jours, on partait vivre dans les terres. Aix et sa campagne, ses mas et ses bastides. La mer, on la laissait aux pauvres. Le port, cela fut le terrain de jeux de notre enfance” (1995: 270-271).

¹²² En esta novela tres marineros relatan sus historias y recuerdos mientras esperan que su barco, encallado en el puerto de Marsella, pueda zarpar nuevamente. Las descripciones de la ciudad, del Mediterráneo y de su particular luz, nos remiten inevitablemente a la presente trilogía.

neo. Para él [Diamantis], este mar era oriental y occidental. Pero era sólo uno. Único”. Y, a continuación, el marino Diamantis asegura que “Oriente, Occidente, es... es una mistificación. Nuestro país, nuestras raíces, nuestra cultura, todo eso está acá, sobre este mar, en él”¹²³ (1997: 266). Pero si, por un lado, la multiplicidad de referencias (esto es, los epígrafes, las citas de poemas, la mención de escritores y revistas literarias y las variadas referencias musicales) son elementos de la representación del Mediterráneo que ofrece Izzo, por otro lado son huellas que manifiestan la génesis de su escritura y que despliegan, en el mismo movimiento, las lecturas del autor.

El vínculo estrecho entre la escritura y la lectura ya fue expuesto por Foucault en su ensayo “L’écriture de soi”¹²⁴ (1983: 3-23). Resulta pertinente la asociación que establecía entre los rasgos físicos del rostro de un hombre y las marcas de lectura en la escritura:

C’est sa propre âme qu’il faut constituer dans ce qu’on écrit ; mais, comme un homme porte sur son visage la ressemblance naturelle de ses ancêtres, de même il est bon qu’on puisse apercevoir dans ce qu’il écrit la filiation des pensées qui se sont gravées dans son âme. Par le jeu des lectures choisies et de l’écriture assimilatrice, on doit pouvoir se former une identité à travers laquelle se lit toute une généalogie spirituelle. (Foucault, 1983: 13)

La genealogía literaria funciona, entonces, como dispositivo a través del cual el sujeto se inscribe en el texto: en otras palabras, la referencia literaria no es sólo la marca en el texto de una voz externa sino que opera, ante todo, como huella, rasgo, del propio autor. En este sentido, es interesante la perspectiva de la crítica Sylvia Molloy quien sostiene que el aspecto autobiográfico de la escritura reside en el uso de las citas, las cuales configuran cierta imagen que todo

¹²³ “La Méditerranée. Pour lui [Diamantis], cette mer était orientale et occidentale. Mais elle était une. Unique. [...] L’Orient, l’Occident, c’est...c’est une mystification. Notre pays, nos racines, notre culture, tout ça est là, sur cette mer, en elle” (1997: 266).

¹²⁴ Si bien este texto, incluido en un número titulado *L’autoportrait*, podría sugerir un estudio sobre el relato autobiográfico, lo que interesa al autor es la escritura como entrenamiento y ejercicio personal con el fin de adquirir una técnica de control de sí mismo. Foucault aborda entonces las modalidades de subjetivación en la escritura con las que el sujeto, al constituirse en sujeto de acción, se inscribe en la escritura.

escritor hace de sí mismo, imagen que a su vez desea que los demás tengan de él:

todo escritor se inscribe en su texto en el acto de leer, en una suerte de autorrepresentación oblicua. [...] Esas salpicaduras de citas [como Borges definía a la personalidad], son para mí más interesantes y más personales [...] que cualquier referencia autobiográfica a nivel de la anécdota: una suerte de dime a quién lees (o a quien quieres que crea que lees) y sabré quién eres. (Molloy, 1997: 67)¹²⁵

Bajo esta luz, los epígrafes de las tres novelas de Jean-Claude Izzo son marcas de lectura que señalan, evidentemente, a quiénes lee Izzo y desde qué tradición desea que sus textos sean leídos. Pero, por sobre todo, son una huella de la configuración que hace de sí mismo en el texto:

No existe la verdad, sólo historias. Jim Harrison

(*Total Khéops*)

Es una época maldita, eso es todo. Rudolph Wurlitzer

(*Chourmo*)

Pero algo me decía que era normal, que en ciertos momentos de nuestra vida se debe hacer esto, abrazar cadáveres. Patricia Melo

(*Solea*)¹²⁶

Izzo se inserta en la tradición del policial negro, género anclado en el medio social (Todorov, 1971: 60-61) cuyo rasgo principal es su actualidad, relatada a través de los dramas y las miserias de una sociedad. Por ello mismo, el policial negro es también una “herramienta” de crítica social que, en el caso de Izzo, se convierte por momentos en de-

¹²⁵ Es verdad que a esta afirmación, en el caso de la escritura autobiográfica, se le podría objetar la búsqueda de todo autor por la legitimidad. Así lo propone Pierre Bourdieu en conversación con Roger Chartier: “dès qu’on demande à quelqu’un ce qu’il lit, il entend: [...] qu’est-ce que je lis en fait de littérature légitime? [...], les témoignages biographiques ou autres dans lesquels les gens déclarent leurs lectures, c’est-à-dire leur itinéraire spirituel, doivent être traités avec suspicion” (Chartier, 2003: 284).

¹²⁶ “Il n’y a pas de vérité, il n’y a que des histoires”, “C’est une sale époque, voilà tout”, “Mais quelque chose me disait que c’était normal, qu’à certains moments de notre vie on doit faire ça, embrasser des cadavres” (Respectivamente: 1995: 13; 1996: 9; 1998: 11).

nuncia política (nos referimos, por ejemplo, a los comentarios acerca de los negocios políticos que se traman detrás de las remodelaciones y modernizaciones de Marsella). Dentro de esta tradición, Izzo retoma a los escritores y guionistas Rudolph Wurlitzer (1937) y Jim Harrison (1937), ambos norteamericanos. Jean-Claude Izzo reconoce el gusto por este último, cuyos personajes, a pesar de su dureza, también se enfrentan a situaciones crueles que los revelan como humanos que sufren, aman y añoran.¹²⁷ Además, rescata en él el aspecto goloso y enamorado de la naturaleza (Ferniot, 1998: 2). En cuanto a Patricia Melo, joven escritora brasileña en cuyas novelas, pobladas por personajes de los suburbios de San Pablo y de Río de Janeiro, se retrata con crudeza la corrupción de un mundo violento donde todo parece suceder por fuera de la ley, la narrativa de Izzo parece inspirarse de la misma atmósfera, originada lejos de los márgenes de lo establecido.

Por medio de estas citas, es decir al introducir sus lecturas, Izzo hace un relato sobre su manera de leer.¹²⁸ En otros términos, al evidenciar su propia práctica de la lectura, el autor no hace más que relatarse a sí mismo. Y así, nuevamente, en la voz de Montale:

¿Habían leído a Brauquier, todos estos tecnócratas venidos de París? [...] ¿Y a Gabriel Audisio, lo habían leído? ¿Y a Toursky? ¿Y a Gérald Neveu? ¿Sabían que aquí, Jean-Ballard había creado, en 1943, la revista literaria más bella de este siglo, y que Marsella, en todos los barcos del mundo, en todos los puertos del mundo,

¹²⁷ En diversas entrevistas toma distancia de James Ellroy, próximo, sostiene Izzo, a valores reaccionarios y a una visión que detesta al hombre. Por el contrario, Izzo prefiere autores como Jim Harrison, James Crumley (1939) y James Cain. A su vez, a diferencia de lo que podríamos esperar, el autor no se siente muy cercano a Hammet o Chandler ya que en ellos, afirma, hay una ausencia de sentimientos. Al respecto, ver las entrevistas reseñadas en la bibliografía.

¹²⁸ En el acto de citar se reúne la escritura y la lectura. De este modo, Antoine Compagnon afirma que la cita por permanecer visible en el texto “invita” a la lectura (de hecho, el verbo “citar” en español significa también “concertar un encuentro”): “La citation tente de reproduire dans l’écriture une passion de lecture, de retrouver l’instantanéité fulgurante de la sollicitation, car c’est bien la lecture, [...], qui produit la citation. La citation répète, elle fait retentir la lecture dans l’écriture: c’est qu’en vérité lecture et écriture ne sont qu’une seule et même chose, la pratique du texte qui est pratique du papier” (Compagnon, 1979: 27).

había resplandecido con *Les cahiers du Sud* mejor que con sus intercambios de mercancía?¹²⁹

Las preguntas de Montale evidencian las lecturas que, a su vez, remiten a una genealogía determinada: la de los escritores, colaboradores tal vez tangenciales de *Les Cahiers du Sud*, que exaltaron en sus páginas la cultura mediterránea, su belleza, sensualidad y luminosidad, características que Izzo también glorifica. Con frecuencia, los ojos de Montale se posan sobre el Mediterráneo, cuya serenidad pareciera ser un paréntesis dentro del relato. En este sentido, el mar es un renacimiento y un consuelo, en oposición a la muerte que inunda la ciudad y frente a la brutalidad de los eventos. Marsella no es indiferente al carácter del Mediterráneo y, embebida por sus aguas, representa la tierra generosa elegida en su momento por muchos inmigrantes:

Esto era la historia de Marsella. Su eternidad. Una utopía. La única utopía del mundo. Un lugar donde cualquier persona, de cualquier color, podía bajar de un barco o de un tren, con su maleta en la mano, sin un céntimo en el bolsillo, y confundirse en la marea de los otros hombres. Una ciudad donde, habiendo apenas pisado el suelo, este hombre podía decir: “Es aquí. Estoy en mi casa”. Marsella pertenece a quienes viven allí¹³⁰.

Luces de Marsella

Si el lugar escogido es Marsella, no sorprende entonces el protagonismo de los inmigrantes. Las tres novelas relatan esencialmente

¹²⁹ “Avaient-ils lu Brauquier, tous ces technocrates venus de Paris? [...] Et Gabriel Audisio, l’avaient-ils lu? Et Toursky? Et Gérald Neveu? Savaient-ils qu’ici, [...] Jean Ballard avait créé, en 1943, la plus belle revue littéraire de ce siècle, et que Marseille, sur tous les bateaux du monde, dans tous les ports du monde, avait rayonné avec *Les Cahiers du Sud* mieux qu’avec ses échanges marchandise?” (Izzo, 1998: 86)

¹³⁰ “C’était ça, l’histoire de Marseille. Son éternité. Une utopie. L’unique utopie du monde. Un lieu où n’importe qui, de n’importe quelle couleur, pouvait descendre d’un bateau, ou d’un train, sa valise à la main, sans un sou en poche, et se fondre dans le flot des autres hommes. Une ville où, à peine le pied posé sur le sol, cet homme pouvait dire : ‘C’est ici. Je suis chez moi’. Marseille appartient à ceux qui y vivent” (1995: 287).

historias de la mafia. Sin embargo, este relato principal pareciera funcionar como pretexto para la presencia de las otras historias diseminadas en las tres novelas. Así, el relato mayor, anclado en el presente, se entremezcla con la opresión, la muerte, la explotación y la discriminación vividas por los inmigrantes cuyo futuro, en realidad, no es más que un destino:

Miré a sus chicos [los niños del taxista Sánchez]. Sus rasgos no tenían consistencia. En sus ojos, huidizos, no había indicio de rebelión. Resentidos de nacimiento. Sólo tendrán odio hacia los más pobres que ellos. Y hacia todos aquellos que comerán de su pan. Árabes, Negros, Amarillos. Jamás contra los ricos. Ya sabíamos en qué se convertirían. Poca cosa. En el mejor de los casos, chicos taxistas, como papá. Y la chica, ayudante de peluquería. O vendedora en el supermercado Prisunic. Franceses comunes. Ciudadanos del miedo¹³¹.

Similares a las guías turísticas, las novelas de Izzo particularizan cada espacio y recrean su ambiente. Los inmigrantes, prácticamente acorralados por su origen, habitan el antiguo barrio marsellés conocido como “le Panier”, donde Montale también vivió:

Con Manu y Ugo, tan pronto como podíamos, “huíamos” del “Panier” para ver partir los buques de carga. Y allí donde iban, era mejor que la miseria que vivíamos en los callejones húmedos del barrio. Teníamos quince años y es lo que creíamos. Así como sesenta años antes mi padre lo había creído en el puerto de Nápoles. O mi madre. Y, sin duda, miles de españoles y de portugueses. De armenios, vietnamitas, africanos. De argelinos y comorianos¹³².

El único lugar donde los marseleses se mezclan con la inmigración es la Canebière, famosa avenida que cruza la ciudad y descende

¹³¹ “Je regardai ses mômes [les enfants du chauffeur de taxi Sanchez]. Tous leurs traits étaient mous. Dans leurs yeux, fuyants, aucune lueur de révolte. Des aigris de naissance. Ils n’auront de haine que pour plus pauvres qu’eux. Et tous ceux qui boufferont leur pain. Arabes, Noirs, Jaunes. Jamais contre les riches. On savait déjà ce qu’ils seraient. Peu de chose. Dans le meilleur des cas, les garçons chauffeurs de taxi, comme papa. Et la fille, shampooineuse. Ou vendeuse à Prisunic. Des Français moyens. Des citoyens de la peur” (1995: 188).

¹³² “Avec Manu et Ugo, dès qu’on pouvait, on “fuyait” le Panier, pour aller voir les cargos

hasta el puerto. Ahí, “Pequeños burgueses, ejecutivos, funcionarios, inmigrantes, desempleados, jóvenes, viejos... A partir de las cinco de la tarde, la verdadera Marsella aparecía. Sólo en los extremos de la calle renacían las discrepancias. La Canebière, frontera implícita entre el Norte y el Sur de la ciudad”¹³³. La voz de los inmigrantes permite el desarrollo de los continuos *raccontos* cuya finalidad es relatar los orígenes de la ciudad. Pero también, y de ahí su importancia, establecen distintos puntos de vista que, en su conjunto, dibujan una ciudad múltiple que se manifiesta a través de varios personajes: Montale, cuya mirada desencantada y llena de dudas es un símbolo de Marsella; su vecina Honorine, quien encarna la tradición, sobre todo la tradición culinaria; su viejo amigo Fonfon, personaje desilusionado que desprecia los diarios que no tienen una postura ideológica clara y en cuya voz reconocemos algunas críticas del propio Izzo respecto a la falta de moral de la sociedad.¹³⁴ También por medio de Leila, la joven árabe que representa el sueño del inmigrante por integrarse a la sociedad francesa,¹³⁵ y de los jóvenes que habitan los suburbios.¹³⁶ Aún

partir. Et là où ils allaient, c'était mieux que la misère que nous vivions dans les ruelles humides du quartier. Nous avions quinze ans, et c'est ce qu'on croyait. Comme soixante ans plus tôt mon père l'avait cru dans le port de Naples. Ou ma mère. Et, sans doute, des milliers d'Espagnols et de Portugais. D'Arméniens, de Vietnamiens, d'Africains. D'Algériens, de Comoriens” (1996: 62).

¹³³ “Petits bourgeois, cadres, fonctionnaires, immigrés, chômeurs, jeunes, vieux... Dès cinq heures, tout Marseille était là dans sa vérité. Ce n'est qu'aux extrémités de la rue que les clivages renaissaient. La Canebière, implicite frontière entre le Nord et le Sud de la ville” (1995: 268).

¹³⁴ “Fonfon no comprendía que, en *La Provence*, el editorial fuera un día, bajo la pluma de un director, de izquierda, y al día siguiente, bajo la pluma de otro director, de derecha”. [“Fonfon ne comprenait pas que, dans *La Provence*, l'éditorial soit un jour, sous la plume d'un directeur, de sensibilité de gauche, et le lendemain, sous la plume d'un autre directeur, de sensibilité de droite” (1998: 137)].

¹³⁵ “Para ella, hija de Oriente, la lengua francesa se convertía en el lugar donde el inmigrante tomaba todas las tierras y podía por fin depositar sus maletas. La lengua de Rimbaud, de Valéry, de Char sabría mestizarse, afirmaba. El sueño de una generación de árabes”. [“Pour elle, enfant de l'Orient, la langue française devenait ce lieu où le migrant tirait à lui toutes ses terres et pouvait enfin poser ses valises. La langue de Rimbaud, de Valéry, de Char saurait se métriser, affirmait-elle. Le rêve d'une génération de beurs” (1995: 77)].

La palabra “beur” pertenece al *argot* y designa, más precisamente, a la persona nacida en Francia de padres árabes.

¹³⁶ “Aquí nada es peor que en otro lugar. Tampoco mejor. Hormigón en un paisaje convulso, rocoso y calcáreo. Y la ciudad allá, a la izquierda. Lejos. Estamos ahí, lejos de todo. Salvo de la miseria. [...] Había que vivir ahí, o ser cana, o educador, para arrastrar sus

más, a través de esta configuración de la ciudad, Izzo deja atrás cierta tradición literaria regionalista, como él bien señaló en una entrevista, encarnada por Marcel Pagnol, ya que la representación ofrecida en esta trilogía no es propia de Marsella sino de toda gran metrópoli y, especialmente, de las ciudades portuarias.¹³⁷

Por otro lado, a través del relato de vida de estos personajes se desliza una crítica a Francia, país percibido en decadencia y cuya sociedad, debido en gran medida al avance de los partidos de derecha, ha quedado despojada de toda moral. Vale resaltar la dedicatoria de *Chourmo*: “A la memoria de Ibrahim Ali, / matado el 24 de febrero de 1995 / en los barrios del norte de Marsella, / por carteleros del Frente Nacional”¹³⁸. Del mismo modo, entre el recuerdo de eventos históricos se deslizan comentarios críticos hacia la política colonialista de Francia:

La liberación de Marsella. Mi padre también había recibido una medalla. Una mención honorífica. Pero todo eso estaba lejos. [...] Sólo quedaba el recuerdo de los soldados americanos, sobre la Canebière. [...] Los libertadores. Los héroes. Sus bombardeos ciegos sobre la ciudad habían sido olvidados. Y también los ataques desesperados de los tiradores argelinos sobre Notre-Dame de la Garde para desalojar a los alemanes. Carne de cañón perfectamente encargada por nuestros oficiales.

Marsella jamás había agradecido a los argelinos por esto. Francia tampoco. En el mismo momento, por otra parte, otros oficiales

pies hasta esos barrios. Para la mayoría de los marseleses, los barrios del norte son sólo una realidad abstracta”. [“Ici, rien n'est pire qu'ailleurs. Ni mieux. Du béton dans un paysage convulsé, rocheux et calcaire. Et la ville là-bas, à gauche. Loin. On est là, loin de tout. Sauf de la misère. [...] Il fallait habiter là, ou être flic, ou éducateur, pour traîner ses pieds jusque dans ces quartiers. Pour la plupart des Marseillais, les quartiers nord ne sont qu'une réalité abstraite” (1996: 46-48)].

¹³⁷ Ante la pregunta sobre si definiría sus novelas como “regionalistas”, por estar ambientadas en Marsella, Izzo respondió negativamente, agregando: “*Total Khéops* aurait pu se passer à Buenos-Aires, au Caire, à Istanbul ou Tokyo. On y aurait les mêmes doutes, les mêmes questions. Pagnol est régionaliste. Pas moi. J'écris sur Marseille car c'est une ville où se jouent les enjeux les plus importants du siècle” (entrevista realizada por la revista *Les Alpes Vagabondes*).

¹³⁸ “À la mémoire d'Ibrahim Ali, / abattu le 24 février 1995 / dans les quartiers nord de Marseille, / par des colleurs d'affiches du Front national” (11).

franceses reprimían violentamente las primeras manifestaciones independentistas en Argelia¹³⁹.

Así, por medio de los relatos de vida de los personajes, la narración revela ser el presente de Marsella pero también alumbra su pasado y su origen inmigratorio. De ahí que en estas novelas el espacio funcione como construcción simbólica que se aproxima al concepto de “lugar antropológico” que propone Marc Augé, definido como identitario, relacional e histórico (1992: 69). Es decir, el lugar produce una identidad y da una forma a las relaciones entre los hombres. A su vez, la conjunción entre el carácter identitario y el relacional otorga una mínima estabilidad que define al lugar como histórico, carácter que establece los puntos de referencia para aquellas personas que viven allí. Es importante recordar que Augé circunscribe el concepto de lugar a la modernidad baudeleriana, a diferencia de la sobremodernidad que produce los “no lugares”: el lugar, entonces, puede ser registrado, clasificado y promovido a “lugar de la memoria” contrariamente al “no lugar” destinado a la individualidad, a lo efímero, pasajero y provisorio (Augé, 1992: 100-101). En este sentido, Marsella está más cerca de aquel lugar, el de la memoria, donde la palabra de la Historia se conjuga con la complejidad del presente: lejos de ser una imagen idílica de Marsella, el autor propone una urbe densa, chocante e incluso a veces paradójica. Esto se debe a que, así como la ciudad significó la inclusión del otro y fue valorada, por ello mismo, como tierra de refugio, también se convirtió en el hogar propicio para el rechazo. Como “lugar de la memoria”, Marsella pertenece al pasado, es decir, a la tierra del exilio donde el tiempo, suspendido, confunde los vivos con los muertos:

[Montale] — no vivimos en un museo, en medio de los recuerdos. Aquellos a los que hemos querido jamás mueren. Vivimos con ellos.

¹³⁹ “La libération de Marseille. Mon père aussi avait eu une médaille. Une citation. Mais c'était loin tout ça. [...] Il n'y avait plus que le souvenir des soldats américains, sur la Canebière. [...] Les libérateurs. Les héros. Oubliés leurs bombardements aveugles sur la ville. Et oubliés les assauts désespérés des tirailleurs algériens sur Notre-Dame de la Garde, pour déloger les Allemands. De la chair à canon parfaitement commandée par nos officiers. Marseille n'avait jamais remercié les Algériens pour ça. La France non plus. Au même moment, d'ailleurs, d'autres officiers français réprimaient violemment les premières manifestations indépendantistes en Algérie” (1996: 68-69).

Siempre... Es como esta ciudad, ves, vive de todos aquellos que vivieron acá. Todo el mundo transpiró, peleó, deseó. En las calles, mi madre y mi padre están siempre vivos.

— Es porque pertenecemos al exilio.

— Es Marsella la que pertenece al exilio. Esta ciudad jamás será otra cosa, la última escala del mundo. Su futuro pertenece a quienes llegan. Jamás a quienes se van.

— ¡Eh! ¿Y aquellos que se quedan, entonces?

— Son como los que están en el mar, Félix. Jamás sabemos si están vivos o muertos.

Como nosotros, pensé, terminando mi vaso.

[Diálogo entre Montale y su amigo Félix]¹⁴⁰

Hay algo de atemporal en esta ciudad, de inmovilidad que se afirma con la figura de Penélope, cuya imagen retoma Fabio Montale para definir a los marseleses e, incluso, a sí mismo:

Poco importa que uno haya nacido acá o que un día desembarque, en esta ciudad rápidamente le ponen a uno suelas de plomo en los pies. Los viajes, los preferimos en la mirada del otro. De aquél que vuelve después de haberse enfrentado con “lo peor”. Como Ulises. Aquí nos gustaba mucho Ulises. Y los marseleses, a lo largo de los siglos, tejían y destejían su historia como la pobre Penélope. Hoy el problema era que Marsella ya no miraba ni siquiera a Oriente, sino el reflejo de aquello en que se estaba convirtiendo. Y yo era como

¹⁴⁰ “—On ne vit pas simplement dans un musée, au milieu des souvenirs. Ceux qu'on a aimés ne meurent jamais. On vit avec eux. Toujours... C'est comme cette ville, tu vois, elle vit de tous ceux qui y ont vécu. Tout le monde y a transpiré, galéré, espéré. Dans les rues, ma mère et mon père ils sont toujours vivant.

—C'est parce qu'on appartient à l'exil.

—C'est Marseille qui appartient à l'exil. Cette ville ne sera jamais rien d'autre, la dernière escale du monde. Son avenir appartient à ceux qui arrivent. Jamais à ceux qui partent.

—Oh! Et ceux qui restent, alors?

—Ils sont comme ceux qui sont en mer, Félix. On ne sait jamais s'ils sont morts ou vivants.

Comme nous, pensai-je, en finissant mon verre” (1996: 102).

ella. Y me convertía en nada, o casi nada. Tal vez algunas ilusiones menos y una sonrisa más¹⁴¹.

En efecto, la “tragedia” de Marsella reside en que, actualmente, sólo es espectadora, y no partícipe, del universo mediterráneo. Sólo su puerto mira la infinitud del mar, el resto de la ciudad mira hacia otro lado, París: “Marsella había sido conquistada por la estupidez parisina. Ella soñaba con ser una capital. Capital del Sur. Olvidando que lo que la convertía en capital, era el de ser un puerto. El lugar de encuentro de todas las mezclas humanas. Desde hace siglos. Desde que Protis había puesto un pie en la orilla y se había casado con la bella Gyptis, princesa ligur”¹⁴². No en vano se hace mención a la unión entre la princesa Gyptis y el griego Protis, unión que marcó la fundación de esta ciudad (cuyo primer nombre fue Massalia y más tarde Massilia) y que evoca su origen griego. El recibimiento, signo de hospitalidad que el rey Nannus, padre de Protis, ofreció a los griegos, subraya también este rasgo propio de Marsella y que Izzo menciona en repetidas oportunidades: el de ser una tierra generosa hacia el extranjero.

En definitiva, la historia policial primera contiene, a su vez, otro relato que al aflorar subrepticamente logra, hacia el final, imponerse por sobre la primera historia. De esta inversión surge en primer plano Marsella y los conflictos propios de toda gran urbe portuaria. En este sentido, la historia policial primera, la del mundo real, esconde una segunda, más íntima y esencial, que habla de las relaciones humanas. Esto responde al propósito de Izzo quien sostenía la imposibilidad de hablar de lo real sin palpar el mundo íntimo (Ferniot, 1998). El interés por la complejidad de estos vínculos se manifiesta en las advertencias para el lector que se renuevan en cada una de las obras

¹⁴¹ “Qu’on y soit né ou qu’on y débarque un jour, dans cette ville, on a vite aux pieds des semelles de plomb. Les voyages, on les préfère dans le regard de l’autre. De celui qui revient après avoir affronté ‘le pire’. Tel Ulysse. On l’aimait bien, Ulysse ici. Et les Marseillais, au fil des siècles, tissaient et détissaient leur histoire comme la pauvre Pénélope. Le drame, aujourd’hui, c’est que Marseille ne regardait même plus l’Orient, mais le reflet de ce qu’elle devenait. Et moi, j’étais comme elle. Et ce que je devenais, c’était rien, ou presque. Les illusions en moins, et le sourire en plus, peut-être” (1996: 104-105).

¹⁴² “Marseille était gagnée par la connerie parisienne. Elle se rêvait capitale. Capitale du Sud. Oubliant que ce qui la rendait capitale, c’est qu’elle était un port. Le carrefour de tous les brassages humains. Depuis des siècles. Depuis que Protis avait posé le pied sur la grève. Et épousé la belle Gyptis, princesse ligure” (1995: 120).

de la trilogía y que, a su vez, ponen de relieve el origen de la historia y el lugar que Izzo desea para ella.¹⁴³ Tal vez para adelantarse a ciertas lecturas que, eventualmente, podrían desdeñar el trabajo sobre el imaginario, *Total Khéops* comienza con la siguiente nota:

La historia que se leerá es totalmente imaginaria. La fórmula es conocida. Pero no es inútil recordarla. A excepción de los acontecimientos públicos relatados por la prensa, ni los hechos contados ni los personajes existieron. Tampoco el narrador. Sólo la ciudad es real. Marsella. Y todos los que viven allí. Con esta pasión que les es propia. Esta es su historia. Ecos y reminiscencias¹⁴⁴.

La elección de Marsella pareciera ser inevitable no tanto por ser la ciudad del autor sino por su personalidad que, al irradiar semejante violencia, imprime en la historia una dimensión aún más dramática. Los títulos de las novelas son afines al ambiente que genera la ciudad. “Total Khéops” es una expresión que utilizan los raperos del grupo marseillés IAM y que significa “bordel immense” (“quilombo enorme”, 1995: 254). En Marsella, dice Fabio Montale, “on tchatte” (“se parlotea, se chacharea”), como el rap que canta el grupo IAM: “Sobrevivimos con el ritmo del rap, / y por eso da golpes. En París Quieren el poder y la guita. / Tengo 22 años y muchas cosas para hacer. / Pero jamás en mi vida he traicionado a mis hermanos./ De nuevo les recuerdo antes de rajarse de allá, / que no se me tratará / de sometido a este puto Estado”¹⁴⁵. El “bordel”, el “total khéops”, es también la lengua que se habla, en una acepción no peyorativa del término sino como desorden y mezcla del italiano, español, árabe y provenzal. Jus-

¹⁴³ “La historia contada aquí se quedará dónde tiene su verdadero lugar: en las páginas de este libro”. [“L’histoire racontée ici restera là où elle a sa vraie place: dans les pages de ce livre” (1996: 5)].

¹⁴⁴ “L’histoire que l’on va lire est totalement imaginaire. La formule est connue. Mais il n’est jamais inutile de la rappeler. À l’exception des événements publics rapportés par la presse, ni les faits racontés ni les personnages n’ont existé. Pas même le narrateur, c’est dire. Seule la ville est bien réelle. Marseille. Et tous ceux qui y vivent. Avec cette passion qui n’est qu’à eux. Cette histoire est la leur. Échos et réminiscences” (1995: 5).

¹⁴⁵ “On survit d’un rythme de rap, / voilà pourquoi ça frappe. Ils veulent le pouvoir et le pognon, à Paris. / J’ai 22 ans, beaucoup de choses à faire. / Mais jamais de la vie je n’ai trahi mes frères. / Je vous rappelle encore avant de virer de là, / qu’on ne me traitera pas/ de soumis à ce putain d’État” (96).

tamente, Izzo elige para su segunda novela una palabra provenzal con una connotación similar a la de “total khéops”. “Chourmo” designa a los remadores de las galeras, de ahí la expresión corriente y actual “c’est une galère” o simplemente “galérer”, que significa “lidiar o estar en un lío terrible”:

Lo esencial [del chourmo], era que la gente se encontrara. Que se “metan”, como se dice en Marsella. En los asuntos de otros, y viceversa. Había un espíritu chourmo. Éramos más que un barrio, más que una ciudad. Éramos chourmo. ¡Estábamos en el mismo barco, remándola! Para salir adelante. Juntos¹⁴⁶.

Lo que implica entonces la mezcla es, esencialmente, el encuentro con el otro. El carácter “chourmo” de Marsella es un aspecto que refuerza su belleza mediterránea: es decir, la belleza, como afirma Montale, no puede fotografiarse porque ello sugiere ser espectador y en esta ciudad hay que ser partícipe, mezclarse e involucrarse: “Aquí hay que tomar partido. Apasionarse. Estar a favor o en contra. Ser, violentamente. Entonces sólo lo que debe verse se da a ver. Y allí, demasiado tarde, estamos ya en pleno drama. Un drama antiguo donde el héroe es la muerte. En Marsella, hasta para perder hay que saber pelearse”¹⁴⁷. El sentimiento dramático irá en aumento hasta afirmar, en el último libro de la trilogía, que “Marsella, mi ciudad, siempre a medio camino entre la tragedia y la luz, se convierte, como se espera, en el eco de lo que nos amenaza”¹⁴⁸.

Estas palabras, que resaltan el peso del sol, nos recuerdan *L'étranger* de Camus¹⁴⁹, influencia que el propio Izzo reconoce en esta

¹⁴⁶ Subrayado en el original: “L'essentiel [du chourmo], c'était que les gens se rencontrent. Se 'mêlent', comme on dit à Marseille. Des affaires des autres, et vice versa. Il y avait un esprit *chourmo*. On n'était plus d'un quartier, d'une cité. On était *chourmo*. Dans la même galère, à ramer! Pour s'en sortir. Ensemble” (1996: 73).

¹⁴⁷ “Ici il faut prendre partie. Se passionner. Être pour, être contre. Être, violemment. Alors seulement ce qui est à voir se donne à voir. Et là, trop tard, on est en plein drame. Un drame antique où le héros c'est la mort. À Marseille, même pour perdre il faut savoir se battre” (1995: 47).

¹⁴⁸ “Marseille, ma ville, toujours à mi-distance entre la tragédie et la lumière, elle se fait, comme il se doit, l'écho de ce qui nous menace” (1998: 5).

¹⁴⁹ En la narrativa de Camus la importancia de la luz ya estaba presente en *L'Envers et l'endroit* (1937) y en *Noces* (1939), obras que sugieren que, a pesar de la consciencia que tiene el hombre frente a la muerte, existe el sol en el mundo y la belleza de la vida.

trilogía (Ferniot, 1998: 2). Lucidez y fe son dos principios del pensamiento de Camus, cuyo humanismo, arraigado en la cultura clásica griega, se caracteriza por ser particularmente sensible al sol, al mar y al paisaje mediterráneo. Elemento central en la escritura de Izzo, la sensibilidad por la luz es graduada a lo largo de la trilogía. En *Total Khéops*, la luz es compañía que tiende a revitalizar a Fabio Montale: “Afuera, el sol me golpeó en la cara. Impresión de volver a la vida. A la verdadera vida. Donde la felicidad es una acumulación de pequeñas cosas insignificantes. Un rayo de sol, una sonrisa...”¹⁵⁰. La luz gana en presencia y su predominio, en *Solea*, puede ser leído como presagio de la muerte de Montale: mientras que en *Total Khéops*, y aún en *Chourmo*, la voz de Fabio Montale relatando las andanzas permite la evocación de Marsella, hacia el final la luz toma el relevo: desplazada la voz, Marsella es descripta principalmente a partir de la luz y su preeminencia en la historia. “Jamás comprenderemos Marsella si somos indiferentes a su luz. Aquí [en el Viejo Puerto], es palpable”, y más adelante,

La ciudad, esta mañana, estaba transparente. Rosa y azul, en el aire inmóvil. Caliente ya, pero aún no pegajoso. Marsella respiraba su luz. [...] Hasta el mediodía. Después, el sol aplastaba todo, durante algunas horas. Tanto la sombra como la luz. La ciudad se volvía opaca. Blanca. En ese momento preciso Marsella se perfumaba de anís¹⁵¹.

Es significativo el título elegido para la última novela: “Solea” es el tema de Miles Davis que Montale escucha con frecuencia, es la columna vertebral del canto flamenco, como dice Lole, la compañera de Montale, pero es por sobre todo el momento de silencio y de soledad. Más allá de estar asociada a la tragedia final, la luz refuerza la sen-

¹⁵⁰ “Dehors, je pris le soleil en pleine gueule. L'impression de revenir à la vie. La vraie vie. Où le bonheur est une accumulation de petits riens insignifiants. Un rayon de soleil, un sourire, [...]” (1995: 284).

¹⁵¹ “On ne comprendra jamais Marseille si l'on est indifférent à sa lumière. Ici [dans le Vieux-Port], elle est palpable” (1998: 57). “La ville, ce matin, était transparente. Rose et bleue, dans l'air immobile. Chaud déjà, mais pas encore poissonneux. Marseille respirait sa lumière. [...] Jusqu'à midi. Après, le soleil écrasait tout, quelques heures. L'ombre comme la lumière. La ville devenait opaque. Blanche. C'est à ce moment que Marseille se parfumaient d'anis” (82).

sualidad de la ciudad y tiende a acentuar los contrastes de la misma: nuestros sentidos agudizan la suave música de las olas, el ardor del perfume de la sal y la luminosidad eterna enceguecedora, en oposición a las calles laberínticas, secretas y oscuras, impregnadas del olor a pastis. En ocasiones, la dosificación de la luz imprime una distancia entre el mar, inconmensurable y extravagante, y la ciudad, sórdida e impredecible. Los contrastes promueven una dinámica singular de la ciudad, una suerte de personificación en donde aflora el diálogo a través de todos los sentidos: los olores de la cocina mediterránea, el sonido del mar, la importancia de la luz y las voces de los inmigrantes convierten a Marsella en un personaje sensitivo y sensual.

Las referencias a la comida mediterránea cumplen la misma función que las descripciones del mar, ambas son un momento de calma y reconciliación que poco tienen que ver con la historia policial que se relata: “Por fin me relajaba. La cocina producía en mí ese efecto. El espíritu ya no divagaba más en los meandros complejos de los pensamientos. Ahora estaba al servicio de los olores, del gusto. Del placer”¹⁵². La pasión gastronómica de Fabio Montale lo impulsa a continuas sesiones culinarias que irrumpen y detienen la trama policial. Por ejemplo, en plena persecución en la ruta Montale se queja por no haber almorzado antes y se dice que “...un buen plato de espaguetis a la matricciana, no [me] habría hecho mal. Y con eso, un poco de tinto”; o bien, en una discusión con su compañero Pérol sobre la investigación que están realizando, Fabio comenzará a hablar sobre una comida: “Ves, continué, sin hacer caso a su enojo, tal vez estaría bien algunas doradas. A la parrilla con tomillo y laurel. Y sólo con un chorrito de aceite de oliva. [...] Tenía ganas de hablar de cocina. De inventariar todos los platos que sabía preparar”¹⁵³. En otras ocasiones, directamente se explayará en recetas y en sus ingredientes.¹⁵⁴

¹⁵² “Je m’apaisais, en fin. La cuisine avait cet effet sur moi. L’esprit ne se perdait plus dans les méandres complexes des pensées. Il se mettait au service des odeurs, du goût. Du plaisir” (1995: 142).

¹⁵³ “une bonne assiette de spaghetti à la matricciana, ce n’est pas ça qui t’aurait fait mal. Un petit rouge, là-dessus” (1996: 304); “Tu vois, je poursuivis, sans faire cas de sa colère, ça serait peut-être bien, quelques daurades. Grillées avec du thym et du laurier. Et juste un filet d’huile d’olive dessus. [...] J’avais envie de parler cuisine. De faire l’inventaire de tous les plats que je savais préparer” (1995: 289).

¹⁵⁴ “Honorine avait une manière incomparable de faire des poivrons farcis. À la roumaine, disait-elle. Elle remplissait les poivrons d’une farce de riz, de chair à saucisse et d’un peu

La sensualidad de Marsella se refuerza con los acordes del jazz y el tango, gustos que Montale comparte con la música española, árabe e italiana (el repertorio musical incluye los nombres de Piazzolla, Mulligan, Renato Carosone, Nat King Cole, Abdullah Ibrahim, entre otros).

Si el propósito de Izzo es construir un “relato mediterráneo” parece inevitable que en la narración primen los placeres cotidianos que promueven la personificación de Marsella y la convierten, así, en la compañera de Fabio Montale. El espacio como personaje real, en cuya descripción se desliza la nostalgia del autor por el pasado junto con una visión muy actual sobre la ciudad y las distintas inmigraciones que la fueron poblando, nos confrontan a una representación plural de Marsella. La multiplicidad de los puntos de vista que hacen a dicha pluralidad responde a la representación mestiza del Mediterráneo que Izzo rescata y promueve en su obra. Y ello desde un género, “le polar”, asociado a la literatura popular. Sin embargo, Izzo no reproduce sus códigos sino que inventa su propia historia al interior del género. Y en esta historia, la “identidad narrativa” del otro se sitúa en el centro de la historia de Marsella y de la ficción policial: por ello el “otro” no es más que el “nosotros”.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., “Les écritures du moi. Autobiographie, journal intime, autofiction”, en: *Magazine littéraire*. N° 11, marzo-abril 2007.
- Auge, Marc, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París, Éditions du Seuil, 1992.
- Aron, Paul, Saint-jacques, Denis y Viala, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*. París, Quadrige/PUF, 2004.

de viande de bœuf, bien salée et poivrée, puis elle les déposait dans une cocotte en terre cuite et elle recouvrait d’eau. Elle rajoutait coulis de tomate, thym, laurier et sarriette. Elle laissait cuire à tout petit feu, sans couvrir. Le goût était merveilleux, surtout si, au dernier moment, on versait dessus une cuillerée de crème fraîche” (1995: 225); “Sa bouillabaisse était une des meilleures de Marseille. Rascasse, galinette, fielas, saint-pierre, baudroie, vive, roucaou, pageot, chapon, girelle... Quelques crabes aussi, et, à l’occasion, une langouste. Rien que du poisson de roche. [...] Et puis, pour la rouille, elle avait son génie bien à elle pour lier l’ail et le Pimentel à la pomme de terre et à la chair d’oursin” (1996: 94).

Barthes, Roland, “Qu’est-ce que l’écriture?”, en: *Le degré zéro de l’écriture*. París, Éditions du Seuil, 1972.

Baudou, Jacques y Schleret, Jean-Jacques (directores), *Le Polar*. París, Larousse/HER, 2001.

Bourdieu, Pierre, “La lecture: une pratique culturelle. Débat entre Pierre Bourdieu et Roger Chartier”, en: Chartier, Roger (director), *Pratiques de la lecture*. París, Éditions Payot & Rivages, 2003.

Braudel, Fernand, *Les Mémoires de la Méditerranée*. París, Editions de Fallois, 1998.

Camus, Albert, “La culture indigène. La nouvelle Culture Méditerranéenne”, en: *Jeune Méditerranée*. N° 1. Argelia, Maison de la culture d’Alger, abril 1937.

Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*. París, Éditions du Seuil, 1979.

Chartier, Roger, *Au bord de la falaise. L’histoire entre certitudes et inquiétude*. París, Albin Michel, 1998.

Fabre, Thierry, “La France et la Méditerranée. Généalogies et représentations”, en: *La Méditerranée française*. París, Maisonneuve & Larose, 2000.

Ferniot, Christine, “Jean-Claude Izzo”, en: *Lire*. Julio-agosto 1998. <www.lire.fr>.

Foucault, Michel, “L’écriture de soi”, en: *Corps écrit*. N° 5, París, PUF, 1983.

Hentsch, Thierry, *L’Orient imaginaire. La vision politique occidentale de l’Est méditerranéen*. París, Les Editions de Minuit, 1988.

Izzo, Jean-Claude, *Total Khéops*. París, Gallimard, 1995.

— *Chourmo*. París, Gallimard, 1996.

— *Les marins perdus*. París, Flammarion, 1997.

— *Solea*. París, Gallimard, 1998.

— “Marseille, la lumière et la mer”, en: *Méditerranées*. París, Librio, 1998.

— “La Méditerranée en fragments”, en: *La Méditerranée française*. París, Maisonneuve & Larose, 2000.

Molloy, Sylvia, “Ficciones de la autobiografía”, en: *Vuelta*. N° 253. México, diciembre 1997.

Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*. París, Éditions du Seuil, 1996.

Sáenz, Matilde (traductora), *Total Khéops*. Madrid, Akal, 2003.

— *Chourmo*. Madrid, Akal, 2004.

— *Solea*. Madrid, Akal, 2005.

Said, Edward, *Orientalismo*. Madrid, Editorial Debate, 2002.

— *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires, Editorial Debate, 2004.

Samson, Michel, “Izzo, l’homme qui a fait de Marseille un personnage”, en: *Le Monde*, París, 18 de octubre de 2000.

Schwartzbroad, Alexandra, “Le marius était en noir”, en: *Libération*. Mayo de 1998.

Todorov, Tzvetan, “Typologie du roman policier”, en: *Poétique de la prose*. París, Editions du Seuil, 1971.

Voces extraterritoriales en la Literatura francesa contemporánea: Andrei Makine y Héctor Bianciotti

Ana María Rossi

devenir un autre que soi par l'ivresse des facultés morales, et jouer ce jeu à volonté, telle était ma distraction. A quoi dois-je ce don? Est-ce une seconde vue?...; Je la possède et m'en sers, voilà tout.

Balzac, H., *Facino Cane*

Plena de conflictos e incertidumbres, la imagen de una Europa desgarrada entre el nihilismo y la búsqueda utópica de la unidad transforma la literatura europea actual en un espacio privilegiado para la reflexión sobre el status existencial del hombre contemporáneo. Una perspectiva interesante, en este sentido, es la que configuran las voces extraterritoriales, algunos creadores que han elegido expresarse en un idioma otro, es decir, en una lengua que no es la natal. Existe una amplia gama de matices en las motivaciones que originan una decisión de esta índole. En los casos más habituales suele ser el producto de un exilio provocado por persecuciones políticas o una elección estética.

George Steiner (1973) registra –a fines de la década del setenta– la existencia de un fenómeno peculiar en la literatura contemporánea

nea: el surgimiento de escritores plurilingües que escriben en más de una lengua. Al hacerlo piensa en Beckett (que escribía en inglés y francés), en Nabokov (que lo hacía en ruso, inglés y francés) y en Borges. Borges sólo escribió unos poemas en inglés y el resto de su obra en español; pero Steiner lo define como un español extraño, donde textos ingleses, alemanes o franceses funcionan como matrices de la sintaxis borgeana. Esta característica presente en la obra de los tres autores es lo que el crítico denomina *extraterritorialidad*. Steiner la considera la principal prueba de que la estabilidad lingüística y la conciencia local y nacional que caracterizaron la literatura desde el Renacimiento hasta la década del cincuenta se encuentran actualmente bajo una gran presión. A partir de tal comprobación, concluye que el descentramiento cultural y la extraterritorialidad lingüística son algo más que atributos de la obra de ciertos escritores exiliados que escriben en lengua extranjera. En verdad, de acuerdo con su punto de vista el *exilio*, la condición de extranjero en el interior de una determinada cultura es, tal vez, el impulso fundamental de la literatura actual y un fenómeno que permite vislumbrar en la orientación literaria de la contemporaneidad las caras de lo inestable y lo experimental.

El motivo mítico del exilio se remonta al episodio bíblico de la expulsión de Adán y Eva del paraíso y deviene una experiencia reiterada a diario en la historia de la humanidad. Distintos avatares del exilio pueblan la literatura de todos los tiempos. En el contexto de la modernidad se dan distintas manifestaciones del exilio. A la forma original de una expulsión forzada o una huida provocada por algún tipo de represión, se agregan muchos ejemplos del llamado exilio voluntario, especialmente entre los artistas. Algunos de ellos suelen viajar de un lugar a otro en busca de inspiración: dentro de este grupo encontramos a Beckett, Ibsen y Gertrude Stein entre otros. Entre los exilios obligados otra forma es el interno, el destierro a algún lugar desértico y remoto, una práctica habitual en la Unión Soviética o en la China maoísta.

Si bien muchos intelectuales exiliados conservan la fidelidad a la herencia cultural de su país, hay posturas diferentes al respecto. Por ejemplo, Martin Tucker considera que la lengua es el instrumento capaz de borrar el aislamiento y el exilio mismo, pues un escritor trasciende el exilio cuando adopta la “casa” de una nueva lengua (Romero, 2005)¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Ver <www.babab.com/nº25/exilio>.

G. Steiner afirma que

gran parte de la poesía, de la música y de las artes plásticas trata de encantar [...] también una gran parte [...] trata, en algunos aspectos, de convertir *lo extraño en más extraño*. Desea enseñarnos el enigma inviolado de la alteridad de las cosas y de las presencias animadas. La pintura, la música, la literatura y la escultura de valor hacen tangible como ningún otro medio de comunicación, *la inestabilidad y la extrañeza sin consuelo, sin domicilio, de nuestra condición*. En momentos clave somos extraños a nosotros mismos, errando a las puertas de nuestra psique, golpeamos ciegamente a las puertas de la turbulencia, de la creación [...] en el interior de la “terra incognita” de nuestro propio yo. (Gurfein, 1997: 56) El subrayado es nuestro

Al reflexionar sobre estos rasgos que, con tanto acierto, atribuye Steiner a la creación artística, podríamos arriesgar la hipótesis de que en los escritores extraterritoriales se acentúan particularmente estos caracteres. Es lícito suponer que, al abandonar por diversos motivos su lengua de origen, se profundiza aún más esa “*extrañeza sin consuelo y sin domicilio*” propia de la condición humana y que ellos la experimentan desde la fragilidad y la incertidumbre de un espacio ajeno. Por otro lado, es esa misma extrañeza la que vuelve más sutil su mirada y dota de novedad a su lenguaje, del que lo familiar y lo rutinario han sido expulsados. En *Le roman français contemporain* (Viert, Bradeau, Proguidis y et Salgas, 2002), Dominique Viart constata que nuestra época plantea con insistencia la cuestión del *otro* y señala también la importancia cuantitativa y cualitativa de los autores que han elegido la lengua francesa cuando no es esta su lengua materna. Subraya, por otra parte, la potencia de los intercambios culturales que suscitan escritores como Alexakis, Del Castillo, Bianciotti, Maalouf, Kundera, Wiesel, Makine y otros. Todos ellos trabajan a su modo temas relacionados con el exilio y la memoria, cada uno en su propio registro.

Nuestra propuesta consiste en rastrear cómo se manifiesta y cuáles son las modalidades que asumen estos rasgos de la literatura contemporánea en dos notables narradores que integran actualmente el mapa cultural europeo. Ambos tienen en común un imaginario del

exilio, la alteridad y la frontera y comparten la condición de testigos lúcidos de nuestro tiempo. Sus textos exhiben ciertas ideas-matrices que definen con claridad el pensamiento y la poética de cada uno de ellos. Se trata de dos escritores que adoptaron la lengua francesa para la escritura, no obstante su origen extranjero: el ruso Andrei Makine y el argentino Héctor Bianciotti. Makine y Bianciotti, coinciden, aún en su diversidad, en un sector de sus poéticas personales: su obra está hondamente impregnada de un deseo de alteridad y el ejercicio de la literatura parece ser una vía muy conveniente para satisfacer tal deseo e infundirle una forma estética. La memoria, la nostalgia, el desarraigo y el extrañamiento se erigen, entonces, en campos semánticos privilegiados. Por otra parte, el desafío de escribir (e inventar-se) en una lengua distinta de la natal los enfrenta tanto concretamente como simbólicamente con la alteridad de su propio mundo y la del mundo del otro.

A propósito de la cuestión del multilingüismo, Axel Gasquet (2004: 123) evoca la postura de Héctor Bianciotti, notable escritor argentino que optó el francés como lengua literaria. Bianciotti plantea la desvinculación entre lengua materna e identidad nacional: “No creo que lo que se llama ‘identidad’ tenga directamente que ver con el idioma de la infancia. Creo que la sensibilidad de un ser puede encontrar mayor afinidad con el idioma de adopción” (Attala y Le Marc, 2004). Gasquet trae a colación también la opinión de Goethe acerca de que la fuerza de una lengua reside no en rechazar lo extraño sino en devorarlo. Como corolario para sus reflexiones sobre el tema, Gasquet propone la idea de que la existencia de una determinada literatura nacional no debe depender de fronteras idiomáticas. Se puede observar, entonces, cierta coincidencia con las ideas que desarrolla Steiner acerca del deterioro actual de la ecuación entre *eje lingüístico único - arraigo en el suelo - autoridad poética*. Más aún, considera que varios autores multilingües figuran entre los más destacados, convertidos en poetas sin casa, vagabundos a través de diversas lenguas.

Chantal Labre, especialista en lenguas clásicas, ve en las dificultades del aprendizaje de una nueva lengua la posibilidad de confrontarnos con la alteridad del mundo propio y del ajeno; por eso postula que el verdadero creador es siempre *otro*.

Milosz, al hablar de la indeterminación y la inseguridad que provoca el exilio, comprueba que todo lo que se dice sobre el tema puede

aplicarse también a los habitantes del paisaje urbano, aún si no provienen de tierras extranjeras. De este modo, la *enajenación* se transforma en una condición compartida por muchos seres humanos.

La preferencia por la temática de las fronteras y de lo contaminado, por la excentricidad y la deriva, la duplicidad lingüística y el desplazamiento cultural se convierten en principios generadores de textualidad y en objeto de múltiples estudios.

En *Les langues du roman. Du plurilingüisme comme stratégie textuelle* (Gauvin y otros, 1999), varios autores enfocan la problemática de la elección de la lengua de escritura. A través de diversos corpus literarios y diferentes épocas investigan las formulaciones novelescas del plurilingüismo, asumido como una elección estratégica inscrita en el texto. Una elección que invita a analizar los juegos estéticos e ideológicos inherentes al texto y a observar cómo “las lenguas de la novela” remiten a una multiplicidad de lenguajes sociales. Durante el recorrido teórico de distintos autores surgen, entonces, ciertas ideas insoslayables acerca del tema:

- a. el empleo del plurilingüismo es una forma de compromiso consciente.
- b. Tiene consecuencias sobre la dinámica global de las novelas.
- c. La preocupación por la lengua literaria es el lugar de una búsqueda y de una toma de posición, más que la afirmación de una maestría o de una diferenciación cultural.

Otro tema que se incorpora al núcleo de estas reflexiones es la complejidad de los modos de inscripción de la heterogeneidad lingüística en la textura novelesca.

Desde otra perspectiva, Tania Mac Neil-Aurenge (2002), al estudiar las diferentes manifestaciones del bilingüismo, se vuelve más bien cautelosa en cuanto al porvenir de la investigación de este campo pues comprueba la falta de unanimidad entre los críticos y la ausencia de una tipología precisa. Aunque heterolingüismo, plurilingüismo, *diglosia* y barroco constituyen términos tentativos que se emplean para describir el contacto literario interlingüístico, el vocablo *bilingüismo* ha sido elegido por los críticos de literatura comparada y los estudiosos de la traducción. A causa del interés que suscitó, el fenómeno ha sido abordado desde múltiples puntos de vista a partir de 1990.

Andréi Makine

Tanto Andréi Makine como Héctor Bianciotti son exponentes recientes de una prestigiosa tradición, la de los creadores que –como Conrad, Beckett, Nabokov y Kundera, entre otros– eligieron para escribir una lengua distinta de la natal.

Makine –nacido en la Unión Soviética en 1957 en Penza, una ciudad aislada, a 200 millas de Moscú– en 1987 consigue asilo político en Francia y se instala all , decidido a vivir como un escritor de lengua francesa, idioma con el que se había familiarizado a través de una abuela de aquel origen. Pocos años más tarde se convierte en un autor consagrado gracias a su novela *Le testament français* (1995). Es un hombre de los confines, marcado por experiencias límite, que retrata en sus novelas aspectos de la vida rusa del siglo xx. Considera que uno de los aspectos positivos de la adopción de un segundo idioma es el abandono de los clichés nativos, el segundo idioma es la lengua del asombro, del deslumbramiento. Según él, la entrada a un territorio ling stico virgen se convierte en una especie de renacimiento. De acuerdo con su visión, el emigrado experimenta una sensación de discontinuidad, de estar *entre-deux-mondes* o bien en un mundo nuevo que crea. Para Makine, la literatura es una cuestión de visión: se escribe con los ojos. Concuera con Sartre en la idea de que se habla en la lengua materna pero se escribe en una lengua extranjera. Además afirma que el escritor, al adentrarse hondamente en un tema se transforma en alguien diferente, en *otro*. En *Le testament français*, Makine tematiza con profundo lirismo el extrañamiento y las angustias del desarraigo, el sentimiento de pertenencia a dos mundos, una de cuyas expresiones es, en el protagonista una visión duplicada de la realidad: “C’était mon illusion française qui me brouillait la vue, telle une ivresse, en doublant le monde d’un mirage trompeusement vivant...” (1995: 22).

Makine –reflexiona Catherine Argand en una nota de la revista *Lire*– es un hombre de los confines, alguien que viene de lejos: de Siberia, del estalinismo, de la literatura concebida como una ascesis. En esa nota el escritor describe una Rusia marcada por la civilización ortodoxa, que es una cultura intuitiva, sensitiva, poética, que reposa no sobre la comunicación sino sobre la comunión ontológica. Makine

confiesa su interés por las épocas donde la fatalidad impone a los hombres elecciones truncas; la verdadera experiencia trágica –dice– es ser liberado por la vida de los juegos sociales, de los dogmas, de las lecturas, ser empujado a una búsqueda metafísica que nace de la intimidad con el universo y con la muerte. En su obra se alternan fusionándose la épica y la poesía, dos miradas diversas funcionan en complementariedad, la del novelista y la del poeta. Sus novelas se caracterizan por mostrar historias de seres cuya existencia está ineluctablemente signada por ese punto de inflexión que nace de la confluencia entre el drama personal y el drama de la historia. Este punto de inflexión, ese hito en una vida es el que describe Starobinski en *La poésie et la guerre. Chroniques 1942-44* (1999), cuando afirma: “Il est   supposer d’ailleurs ‘que ceux-l  seuls dont la aventure personnelle va suffisamment profond acc dent au point ou le drame de l’histoire et le drame de la personne se rencontrent’”. Podríamos, ciertamente, pensar en los protagonistas de *El testamento francés*, de *La música de una vida*, de *La mujer que esperaba* y de otras novelas de Makine como perfectos ejemplos de esa clase de aventura personal que articula ambas instancias.

Recorriendo entonces su obra, sus ideas y reflexiones tendremos acceso a una mirada profundamente personal hacia el mundo. Makine expresa esa suerte de insatisfacción, de inquietud esencial que corroe a los artistas y los impulsa a superar fronteras, a explorar la alteridad y a desarrollar otra forma de ver, esa *segunda mirada*. Vale la pena recordar la fascinante secuencia inicial de *Facino Cane* (2005) de Balzac en la que el novelista, a través de un narrador con reminiscencias autobiográficas, alude a esa facultad que, en un sentido amplio, es inherente a todo gran artista: “devenir un autre que soi par l’ivresse des facultés morales, et jouer ce jeu   volont , telle était ma distraction. A quoi dois-je ce don? Est-ce une seconde vue?... Je la possède et m’en sers, voilà tout”.

El testamento francés

Nos detendremos especialmente en *El testamento francés* (1997). Esta novela puede ser considerada portadora, en un sentido inaugural y paradigmático, de los rasgos más específicos de la escritura maki-

neana. Tanto en *Le testament français* como en otras obras suyas, el autor enfoca ciertos momentos cruciales de la Rusia soviética –estalinista y post-estalinista– desde la perspectiva desgarrada pero lúcida del intelectual transterrado. Makine, el exiliado, vuelve –hijo pródigo– obsesiva e incesantemente en los temas de sus novelas. Claudio Magris, narrador y ensayista italiano, sutil pensador entre cuyos intereses ocupan un lugar central las reflexiones culturales y la meditación filosófica sobre el arte y el apasionante entramado de relaciones que surgen de su ejercicio, considera que Trieste, su lugar natal, es una ciudad de frontera en *Utopia e disincanto* (2001) el autor compara Trieste con la Dublín de Joyce, “la patria ossessiva, intollerabile e indimenticabile, così necessaria all’esule e al poeta: un grembo materno da cui si fugge e che si porta dietro”. En *Danubio* (Magris, 1989) habla de un viaje a través de los confines nacionales, pero principalmente a través de los confines culturales, lingüísticos, psicológicos y hasta de los internos. Los límites que separan las zonas recónditas de la propia personalidad deben ser atravesados –declara en *Utopia e disincanto*– “se si vogliono conoscere e accettare pure le componenti più inquietanti e difficili dell’arcipelago che compone l’identità”. Resulta pertinente, como veremos, relacionar estas observaciones de Magris con aspectos del imaginario makineano, sobre todo en cuanto a la idea de una patria inolvidable e intolerable, y la de la propia identidad como un archipiélago.

El testamento francés es una espléndida novela cuyo narrador, evoca desde la adultez –con una nostalgia y un lirismo intensos– los momentos más significativos de su niñez y adolescencia en una Rusia aún soviética. Las crisis, los aprendizajes y los sufrimientos de Aliocha, el narrador-protagonista van perfilando los distintos rostros con que expresa y resuelve las tensiones que asaltan su existencia. Una existencia que transita entre dos mundos, el de su Rusia natal –real y concreto– y el de una Francia soñada y conocida a través de los relatos de Charlotte, su abuela materna. Y es ese chico frágil e imaginativo el que se irá metamorfoseando, continuamente asediado por dos mundos antagonistas: la realidad y la ilusión, lo cercano y lo distante, la fantasía y la rutina inmisericorde. Nuestra intención es analizar cómo funcionan en el texto esos mundos divergentes y ver en qué medida la máscara actúa como intermediaria en ciertos

procesos de cambio protagonizados por los personajes centrales. Asumimos, entonces, la idea de máscara como imagen, como metáfora, como clave de lectura de algunos núcleos de sentido de la novela.

El narrador de *El testamento francés* es Aliocha, nacido en las estepas siberianas en la era post-estalinista, nieto de Charlotte, una francesa que llegó a Rusia con su familia en los albores del siglo xx. Desde la adultez, la voz narrante –impregnada de melancolía– registra el vaivén de emociones y sentimientos ya sutiles, ya violentos y contradictorios de su niñez y su adolescencia, escindidas entre su origen ruso y su obsesión por la mítica Atlántida. Así denomina a Francia, un mundo evocado para él por su abuela Charlotte durante los inolvidables veraneos de su infancia en Saranza, enclavada en la estepa. Nace, de ese modo, en su interior esa sensación de extrañeza, que bautizará como “el injerto francés”. Esa diferencia que lo marca profundamente y que transfigura su realidad, escindiéndola, más tarde será rechazada por él. Con la llegada de la adolescencia vendrá la pérdida inesperada y casi sucesiva de ambos padres, y los descubrimientos desconcertantes y a veces dolorosos que acompañan esa edad tan vulnerable. La conjunción de todas estas circunstancias lo obliga a una serie de movimientos de adaptación, no siempre fáciles ni cómodos. Ciertos pensamientos lo perturban hondamente: “No podía mentirme a mí mismo, en la profunda maraña de *pensamientos sin máscara*, de confesiones sin rodeo –que me hacía a mí mismo–, la desaparición de mis padres no había dejado heridas incurables” (Makine, 1997: 171, el subrayado es nuestro). Pero a la vez afirma que observa la vida de ambos a través del vaho de las lágrimas, y que lo que lo conmueve, en verdad, es el pensar en una generación sufriente, que no disfrutó de su juventud. Al analizar la vida de sus padres, se despierta en él una ira imprevista hacia Charlotte, contra su sereno universo francés, contra “el inútil refinamiento de aquel pasado imaginario”. Es entonces cuando siente emerger en él el amor por Rusia, una Rusia atravesada por la crueldad y la belleza, despiadada y única. Se entabla en su interior una lucha feroz entre la conciencia de su pertenencia de origen y el incómodo injerto francés. Entretanto el amor a Rusia representa un desgarramiento permanente; significa, entre otras cosas: “llevar dentro de sí a todos los seres desfigurados por el dolor, los pueblos

calcinados, los lagos helados llenos de cadáveres desnudos” (178). Por eso es que Aliocha se dice que para amarla tal vez sea preciso “arrancarse los ojos, taparse los oídos y renunciar a pensar...”. Es decir: asumir el vacío y la oquedad de esa suerte de máscara trágica que se calza y que encarna dolorosamente su identidad rusa recién descubierta. A pesar de la dureza de esa revelación, Aliocha cree que su nueva identidad –así la llama– será para él la vida misma y que hará desaparecer la ilusión francesa para siempre. La identidad rusa, esa máscara sin ojos, oídos ni pensamientos, ese rictus doliente instalado en su alma, es el modo con el que intenta hacerse cargo de ese mundo apenas revelado que lo arrastra con brutal contundencia. Es también una máscara protectora que le permitirá mimetizarse con sus pares: “Fundirme en su rutina generosa y colectivista se me antojó de repente una luminosa solución” (187). Fundirse, despojarse de sí, vaciarse: verbos que conjugan la transición entre el pasado de la ensoñación francesa y la apremiante realidad soviética y la plasman en esa máscara, esa nueva identidad que provisoriamente sepulta el injerto francés bajo “la venturosa simplicidad de unos gestos ordenados: disparar, caminar en formación, comer en escudillas de aluminio la kacha de mijo”. El narrador afirma haber logrado demostrar que su singularidad ha sido superada, que es como sus condiscípulos y llega a convertirse, para congraciarse con la “minisociedad escolar”, en lo que él mismo denomina “mediador”. Convierte su injerto francés (del que se cree curado) en una proteica materia narrativa, en una Francia exótica y divertida, fértil cantera de relatos que adaptará al gusto de sus interlocutores. Con gesto de comediante, Aliocha modula sus cuentos franceses, modificándolos de acuerdo con los rasgos de sus destinatarios. Así habrá versiones distintas de un mismo tema según el clan de la clase al que pertenecen los oyentes: una para los proletarios, provenientes de familias obreras; otra para los “tejnars”, los aventajados en matemáticas, una última para la “*intelligentsia*”, la camarilla minoritaria, más cerrada y elitista.

Obsesionado por el tema de la máscara, Pirandello agrupó su teatro bajo el título de *Maschere nude*. En la obra pirandelliana, la máscara es el símbolo del proceso que impregna toda existencia humana: una ardua negociación entre la imagen externa –el rostro que se ofrece a la mirada de los otros– y la interna, el rostro que creemos

tener. Para el dramaturgo italiano la vida es, por naturaleza, lábil, contradictoria, juego de apariencias, contraste entre máscara y rostro. La metáfora de la máscara en Pirandello expresa la dicotomía entre la vida que fluye, que es cambiante y la forma que la fija y detiene. La forma en que nos fijamos o en que nos fijan los demás diseña nuestra máscara. El espejo distorsionante de la conciencia ajena nos refleja en mil imágenes desiguales. Mientras contemplamos las sucesivas transformaciones del Aliocha adolescente, es inevitable el recuerdo de ciertas ideas pirandellianas. Por ejemplo, cuando Pirandello en un tramo de su ensayo *L'umorismo* (1920), dice lo siguiente:

Le forme, in cui cerchiamo di arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali acui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci. Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo animo, e che è la vita in noi, il flusso continua indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità. In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente...

Poética mezcla de *bildungsroman* con autoficción, la novela de Makine centra su dinámica narrativa en la búsqueda de la propia identidad. En este sentido interesa el rastreo de esas formas, de esas máscaras fugaces que forja el narrador en su intento de relacionarse con los otros o de conocerse a sí mismo. Advirtiendo las dosis de mentira que tiñen las historias del muchacho, su amigo Pachka, un chico algo excéntrico y salvaje, le reprocha esas máscaras que adopta: “A esta panda de hipócritas la tienes encandilada. ¡Se les cae la baba con tus cuentos chinos!” (1997: 191).

Este episodio de tono pirandelliano, en el que cada clan de la clase ve al narrador tal como él desea mostrarse, mientras que su amigo –más cercano a su rostro íntimo– percibe el enmascaramiento, funciona como una *mise en abîme* de uno de los tramos finales del relato. En ese momento el protagonista, ya dedicado a la escritura, debe inventar una construcción ilusoria: un supuesto traductor del ruso para sus obras escritas en francés, estrategia que utiliza para vencer el rechazo inicial de los editores en París, adonde recalca finalmente. Los

editores lo consideran “un ruso raro al que se le daba por escribir en francés”, con ironía el narrador comenta: “si de niño me veía obligado a disimular el injerto francés, ahora me echaban en cara mi idiosincrasia rusa” (263).

A causa de su ardid, sus libros originalmente escritos en francés –falsamente presentados como traducidos del ruso– se apretujan entre los de Nabokov y Lermontov, en un estante dedicado a la literatura de Europa del Este. Máscaras, simulacros, mistificaciones, mutaciones que puntúan el trayecto del narrador hacia el ejercicio de la literatura. Como declara Pirandello en el fragmento que citamos antes, nuestras formas ficticias se derrumban a veces, pulverizadas por el flujo de la existencia. Pero en *El testamento francés*, la dicotomía pirandelliana vida/forma se resuelve finalmente en la aceptación de la diferencia –“la maldición francorrusa”–, y en la asunción de la posibilidad real de vivir la armonía a través de la palabra, preservando la consonancia misteriosa de los instantes eternos a través de la escritura: “Vivir teniendo esa belleza como ideal, eso me gustaría poder hacer... Esa armonía no es ilusoria. Es real, y ante ella siento la necesidad de la palabra...” (274).

Héctor Bianciotti

Así como vimos en el relato de Makine la incidencia del carácter ilusorio y problemático de la identidad de alguien que debe asumir la presencia de dos orígenes diversos y analizamos las distintas máscaras del narrador, elegimos explorar en un texto de Bianciotti –*El paso tan lento del amor* (1996)– un campo semántico afín: el de la teatralidad. Lo teatral como una estrategia que posibilita la problematización de temas relacionados con el del exilio, el extrañamiento, la soledad y el desarraigo.

Axel Gasquet (2004) incluye la obra de Bianciotti en lo que dio en denominar un “corpus paria”, integrado por escritores de origen argentino que optaron por escribir en otra lengua. Constituyen, según él, “una pequeña tradición en los márgenes” y entre ellos se destacan además del novelista cordobés, Juan Rodolfo Wilcock, Copi, Silvia Barón Supervielle, Gloria Alcorta y Alberto Manguel, entre otros.

Se suele hablar de dos etapas en su obra. En la primera el escritor aborda situaciones no basadas en la propia experiencia; en la segun-

da –desde que comienza a escribir en francés– surgen las autoficciones, que recuperan aspectos dolorosos y remotos de su pasado argentino. Si bien es en esta segunda etapa cuando decide esgrimir la primera persona y asumir la narración de su vida, ya antes, en algunos relatos de *El amor no es amado* (1983) asoma el yo del autor en varios de los protagonistas, pero de modo oblicuo, agazapado. Esos avatares o simulacros del yo encarnarían lo que Diana Salem (2007: 14) en su análisis de la escritura bianciottiana describe como el primitivo proyecto del escritor, que consistía en “escribir sobre sí mismo en forma sesgada”, esbozando un recorrido autobiográfico paralelo, al ahondar en facetas del yo profundo como si fuera otro.

El paso tan lento del amor

La novela *El paso tan lento del amor* de Héctor Bianciotti está construida en torno de la exploración autobiográfica y de una ardua búsqueda de la propia identidad. En el texto hay un espacio muy significativo para el simbolismo de lo teatral en diversas manifestaciones: la representación, la máscara, el ritual, el disfraz, lo escenográfico. Al analizar la relación entre la insistente presencia de los códigos del teatro y los ejes novelísticos –memoria, identidad, experiencias-límite como el desarraigo, el hambre y el exilio– se intentará deslindar su función y significado dentro de la economía narrativa. La reflexión sobre estas problemáticas apunta a esclarecer cómo las obsesiones se organizan estéticamente, articulando una particular inflexión del género autobiográfico.

El paso tan lento del amor (1996) es una autoficción que narra las peripecias de un joven de veinticinco años –el propio Bianciotti– desde su desembarco en Italia en marzo de 1955, hasta el comienzo de su carrera de escritor en París. El relato atraviesa varias etapas: su estancia en Nápoles, su estadía en la Roma de la “dolce vita” (atormentado por el hambre y la miseria), su paso por la Madrid del franquismo y su llegada a París, donde encontrará su vocación por la escritura.

En *Identidad, memoria y relato* (1996), Régine Robin subraya el carácter ficcional de todo relato por más testimonial que se pretenda, lo que denomina “la conciencia de la narración”. También habla del fantasma que alberga todo escritor: poder inventarse a sí mismo a

través de sus personajes, y cita una frase muy significativa de Romain Gary: “Yo siempre supe que yo era ficticio”. Robin alude con esto a lo que define como ilusión autobiográfica, o la imposible narración de sí mismo pues al mismo tiempo se es y no se es –dice– la misma persona de la cual se habla. Paul Ricoeur, a quien la autora cita, ha trabajado la noción de identidad narrativa, como la narración que una persona hace de sí misma y para sí misma. Y la relaciona con la presencia de una marca de ficción, con respecto a la conciencia de una persona acerca de la dificultad de construir una verdad a partir de su relato. Para este filósofo la identidad tiene dos polos: la “mismidad”, el polo de la estabilidad, el que cubre todo lo que da cuenta de una continuidad, y la “ipseidad”, que corresponde a la promesa de sí mismo, a una identidad no acabada. Es decir que la identidad narrativa se ubicaría como el intervalo entre estos dos polos, entre la mismidad y la ipseidad.

“Mes retours en arrière, nous dit-il, n’ont pas partie liée avec la réalité, mais avec la fable”, así sintetiza el crítico Pierre Kyria (1999: 68-69) la relación entre lo literario y lo real en una reseña acerca de otra de las autoficciones de Bianciotti. Una síntesis que bien puede servir para caracterizar el sutil y complejo entramado de todas sus producciones de ese género. Vale la pena en tal sentido prestar atención a las palabras del mismo autor: “Todo es igualmente irreal si no se cristaliza en realidad verbal”.¹⁵⁶

Recordar, imaginar, organizar la propia vida bajo la forma novelesca se conecta en *El paso tan lento del amor* con la temática y los códigos de lo teatral, insinuando el carácter de espectáculo que asume la propia imagen ante la conciencia. El *incipit* de la novela instala un rasgo teatral: “Conviene no saber demasiado del mañana; verlo claramente es más terrible que la *oscuridad*” (el subrayado es nuestro) (Bianciotti, 1996: 9). Desde esta *oscuridad* doble –para el narrador en ese momento evocado, para el lector que desconoce la historia– se inicia el relato de un período extenso de la vida del joven que abandona el país para cumplir una experiencia europea que lo conducirá al exilio y a la escritura. La lenta travesía hacia Europa por mar invita a la observación y a la meditación. Y es desde esta perspectiva desde

¹⁵⁶ Cf. Vázquez Villanueva, G., *Travesía de una escritura/leyendo a Héctor Bianciotti*, 1989.

la que el narrador recuerda: “Preferí siempre el mar encuadrado por altas construcciones y, por lo demás, a toda la naturaleza reducida, fijada, delimitada por un marco” (10). Conviene tener en cuenta estas palabras si conjeturamos que el narrador es dueño de una particular mirada que recorre la realidad y los acontecimientos desde un punto de vista a menudo teatral. Primero la oscuridad, similar a la de una sala antes de la representación; luego, la visión de la naturaleza encuadrada, como vista en un escenario. Más adelante, la descripción de los pasajeros en cubierta como *habitantes de la sombra*. Y más significativa aún esta reflexión: “la imagen que uno proyecta de sí mismo obliga a menudo a elevarse hasta ella, a habitarla, a *actuar* de conformidad...” (13). Aventuraremos la siguiente hipótesis: la mirada del narrador, la conciencia del narrador al escribir esta autoficción construye un personaje, lo forja a partir de la idea que tiene de sí mismo y de la que genera en los otros. Y al volver sobre sus recuerdos y sus vivencias, su memoria actúa a la manera de un espectador que contempla las escenas de su pasado como representaciones, como imágenes irremediabilmente contaminadas por la propia imaginación y por la de los demás.

A partir de esta conjetura, si recorremos el texto encontraremos varias secuencias que se relacionan con la teatralidad en distintos aspectos: a. episodios de transposición de experiencias directamente teatrales, b. situaciones o relatos que asumen una modalidad teatral, c. elementos que adquieren una categoría simbólica relacionada con este campo semántico, d. digresiones sobre temas dramáticos.

a. El narrador recuerda sus experiencias teatrales en Madrid, bajo la tutela del actor portugués Antonio Vilar, a quien había conocido incidentalmente en Buenos Aires, y de cuya ayuda se vale para su incursión actoral madrileña. El recuerdo toma la forma de escena, de espectáculo: “Vuelvo a ver la gran puerta [...]” (169).

En el intento de adoptar el acento español, el esfuerzo lleva al argentino a impregnarse de rasgos distintos de los suyos, se metamorfosea: “fui por unos instantes en una calle poco frecuentada del barrio de Salamanca, donde me entrenaba declamando versos, un español de Castilla...” (171). Reflexiona, entonces, sobre las mutaciones que genera en uno la modificación del acento de la lengua materna para la adopción de otro –alteración que arrastra al cuerpo antes que al pen-

samiento-. Afirma que esto basta para modificar la *representación* que cada uno se ofrece de sí mismo.

b. En Roma, durante una visita a la viuda de Ugo Betti –dramaturgo admirado por el narrador– conoce a Evi Maltagliati, una de las actrices preferidas por aquél. La Maltagliati describe la puesta en escena de *Diálogos de carmelitas* de Bernanos hecha por Costa en la que ella había actuado. Cualquier puesta en escena de la obra lo decepcionaría al compararla con la que construyó su imaginación a partir del relato de la actriz. En este episodio también se destaca el momento/ritual del té servido por Andreína Betti en el que la vieja actriz “envuelta en la luz, erguida, alzaba el arco de las cejas, aspiraba las mejillas... Lo que contaba a mis ojos, colmándome, era que mediante un sobresalto completamente interior, hubiese recobrado *su belleza de teatro...* Evi tomó su té *como se finge tomarlo en escena*” (1996: 118, el subrayado es nuestro). Después de esta ceremonia melancólica iluminada por el histrionismo de la Maltagliati, le toca el turno al narrador de interpretar ante las dos mujeres *Lotta fino all'alba* de Betti y luego *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejía* de García Lorca.

c. En la novela, la vestimenta (en diversas manifestaciones) se relaciona con la temática del disfraz y de la máscara: el sobretodo del amigo, el vestido negro característico de Ana de Pombo, la expresividad de la ropa de Domenica –la pintora– el “look” de las divas Francesca Bertini y Gloria Swanson. La ropa está trabajada, además como marca de identidad y está ligada al juego ocultar/revelar.

d. Una secuencia profundamente reveladora es aquella en que se narra el fallido encuentro del narrador con el profesor Costa, cuyo curso de puesta en escena sigue durante su estadía en Roma. A propósito de Hamlet, el narrador participa en la clase con un comentario que interesa e intriga a Costa. El personaje shakespeareano es el favorito del narrador desde su adolescencia. A pesar del hambre que ya comienza a acosarlo, decide asistir a la última clase del curso. Después del brindis de despedida del curso, profesor y alumno salen juntos conversando. El narrador, jaqueado por el hambre de dos días, alienta la secreta esperanza de una invitación a cenar. Pero cuando los temas teatrales ceden a comentarios más personales, la controlada voz del profesor comienza a perder su nitidez. Surge, entonces, alguna mirada desviada y todo un suceder de movimientos ambiguos con un

intento fracasado de tomar una mano al alumno, que se retrae con violencia. El encuentro se disuelve entre la fría cortesía del narrador y la confusión que exhibe Costa. El profesor postulaba *Hamlet* como la mejor ilustración de las tensiones, ambigüedades y dudas de Shakespeare mismo. La fortuita y abortada relación entre el narrador y Costa se constituye en una suerte de *puesta en abismo* de los rasgos que caracterizarán las primeras experiencias europeas del joven exiliado: la precariedad, la ambivalencia y la irredimible soledad –como la del personaje shakespeareano ante su dilema–: “Así, bajo la noche, sembrada de estrellas y de peligros, la miseria me empujaba a lo largo de los muelles del Tíber, país de las sombras y de la desesperanza” (1996: 76).

La novela de Bianciotti, como vimos, incorpora numerosos rasgos pertenecientes al universo de lo teatral. Una *mirada teatral* organiza muchos e importantes segmentos de esta narración autobiográfica; contempla el acontecer desde una perspectiva modulada por lo teatral en variados aspectos: escenas, representaciones, actuaciones, máscaras, decorados, disfraces, ritos... El actor y el espectador, unidos en una íntima y contradictoria identidad bifronte. Es significativo el comentario que hace Pablo Palant (1968) en su análisis del texto dramático:

hasta el sueño más profundo, el deseo más recatado, la zona de sombras más densas... todo cuanto se origina en el hombre participa de su vida, la expresa y la proyecta. Sus sueños y fantasías resultan de su vida y la narran para quien sabe interpretarlos... Son, si se quiere, *su teatro interior, allí donde sus personajes adoptan las máscaras que más necesitan para ocultarse, sin dejar de ser.* El subrayado es nuestro

La idea de un *teatro interior* que configura los sueños y deseos resulta fascinante, pero además creemos que ilustra muy bien parte de la matriz generadora de esta narración. Pues es ese “teatro interior” el que vemos en acción cuando el narrador cuenta y describe sus vivencias, tamizadas por ese oculto artefacto interpretativo.

El texto está construido a partir de un contrapunto constante entre permanencia y fugacidad. Hay episodios y personajes que connotan cierta estabilidad como Rosa Caterina que introduce al narrador en

el mundillo de Nápoles, sus histriónicos amigos Ana y Pablo, la tormentosa pintora Domenica en París. Y otros como la aventura del sobretodo o la del profesor Costa apuntan a lo efímero, a la fugacidad. Antes mencionamos la concepción de Ricoeur acerca de la identidad narrativa como un ir y venir entre los polos de la mismidad y la ipseidad; en este punto creemos oportuno evocar a Jean Borreil, autor de *La raison nomade* (1993), que opone los lugares de la estabilidad a los lugares de movimiento, de alejamiento de la pertenencia. Ligado a estas fluctuaciones se muestra en la novela el tema de la identidad, que está problematizada en distintos planos: el ser nacional, el ser individual, la identidad sexual. En el texto se la expresa de una manera dinámica, como un devenir, con ideas de movimiento como “elevarse”, “convertirse”, “alejarse”. Por otro lado, se afirma la permanencia del yo, a pesar de los avatares.

Al final de la narración el narrador dice: “No quedará el ser, sino la imagen; ni siquiera la imagen, sino su reflejo; el reflejo de esa cerilla que un transeúnte enciende en la noche” (Bianciotti, 1996: 310). A través de los sucesivos borramientos y del vértigo de la atenuación que despliega la bella frase permítasenos identificar ecos del Hamlet shakespeariano, aquel que se obstina en la persecución de un sentido huidizo. Exactamente como la del narrador, que entre la maraña de adversidades, fracasos y vacilaciones que constituye su vida en el exilio, perpetúa su búsqueda: “el alma que, lenta pero con obstinación y silencio, madura su proyecto...” (9).

El amor no es amado

Memoria y olvido, exilio y nostalgia constituyen un entramado de núcleos semánticos fuertemente ligados entre sí, una presencia sutil y a la vez obsesiva tempranamente instalada en la obra de Héctor Bianciotti. El corpus elegido como centro de nuestra propuesta está compuesto por relatos pertenecientes a *El amor no es amado* (1983), última obra que Bianciotti escribe en español. Por otro lado, uno de los cuentos de esa colección deviene en el texto inaugural de su obra en francés, gesto que instala al escritor en el grupo de intelectuales extraterritoriales.

La problemática del lenguaje y de la escritura forma parte del conjunto de tópicos que privilegia y tematiza en sus narraciones. Es relevante, por lo

tanto, la investigación de las funciones y los sentidos de estos ejes semánticos dentro del contexto del discurso y el imaginario de Bianciotti.

Desde su partida de Buenos Aires hasta su ingreso en la Academia Francesa de Letras, Bianciotti recorre una trayectoria que exhibe el tránsito exitoso de una lengua a otra y la inserción en un prestigioso campo cultural. En su discurso de ingreso a la Academia se encarga de disociar identidad lingüística de identidad personal o literaria: “No creo que lo que se llama ‘identidad’ tenga directamente que ver con el idioma de la infancia. Creo que la sensibilidad de un ser puede encontrar mayor afinidad con el idioma de adopción”.

El amor no es amado es una colección de once *nouvelles* escritas en español, salvo la penúltima, “La barca en el Néckar”, compuesta directamente en francés. Los relatos se articulan en torno de historias mínimas, que a menudo devienen en un pretexto para la reflexión sobre las obsesiones y perplejidades que agitan a los personajes: la inmutabilidad del destino, el enigma del dolor, la memoria, el tiempo, la nostalgia... Obsesiones y perplejidades que traducen la inquietud y la angustia existencial del propio autor. Tal como afirma Vargas Llosa cada novelista “recrea el mundo a su imagen y semejanza, corrige la realidad en función de sus demonios...” (1989: 148).

Es revelador el título de uno de los capítulos del estudio de Salem: “La vida como palimpsesto de la memoria”. Alude al papel axial de la memoria en los textos de Bianciotti, a la obstinada indagación en las profundidades de la memoria y la adquisición del olvido necesario para fundar la escritura.

El hilo conductor de las *nouvelles* es la búsqueda personal. Tanto Salem como Dujovne Ortiz (2004: 22) postulan que en esos relatos existe un esbozo de escritura autoficcional. Dujovne Ortiz insiste en el carácter fragmentario del recuerdo convertido en una estrategia literaria.

En “El oro de la memoria” la narración está centrada en un anciano obstinado en la persecución de un recuerdo que se resiste a revelársele. Una vez recuperado, el recuerdo lo guía tras la pista de un enigma sepultado en su pasado. El protagonista –que se niega a que su identidad se evapore en el olvido al que suele condenarnos la vejez– ha organizado sus recuerdos en un esquema mental que le permite alejar esa temida catástrofe. Pero hay un sector que permanece vacío: “En el tablero insomne que había intentado imaginar

con precisión para rescatar las figuras privilegiadas de su memoria, quedaba, lo sentía, un escaque vacío, una casilla en blanco”.¹⁵⁷

El ardid contra la disolución y el caos se materializa en la imagen del tablero de ajedrez, símbolo superlativo de la organización y de la estrategia mental. Se alude también a la lucha: “En el tablero, como antes de empezar una partida, se hallaban bien alineadas, sombras heterogéneas que de algún modo formaban parte de su vida [...] los rostros de un instante y los instantes sin rostros que fueron ráfagas de una felicidad impersonal [...]” (1983: 176).

Pero una noche en un sueño aflora un rostro amado y olvidado que desgarró “la seda sagrada del olvido”. En otro sueño emerge una revelación: el dueño de ese rostro era un pintor, dedicado hasta la obsesión a un cuadro que nunca quiso mostrarle. Explicaba su reticencia la dificultad para pintar una parcela esencial, aquella de donde debía afluir la luz, un cuadrado en blanco. El hombre imagina, entonces, que la casilla vacía de su tablero coincide con esa parcela en blanco y decide consagrarse a la búsqueda del cuadro. Tras las huellas de la enigmática obra, consigue ubicar a la madre del pintor, la señora Bergslag, en una casa de reposo y se instala allí.

La señora Bergslag es una anciana de aspecto vagamente juvenil, por quien vela Alicia, una extraña criatura vestida de monja. Alicia es también una mujer mayor que habita allí desde hace mucho tiempo; su “disfraz” monjil le fue consentido como una suerte de táctica terapéutica. La madre del pintor con sus tics y sus abruptas reacciones infantiles es un espejo en el que se reflejan los miedos del protagonista, que teme que la vejez le arrebate junto con la memoria, los nítidos contornos de su ser. Así, en un momento dado la señora Bergslag toma el sombrero panamá que él había acomodado sobre sus rodillas y se lo encasqueta hasta los ojos, riendo: “Él pensó que, de arrancárselo, la Sra. Bergslag no se hubiera inmutado. Más se dijo que, si empezara a imitarla, la frágil coherencia que le permitía decir yo con aplomo, corría el riesgo de disiparse. Quería morir lúcido, sentir que se moría, decirse adiós como a un caballero” (1983: 186, el subrayado es nuestro).

Es muy probable que la elección del nombre Alicia para el personaje tierno y patético de la falsa monja no sea una simple coincidencia.

¹⁵⁷ Cf. “El oro de la memoria” en Bianciotti, 1983, p. 175.

Acaso Bianciotti quiso aludir así al personaje de Lewis Carroll y sugerir la amenaza latente del otro lado del espejo, ese territorio donde la razón resbala, donde acecha al protagonista el peligro de la disolución y del caos. Alicia es la llave de la alteridad, del acceso a un secreto mundo delirante. En efecto, es también junto a Alicia que aparece la madre del pintor con su espontaneidad infantil e incómoda, con su desprejuicio, en las fronteras de lo irracional.

Por fin, en un momento de descuido general, el protagonista accede a la visión del cuadro, que estaba oculto en el cuarto de la Sra. Bergslag, cubierto por un lienzo. La visión le revela que “en lo alto de la tela, donde antaño solía aparecer Dios o su presagio, la luz, no había más que un cuadrángulo virgen, la realidad de la tela embadurnada de blanco” (1983: 199). Entonces, ahora que el tablero de su pasado está completo, en lugar de la paz buscada comienzan a surgir rupturas, cortes, incoherencias. Y el escaque blanco empieza a expandirse, aboliendo gradualmente figuras y sonidos, “arrojando a la noche las figuras queridas, la música, los versos, los colores...”, desparramando todo el contenido del laborioso tablero. Más aún, en una brusca epifanía, todo se resuelve en blancura.

En un momento de la novela de Jeannette Winterson *Garder la flamme* (2006) aparece la siguiente referencia a la memoria: “le passé fossile est toujours là, qu’on le découvre ou non [...] La mémoire n’est pas comme la surface de l’eau –trouble ou sereine. La mémoire a des strates”.

La llegada a ese centro sagrado del cuadro, vacío, comienzo y fin de la búsqueda, después de un recorrido inverso hacia el pasado “fósil” –a través de esos estratos de la memoria– se revela como una trampa del destino, como un descenso hacia el infierno de la sinrazón, en vez del acceso al éxtasis. La catástrofe tan temida ha sucedido: “En el hombre esmerado, sentado en el sillón... no había sino un cuadrado blanco que se dilataba indefinidamente” (1983: 200).

El desenlace sugiere que no hay retorno posible, sugiere también una suerte de exilio, el exilio al que conduce toda búsqueda de coincidencia con el pasado, empresa imposible. Es interesante confrontar esta temática con la de otros relatos de *El amor no es amado*. “Bagheera”, por ejemplo, es un recorrido ficcional por los recuerdos de niñez y juventud de Kipling, narrado en primera persona, desde la

perspectiva del escritor enfermo, casi agonizante, y la nouvelle termina con una fuga hacia el territorio de la infancia, encarnada en el recuerdo de la nodriza. “La barca en el Néckar” se centra en el personaje de un antiguo desertor alemán, afincado en París, que no sólo ha dejado su país y su ejército sino también su juvenil vocación poética, y ya mayor se ve acosado por sueños dolorosos, terriblemente reales, que acaba por asumir como un impostergable rito nocturno. En “Bonsoir les choses d’ici-bas”, el protagonista, forjado sobre los rasgos de un personaje de Valery Larbaud, narra en primera persona una imaginaria relación de amistad-odio con el propio Larbaud, y en la última secuencia del relato aparece inválido y encerrado en una Venecia cuya magnificencia reconstruye en sus sueños y sus recuerdos.

En casi todas las nouvelles de esta colección aparece insistente el tópico de la memoria, a veces nutricia y otras destructora, pero siempre presente e indisolublemente ligada al trabajo de la escritura, de la que es sustento, como lo prueban las figuras de escritores que pueblan estos relatos. Vale la pena señalar que los textos de Bianciotti se constituyen como un conjunto, una totalidad, donde existen reiteraciones, ecos y correspondencias y donde la relación entre la vida y la memoria está representada bajo la figura de un “arduo tapiz”.

Finalmente, es revelador en la obra de Bianciotti, un símbolo proveniente de la *Odisea*. Ese símbolo es Ítaca, espacio mítico del *nostos*, del regreso. Como comprobamos, tanto “El oro de la memoria” como otros relatos suyos exhiben como desenlace diversos tipos de exilio reales o metafóricos –exilios en la sinrazón, en el sueño, en la enfermedad, en el delirio–. Y vimos que el autor postula, de ese modo, la imposibilidad del retorno. En este sentido es iluminadora la siguiente cita que corresponde al final de su novela *El paso tan lento del amor*: “La vida se ha disipado demasiado, para el paso tan lento del amor se hace tarde; y no tengo ninguna Ítaca” (1996: 310).

En un artículo sobre Coetzee, Silvia Hopenhayn señala: “Es notable cómo una lengua postula realidades: los modos de nombrar implican a su vez formas de existencia distinta”.¹⁵⁸ En efecto, tanto Makine como Bianciotti ejemplifican cómo escribir en otra lengua se traduce para ellos en una visión extrañada –alejada de los clichés y de la cotidianeidad– acerca del mundo que les era familiar. En determinado

¹⁵⁸ Hopenhayn, S., “La infancia de Coetzee” en *La Nación*, 14 de enero de 2009, p. 13.

momento de *El testamento francés* (1997) de Makine, el narrador, al evocar momentos de su infancia, reflexiona sobre la excentricidad que le confiere la posesión de una segunda lengua: “¡O sea que yo veía de manera diferente!... Creí poder atribuir esa doble visión a mis dos lenguas: en efecto; cuando pronunciaba en ruso ‘ЦАРЬ’, se erguía ante mí un tirano cruel; en tanto que la palabra *tsar* en francés se llenaba de luces, ruidos, viento, resplandor de arañas, reflejos de hombros femeninos desnudos, mezclas de perfumes...el aire inimitable de nuestra Atlántida” (58). Subrayamos la coincidencia de esta concepción acerca del lenguaje con la que expresa el narrador de *El paso tan lento del amor*: “Me ha sucedido postular que podemos sentirnos desesperados en un idioma y apenas tristes en otro; no reniego de esta hipérbole” (Bianciotti, 1996: 309).

En el mundo de Makine o de Bianciotti, la escritura en otra lengua no sólo supera largamente la función de una opción obligatoria, casual o afortunada, sino que se convierte en el factor esencial para la construcción de esa segunda mirada, que Balzac consideraba un don inherente a los creadores. Se teje así un diálogo apasionante entre memorias culturales y lingüísticas diferentes, atravesado por valiosas reflexiones de orden poético y filosófico.¹⁵⁹ François Cheng, otra voz extraterritorial, dedica reflexiones al bilingüismo en una de sus obras. Describe con gran belleza y profundidad la relación entre la lengua segunda y la materna. Vale la pena tomar prestada esa descripción como síntesis final de nuestro análisis:

J’ai opté finalement pour une des deux langues, l’adoptant comme outil de création, sans que pour autant l’autre, celle dit maternelle, soit effacé purement et simplement. Mise en sourdine pour ainsi dire, cette dernière s’est transmuée elle, en une interlocutrice fidèle mais discrète, d’autant plus efficace que ses murmures, alimentant mon inconscient, me fournissaient sans cesse, des images à métamorphoser, des nostalgies à combler... (Cheng, 2002: 7-8)

¹⁵⁹ Ver Mangada Cañas, B., “La memoria intercultural en la creación artística de François Cheng”, *Thélème*, Revista complutense de estudios franceses, N° 21, 2006, pp. 125-134.

BIBLIOGRAFÍA

- Argand, Catherine, "Entretien avec Andreï Makine", en: *Lire*. París, Febrero de 2001.
- Balzac, Honore De, "Facino Cane", en: *Le chef d'oeuvre inconnu et autres nouvelles*. París, Gallimard, 2005.
- Borreil, Jean, *La raison nomade*. París, Payot, 1993.
- Bianciotti, Héctor, *El amor no es amado*. Barcelona, Tusquets, 1983.
— *El paso tan lento del amor*. Barcelona, Tusquets, 1996.
- Carriedo López, María Lourdes, "La visión estereoscópica de Andreï Makine", en: *Thélème. Revista complutense de estudios franceses*, N° 11, 1997.
- Cheng, Francois, *Le Dialogue, une passion pour la langue française*. París, Desclée de Brouwer, 2002.
- Dujovne Ortiz, Alicia, "Héctor Bianciotti y la casa de Dios", en: *La autopista del Sur*. Año 2, N° 4, abril de 2004.
- Gasquet, Axel, *Lingua franca*. Buenos Aires, Simurg, 2004.
— "La tradición del multilingüismo literario argentino", en: Attala Daniel, Delgado y Le Marc Hadour Rémi (compiladores), *L'écrivain argentin et la tradition*. Rennes, PUR, 2004.
- Gauvin, Lise (editor), *Les langues du roman: du plurilinguisme comme stratégie textuelle*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999.
- Gurfein, M., *Itinerario*. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1997.
- La Meslee, Valérie Marin, "Goncourt des lycéens: Andreï Makine", en: *Magazine Littéraire*. N° 338, 1995.
- Magris, Claudio, *Utopia e disincanto. Storie, speranze, illusioni del moderno*. Milano, Garzanti, 2001.
- Mangada Cañas, Beatriz, "La memoria intercultural en la creación artística de François Cheng", en: *Thélème*. N° 21, Revista complutense de estudios franceses, 2006.
- Makine, Andreï, *El testamento francés*. Barcelona, Tusquets, 1997.
Traducción de Javier Albiñana.
— *Le testament français*. París, Mercure de France, 1995.
- Mac-Neil Aurenge, Tanya, *La langue sous la langue : étude de la littérature francophone bilingüe*. Provence, Université de Provence, 2002.
- Moronell, Claudia R., "El destino en 'Le pas si lent del'amour' de Héctor Bianciotti", en: *XI Jornadas de Literatura francesa y francófona*. Córdoba, Comunicarte, 1999.
- Pierre, Kyria, "Critiques Domaine français. Héctor Bianciotti", en: *Magazine littéraire* 379. Septiembre de 1999.
- Palant, Pablo, *Teatro: el texto dramático*. Buenos Aires, CEAL, 1968.
- Pirandello, Luigi, *L'umorismo*. Firenze, Battistelli, 1920.
- Robin, Régine, *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*. Buenos Aires, Cuadernos de posgrado, UBA, 1996.
- Romero, Héctor R., *Exilio y literatura*, en: <www.babab.com/n° 25/exilio.php>, 2005.
- Salem, Diana, *Variaciones sobre la nostalgia. Una lectura de Héctor Bianciotti*. Buenos Aires, Biblos, 2007.
- Starobinski, Jean, *La poésie et la guerre. Chroniques 1942-44*. Gêneve, Zoé, 1999.
- Steiner, George, *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución lingüística*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.
- Vargas Llosa, Mario, *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*. Barcelona, Seix Barral, 1989.
- Vázquez, Villanueva, Graciana, *Travesía de una escritura/ leyendo a Héctor Bianciotti*. Buenos Aires, Corregidor, 1989.
- Viart, Dominique, Bradeau, dans Michel, Proguidis, Lakis, Salgas, Jean Pierre, *Le roman français contemporain*. París, ADFP, 2002.
- Winterson, Jeanette, *Garder la flamme*. París, Melville, 2006.

LOS AUTORES

Estela Biarduni

Profesora en Letras de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesora titular de Literatura Francesa en la carrera de Letras y en la Maestría en Literaturas Comparadas de la UNLP y profesora adjunta en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Autora de numerosos trabajos sobre la especialidad. Directora de Proyectos de Investigación del Programa de Incentivos del Ministerio de Educación de la Nación.

Maya González Roux

Profesora en Letras de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Investigadora del Centro de Estudios de Literaturas y Literaturas Comparadas (CeLyC - UNLP) y profesora de Literatura Hispanoamericana en la Université de Picardie Jules Verne (UPJV-Amiens). Actualmente realiza una tesis de doctorado en Estudios Hispánicos en la Université de París 8.

Claudia Moronell

Traductora y profesora de Letras, Universidad Nacional de La Plata (UNLP). En la actualidad ejerce como profesora adjunta de la cátedra

de Literatura Francesa en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Como investigadora acreditada (UNLP) ha participado en proyectos de dicha facultad y es autora de numerosos trabajos sobre Literatura Francesa y Literatura Comparada.

Walter Romero

Licenciado en Letras (UBA). Es docente e investigador. Integra la cátedra de Literatura Francesa de la UBA desde 1997. Ha traducido a Racine, Sade, Maupassant y Apollinaire. Su último libro es *Panorama de la literatura francesa contemporánea*, editado por Santiago Arcos en 2009.

Ana María Rossi

Licenciada en Letras (UBA) y profesora de Castellano, Literatura y Latín (I.S.P. "J. V. González"). Actualmente docente-investigadora en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y profesora de Literatura de Europa Meridional y de Literatura Francesa en institutos de educación terciaria. Tiene publicaciones sobre temas de literatura francesa, italiana y comparada.

En un mundo globalizado es necesario pensar la alteridad intentando conocer y valorizar lo diferente de otros pueblos y culturas. Desde Montaigne en el siglo XVI, existe en la literatura francesa una larga tradición de autores que abordaron el tema de la interpretación del Otro.

Esta obra reúne una serie de ensayos a partir de un corpus variado de escritores que expresan esa búsqueda. Jules Verne y Pierre Loti aparecen reunidos prolongando un imaginario de la otredad que, desde el siglo XVIII, había procurado escribir, estructurar y colonizar el Oriente. Henri Michaux es analizado a través de dos tempranos libros de viajes que superan los clisés tradicionales del eurocentrismo. En el capítulo dedicado a Marguerite Yourcenar se revisa la construcción de la identidad de una escritora que conjuga el bagaje occidental de la cultura de origen con el sutil análisis de las diferencias. Luego se examina la elección de Marsella como espacio identitario en *Total Khéops* de Jean Claude Izzo. El capítulo final está dedicado a Héctor Bianciotti y Andrei Machine, quienes abandonaron la lengua de su país de origen y crearon en lengua francesa una obra novelística impregnada del deseo de alteridad.

ISBN: 978-950-34-0688-5

