

JOAQUIN DIAZ-CORRALEJO CONDE

"EL TEMA DEL DOBLE
EN LA POESIA DE JOE BOUSQUET"

Director:

Dr. D. Fco. J. del Prado Biedma
Catedrático de Lit. Francesa
Dpto. Lengua y Lit. Francesas
Univ. Complutense de Madrid

UNIV. COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Filología
Dpto. Lengua y Lit. Francesas
1991

I N D I C E:

Primera parte

I. Introducción	
I. 1. Cristal y azogue: la luna	4
I. 1. 1. Una elección en la obscuridad	10
I. 1. 2. Del otro lado del espejo el espacio-tiempo en Bousquet	15
I. 1. 3. El tesoro en el espejo	22
I. 1. 4. Los efectos del reflejo del Doble	24
Notas	38
I. 2. Un poeta aislado	43
I. 2. 1. El "midi" y Bousquet	43
I. 2. 2. Carcassonne	47
I. 2. 3. Los amigos y las relaciones con el exterior	56
I. 2. 4. La chambre du blessé inspiré: el espacio en J. Bousquet	76
I. 2. 5. La droga, paraiso e infierno	103
I. 2. 6. La "porte étroite"	129
Notas	141

Segunda Parte

II. El tema del doble en Joë Bousquet	153
II. 1. Fundamentos històricos y textuales	153
II. 2. Metafísica del doble	162
II. 2. 1. Scoto y Llull, maestros mediavales y contemporàneos	164
II. 2. 2. Unidad metafísica, unidad corporal y la otredad	168
II. 3. Mística del doble	171
II. 4. Bousquet filósofo, el doble fundamento de una filosofía no aristotélica	176
Notas	184
III. La herida	188
III. 1. La herida, grieta mortal hacia la pluralidad	189
III. 2. Las heridas imaginarias, "dobles" de la herida	192
III. 3. La poética de la mirada o "l'alchimie du reflet"	195
III. 4. El hombre herido y el discurso de la otredad	206
Notas	209
IV. La mujer y Joë Bousquet	211
IV. 1. La mujer y sus reflejos	212
IV. 2. El erotismo de Joë Bousquet	228
IV. 3. El andrògino, el hermafrodita	238

Notas	254
V. Las marcas textuales del doble	259
V. 1. Heteronimia	259
V. 2. "Mon frère l'ombre"	265
V. 3. El baile de máscaras	297
V. 4. Las voces del "yo"	318
V. 5. Las presencias del doble: la retórica especular y sus símbolos	323
Notas	340
VI. Conclusión	345
VI. 1. Corolario incidental	345
VI. 1. 1. La búsqueda	345
VI. 1. 2. El pensamiento es un caos preñado de futuro	350
Notas	357
Bibliografía de las obras de J. Bousquet	359
Bibliografía general	361

PRIMERA PARTE

I.- INTRODUCCION

Je suis le frère d'un aveugle que je tiens par la main, il continue à marcher quand je m'arrête, il commencera à courir quand je m'endormirai, il battra des ailes quand on nous aura, lui et moi, oubliés.

J. Bousquet, *Mystique*.

I. 1. Cristal y azoque: la Luna

Este primer enigma de Bousquet, para nosotros parábola profunda y esclarecedora, proporciona un sentido especial a nuestro trabajo. Toda investigación tiene etapas de ceguera creativa, "lecteur, je ne me trouve qu'en me perdant", dice Paul Ricoeur, que ayudan a conocer, poco a poco, el laberinto de la búsqueda, familiarizándose con sus recodos, sus pasos secretos y sus callejones sin salida. Nuestro camino lo seguimos, corporal y espiritualmente, tras el conocimiento que, al abrirnos una puerta en el primer laberinto, nos permitirá enfrentarnos a un nuevo enigma, paso para un nuevo laberinto y a otro nivel del conocimiento. ¡Ay de aquél que no tenga un buen guía!

Bousquet, con su parábola del ciego, nos hace pensar, en primer lugar, en los Evangelios, y particularmente en la versión de Mateo (Mateo 15, 14) de una frase de Jesús: "Dejadlos [a los fariseos] son ciegos guías de ciegos; y si el ciego guiare al ciego, ambos caerán al hoyo". Y también cuando Mateo cita, más adelante, unas palabras aclaratorias a éstas: "No entendéis aún que todo lo que entra en la boca, va al vientre, y es echado en la letrina? Mas lo que sale de la boca, del corazón sale; y esto contamina al hombre. Porque del corazón salen los malos pensamientos" (Mateo 15, 17, 18, 19), explicación en la que Marcos abunda: "Nada hay fuera del hombre que penetre en él, que lo pueda contaminar: mas lo que sale de él, aquello es lo que contamina al hombre" (Marcos 7, 15).

Es la ceguera del hombre preso en su pasión, cuya palabra interior errada, que vela la verdad, puede dejarle para siempre caminando sin encontrar el paso, el vado, y así no alcanzar la otra ribera.

Y, en segundo lugar, en la ceguera gídiana expuesta en *La Symphonie pastorale*, cuando dice: "*Combien heureux les hommes, s'ils pouvaient ignorer le mal.*", y más adelante "*souvenez-vous des paroles du Christ: 'si vous étiez aveugle, vous n'auriez point de péché'*", hipótesis fundada también en el versículo de san Pablo "*Pour moi, étant autrefois sans loi, je vivais; mais quand le commandement vint, le péché reprit vie, et moi je mourus.*"⁴ Frente a la ceguera del que no quiere, o no puede ver, la de aquél que

ignora, "no ve" el pecado, porque practica la inocencia: un ser que mantiene, o recupera, la visión pura de la infancia.

Todas estas propuestas parecen suponer unas actitudes, primero, abrir los ojos en nuestro interior a lo que contamina, en diálogo con el "otro", o los "otros", para recuperar la inocencia, y después, "cegarlos" manteniendo la pureza. En la obra bousquetiana, parece haber el mismo propósito de inversión conceptual, el doble, el "frère aveugle" es ciego para ver mejor.

" -- ce que je ne vois pas me voit.

-- ce que tu ne vois pas te donne des yeux et te voit regarder."²

Quizá ciegos ante su discurso, porque todavía no lo sabemos leer, comprender, ver en profundidad, necesitaremos un "passeur" experimentado que sepa guiarnos incluso "endormi" y quien mejor que el propio Joë Bousquet. Será el "hermano lego" que nos llevará de la mano, libres para seguir andando aunque él ya no esté, y, en nuestra veloz carrera, nos ayudará a dejar huellas que otros seguirán, cuando nuestro recuerdo se haya perdido en el laberinto de la memoria colectiva.

En su modestia mística, es probable que su recompensa sea nuestro paso dichoso por el vado, deseo ampliamente expresado en su obra y que nos recuerda la visión profundamente religiosa de la importan-

cia de la obra literaria en Patrice de la Tour du Pin, que también hace referencia a los ojos tapados:

"Vous êtes enfin des aveugles; plus vous monterez en existence, plus vous vous croirez bas en connaissance; et l'amour de Dieu vous empêchera seul de désespérer (...). Les visiteurs retourneront (...): voici un être perdu pour la création et la découverte en poésie; (...) il tente de justifier son oeuvre devant Dieu; mais si l'un d'entre eux pouvait avouer: il nous a donné un tout petit moment d'amour de Dieu, vous savez bien que cette seule phrase vous justifierait et vous rendrait heureux."³

Como Patrice, Joë busca el conocimiento a través de la existencia, como él, ha sido mal comprendido y mal conocido en su época, incluso por su pares y, creemos, por sus propios amigos. Si para La Tour du Pin la justificación es por amor de Dios, entendemos que Joë lo que quiere conseguir es la comprensión fraterna del hombre y del mundo a través de lo indecible que toda palabra encubre, y pensamos que no sólo logra eso, sino que, como diría Boecio, su obra es una partitura de la música de la tierra, donde armonizan el universo, los astros, el mundo y el hombre.

Esta investigación se propone el estudio, a través de la obra de uno de los autores más crípticos de la literatura francesa, de uno

de los problemas más complejos de la creación literaria: la múltiple interrelación autor - universos posibles de pensamiento-lenguaje - lector, en su faceta de representaciones del autor, (dobles o heterónimos), que, hasta donde nosotros sabemos y conocemos, abre un campo donde los hallazgos no han sido sistemáticos, aunque si muy interesantes.

Las hipótesis que sirvieron de punto de partida para nuestro trabajo se basaron en las teorías generales de la crítica literaria, considerada en sus tres niveles: estructural descriptivo, simbólico-antropológico y mítico, y genético psicológico.

Resultó, por otra parte, inevitable que, en nuestro análisis, realizáramos incursiones en campos lindantes tales como la lingüística, la semántica, la antropología, la mitocrítica, la psicología, la filosofía, tanto en sus planteamientos generales, como en la especificidad que nos ocupa. Incursiones que nos llevaron incluso a campos menos próximos como la neurología y la psiquiatría, tanto en sus planteamientos generales de estudio de la esquizofrenia y de la neurosis, con el fin de profundizar, desde un punto de vista clínico, la dicotomía de la personalidad de nuestro autor, como en los planteamientos específicos del estudio de las toxicomanías en su relación con el lenguaje, para ver hasta qué punto la morfina y la cocaína influyeron, o no, en la obra de Joë Bousquet.

La estructura del trabajo es, forzosamente, compleja y multifacética, sin embargo, todas sus partes tratan de enfocar hacia un tema central: el análisis literario de la obra de Joë Bousquet como modelo de la búsqueda de la abolición de la distancia entre lenguaje y pensamiento, a través de la relación entre el pensamiento del autor y el devenir de su propio ser, expresado por la voz del "otro" o de los "otros" yo pensantes del escritor: "Dans l'immensité que l'homme sent avec sa solitude le cri soulève une existence amie"⁴, que provoca la evolución de ese pensamiento hacia la comprensión total del mundo y de su propio ser. La obra se transforma en una lectura que yo hace de sí mismo, de sus profundidades inconscientes ambiguas y de difícil interpretación, ayudándose para ello de las claves que la interrelación con el "otro" (universo exterior o interior: lector, doble, sombra) le proporciona, "Silence, (...) Mon frère l'ombre est toujours près de moi, (...) Réel pour moi, mais à peine, laissant désirer l'interprétation artistique qui le rendrait présent pour toujours ..."⁵.

Por eso para Bousquet, la base semántica pragmática junto con las imágenes simbólicas generarán sentido a partir de la representación mental en imágenes que al lector/intérprete sugieran. Siempre teniendo en cuenta que la "verdad" de este sentido es un proceso abierto, y que el valor de las interpretaciones se va transformando diacrónicamente en el transcurrir de la tradición en cada cultura. Por ello el poeta tiene en cuenta que el valor simbólico

de las imágenes estará siempre en función del universo de símbolos en que se producen y transmiten. Siendo este universo, a la vez, objetivo en sus arquetipos y subjetivo en las relaciones y transformaciones que éstos sufren en la construcción de mundo posible, cuya estructura dejaría al artista y a su obra, según el deseo de Bousquet, "hors de l'espace et du temps".

I. 1. 1. Una elección en la obscuridad

La elección de tema para el desarrollo de una tesis doctoral, a veces, está rodeada de un ambiente que bien puede parecer fatal (en un sentido positivo de "fatum") y pánico (en un sentido lúdico). Convencido de la razón de Barthes, cuando en su autobiografía presenta⁴ como una aclaración a su *Plaisir du texte*⁷ la siguiente observación: "le plaisir n'est pas ce qui répond au désir, mais ce qui le surprend, le dépasse, le désoriente, l'égaré", encaucé mi experiencia estética dejando a un lado aquellas satisfacciones inmediatas del deseo, como algo demasiado esquemático y cercano al estímulo/respuesta de Pavlov, y buscando por el contrario aquellas otras que fomentaran mis pulsiones, prolongando mi experiencia de "lo real" para desbordar los límites de la vida, dando alas al espíritu. Casi sin darme cuenta, me encontré seducido por un mito cuya pauta estética en literatura, a mi parecer, se extendía a lo largo de los siglos de autor en autor

y de obra en obra hasta nuestros días, siendo, al mismo tiempo, un rito iniciático: el andrógino.

Pero era tan amplia la búsqueda que la duda me atenazaba ante la imposibilidad de llevarla a cabo. Del ideal estético greco-romano a *Muerte en Venecia*, pasando por la "Gioconda", el arte flamenco, y nuestro "tanto monta, monta tanto" medieval, el mito del andrógino, del hermafrodita, como arquetipo, no sólo imagen de la hipotética unidad perdida de los sexos, sino, sobre todo, de la unidad cuerpo/sentidos, alma/espiritu, pensamiento/lenguaje, a través de la expresión estética literaria, parecía obedecer a una dolorosa constante de reflexión ante las dicotomías que encierran al hombre y respondía al planteamiento de Barthes y lo reforzaba. Apasionado traté de enfrentarme al reto, pero pronto me di cuenta que responder a todas las incógnitas planteadas suponía una larga investigación con tantas pistas a seguir que me obligaba a establecer prioridades y secuencias.

En un momento difícil para esta hipótesis subjetiva de partida del proyecto, en plena depresión, cayó en mis manos un libro que hablaba de un autor maldito e injustamente desconocido que se había interesado especialmente en el andrógino: Joë Bousquet. La lectura de las primeras obras me convenció de que, ¿por casualidad?, había descubierto a un maestro cuya obra me ayudaría a seguir mi camino, pues, por un lado desarrollaba y trascendía el mito mismo, que pasaba a un segundo plano, abriendo nuevas y

múltiples perspectivas, y por otro, al mismo tiempo, habla encontrado a un amigo, a un consejero sutil, delicado y, sin embargo, duro, profundo, certero, que habla sabido extraer de su experiencia la esencia de "la surprise, de l'égarement du plaisir" para ofrendarla a quien fuera capaz de aceptar el desafío de ignorar la leyenda negra que cual muralla le encerraba, le protegía

"je dois tout
à celui
qui sait me dire
ce qu'il attend de moi"⁸

y, al mismo tiempo, no se dejara engañar por "la pensée qui se reflète dans le miroir du langage", pues "celui qui croirait à ce que j'ai écrit, serait comme un nigaud devant une affiche qu'il prendrait pour un spectacle, ou la berceuse pour le sommeil"⁹.

Se añadía pues el acicate de una obra críptica y poéticamente deslumbrante, que es también, como su vida, una interrogación, un continuo descubrimiento, un perpetuo cambio. Si éste se detuvo de repente en 1950, fué sólo para perpetuarse en sus lectores.

Lo mismo que la estentórea carcajada de Rabelais parece esconder la "substantifique moelle", así los espejos estructurales y los fuegos estéticos del lenguaje bousquetiano reflejan e iluminan,

más que ocultan, la clara obscuridad de su filosofía ética y estética, la profundidad de su ontología proyectada al futuro.

Bousquet era perfectamente consciente del papel que le había tocado jugar cara a la posteridad, "serai-je un auteur de terre promise? (...) après moi vous vivrez sur ces paroles qui me sont venues aux yeux"¹⁰, decía, como otro "voleur de feu" de la interminable cadena prometética.

Por eso, ante el arte y el lenguaje que son deshonestos y crueles, el artista sumido en su deseo y su miedo de mostrar lo intangible recurre a la utilización de máscaras, bajo las que se oculta como artificio retórico para la creación, así tendremos que desvelar en nuestro análisis no sólo los heterónimos, sino también cualquier otro procedimiento análogo en Joë Bousquet, para comprender mejor su obra. Abrir una ventana al campo, que diría Machado, haciendo camino entre la niebla de esas incógnitas que nos plantean tanto Joë, como Patrice de la Tour du Pin, como D. Antonio, como Jorge Luis Borges y, cómo no, Pessoa, entre otros.

A Machado sus dobles le sirvieron para pasar de la poesía a la prosa filosófica, a Borges para pasar, hacia los cuarenta años aproximadamente, en sentido contrario, de la prosa de ensayo, a la de narración, a Pessoa, quizá para construir el sentido de la propia obra, desde un punto de vista "externo". Para Patrice los heterónimos, siguiendo al Dr. del Prado¹¹, tienen un valor terapéutico y hermenéutico, son guías, puentes, puertas que

permiten una abertura hacia lo imaginario, "pour agrandir votre domaine jusqu'à dehors de l'âme" y, así, llegar a la corporeización, la "prise de chair", tentación que Bousquet asume y transforma.

Puede parecer, en un primer acercamiento al tema, que todo escritor necesita crearse una personalidad distinta, crearse otro, cuando quiere utilizar el lenguaje para poder describir sus inquietudes¹². Lo objetivo, externo, tiene palabras fáciles, quizá por la distancia que nos separa de su "sentido", lo subjetivo se desdibuja, se profundiza de tal manera, hay tantos universos posibles que describir, tantas sensaciones, tantos sentidos, que hay que pasar del otro lado del espejo y encontrar allí una mejor perspectiva, que la suma de las infinitas imágenes reflejadas nos proporciona.

Para Bousquet, el artista tiene en el sosia un don específico de creación: "J'ai appris que le don artistique éveillait dans l'âme d'un auteur la créature que cherchait précisément l'imagination des hommes. Au lieu d'une idée abstraite, c'est une créature vivante que le poète conçoit, ..." ¹³, no nos extraña que piense por tanto que "une autre vie se cachait dans ma vie. Un frère regardait doucement à travers le bonheur." ¹⁴; la creación de un doble, de una sombra, de heterónimos que hablan por él edifica una coherencia donde toda categoría es una y doble, pues en ella los elementos contrarios que dan tensión a la obra bousquetiana, la

vida y la muerte, el sufrimiento y la felicidad, la ausencia y el amor, la luz y la oscuridad, se atraen anulándose en la ambigüedad del signo, espejo de un estilo "intermittent" que Joë utiliza para asumir su cuerpo en cortocircuito intermitente con su espíritu. Su comportamiento y "le style artiste s'affirme[nt] comme un moyen de traverser la perte de l'autre et du sens: (...) car répondant au même besoin psychique d'affronter la séparation, le vide, la mort"¹⁵. Como veremos, Bousquet bajo las máscaras está fuera del espacio y del tiempo en una transrealidad.

I. 1. 2. Del otro lado del espejo: el espacio-tiempo bousquetiano

Para situar mejor el desarrollo de nuestras intuiciones, partimos del estudio del espacio/tiempo bousquetiano revelado por su obra, o por aquellos testigos directos de su vida, siguiendo a Bachelard¹⁶ que, en cierta manera, piensa que el tiempo es una medida del otro lado del espejo, pues "l'être humain n'est jamais fixé, il n'est jamais là, jamais vivant dans le temps où les autres le voient vivre, où il dit lui-même aux autres qu'il vit. (...) Le chronomètre, c'est le temps des autres, le temps d'un "autre temps" qui ne peut mesurer notre durée. (...) Il suffit de changer d'images pour changer de temps". El tiempo se convierte pues en una medida exterior al ser creador, éste se sirve de él para que sus imágenes encuentren un espacio propio y para que podamos interpretarlas en "tiempos" múltiples, en lecturas múltiples.

El tiempo como medida de la memoria múltiple, que trata de recuperar nuestro pasado para comprender nuestro presente y construir/destruir nuestro futuro, ha sido el centro de la preocupación de la humanidad, y en particular del científico y del artista.

Base de las ciencias llamadas experimentales, objeto de estudio y controversia, hoy parece que la reflexión sobre las características del tiempo sería la clave que permitiese entender mejor el universo en el que nos encontramos¹⁷.

El concepto, definido por Aristóteles como el número del movimiento en la perspectiva del antes y del después, aparece a la vez imparcial e inaccesible, con la objetividad del movimiento periódico de los astros, y parcial, accesible, subjetivo para el hombre que mide en relación con sus intereses, sus compromisos y su ilusión. Lo mismo que San Agustín que confesaba no ser capaz de poner en palabras el saber que creía tener del tiempo, aún no sabemos que "es" el tiempo. Su medida parece imponer la perspectiva del antes y del después, los planteamientos de Galileo implicaban el instante y la eternidad, es decir, en cada momento, el sistema dinámico era definido por un estado que contenía la verdad tanto de su pasado como de su futuro. Tal como se concibe ahora, cada instante es la memoria de un pasado que no permite definir más que un futuro limitado, cerrado por un horizonte temporal intrínseco, en un espacio intrínseco. Esta definición de estado instantáneo espacio-temporal se propone como un momento que

"brise la symétrie entre passé et futur, et les lois de son évolution propagent ce brisement de symétrie"¹⁸. Se diferencia claramente del "hasard objectif" des surréalistes, que estaría dentro del espacio-tiempo cotidiano¹⁹.

La ruptura, la "blessure", el desgarrón de la simetría del espacio-tiempo tienen, pensamos, su correlato en la biografía, en la creación artística y, particularmente, en la creación literaria, por ejemplo, M. Décaudin piensa que "de la poésie, Apollinaire attend le miracle qui abolira le temps et lui procurera une immobilité qui soit l'identité de son être"²⁰, y Robbe-Grillet forja la fórmula "mettre le temps entre parenthèses"²¹. Sin embargo, esta intuición de unión del espacio-tiempo parece ser rehusada por varios críticos.

Por una parte, F. Savater parece diferenciar ambos conceptos: "Si la aventura exterior -- viaje, exploración, combate -- es siempre un juego a través del espacio (...), la aventura interior se las entiende fundamentalmente con el tiempo"²², en realidad, lo que está separando es el concepto de "aventura", desde un punto de vista espacial, en exterior e interior. Y la exterior tiene su tiempo, como la interior, ambas se desarrollan en un tiempo, no al mismo tiempo, en él empiezan y acaban. Por otra parte, G. Durand piensa que "dans les rêves et les délires, la donnée immédiate est l'image, non la durée puisque "le sens du temps" est "comme dissous"²³, y más adelante puntualiza que esta disolución del

tiempo es efectuada "à l'aide des images de nos (...) expériences mortes (...). Bien loin de plaider pour le temps, la mémoire, comme l'imaginaire, se dresse contre les visages du temps, et assure à l'être, contre la dissolution du devenir... (...) La vocation de l'esprit est insubordination à l'existence et à la mort, et la fonction fantastique se manifeste comme le patron de cette révolte"²⁴, aparentemente el tiempo se ha disuelto en el vitriolo de lo fantástico, sin embargo, con esa visión proustiana del tiempo, no lo hace desaparecer, pues la memoria y la imaginación conforman nuestra personalidad a través de una hermenéutica del error y del riesgo, como Durand mismo reconoce al señalar que: "C'est le temps, et le temps seul, qui transforme le principe d'identité en un "risque à courir", risque irrémediable d'erreur et de contradiction (...) L'espace est facteur de participation et ambivalence"²⁵, irremediable, pues la flecha del tiempo hace del espacio el factor de participación, por eso es ambivalente. Nos parece evidente, pues, que G. Durand reconoce la unión del espacio-tiempo al centrarse en el espacio imaginario donde, como él mismo dice citando a Piaget: "Dans ces mille alvéoles l'espace tient du temps comprimé"²⁶, hay por lo tanto un espacio con tiempo circular, encerrado, pero no sin tiempo. No estando de acuerdo con Durand (si realmente su posición es reduccionista) pensamos, de acuerdo con las hipótesis actuales de la física, que ese espacio tendrá un tiempo relativo, pero no un tiempo 0, y que en consecuencia no se puede separar el espacio del tiempo. El espíritu, ante la ambigüedad de la pulsión de muerte que busca, que trata de

recuperar "el tiempo perdido", y de la pulsión de vida que lo "gasta" para construir el presente base del futuro, no se rebela contra el tiempo mediante lo fantástico, sino que utiliza éste creando, engendrando, organizando y concibiendo para mantener la flecha de aquél suspendida en un vuelo evolutivo.

La creación artística, tiende a proporcionar, a la vez, un tiempo intrínseco imaginario a la obra de arte, y un tiempo relativo, personal y subjetivo, al autor y al lector, por eso aunque toda obra artística es creada "para la posteridad" y aunque se hable de "inmortales" pensando en algunos artistas, es el deseo de integrar la dimensión espacio/temporal imaginaria de la obra en la nuestra relativa, lo que nos hace hablar así. Nos falla, en nuestra opinión, la perspectiva: para una clase de moscas de mayo, que viven sólo veinticuatro horas, ¿qué sería un inmortal? ¿algo/alguien que viviera una semana, un mes? Aunque tenemos múltiples ejemplos, dentro de la fauna y de la flora del planeta, de vida longeva, no se nos ha ocurrido nunca llamar inmortal a cualquiera de esos especímenes, tampoco consideramos inmortales a los humanos que crean ... descendencia. Sin embargo, al creador de una obra de arte sí. Pero ¿No es el hombre la obra más perfecta?

En segundo lugar, toda obra de arte que consideramos "inmortal" lo es precisamente porque juega en su propio espacio/tiempo y en el nuestro como "facteur de participation et d'ambivalence" y como "risque irrémédiable d'erreur et de contradiction" a la vez. En

toda obra humana, en particular la obra de arte, habría una elección de estado/s instantáneo/s espacio/temporal/es (EIE/T) en evolución, dicha evolución se desarrollaría cada vez que fueran integrado/s por un lector en su/s propio/s EIE/T.

Por eso estamos de acuerdo con Bousquet y asumimos su "Définition de la beauté: "l'espace et le temps perçus par l'esprit; les proportions, le temps uni à l'espace."²⁷ Esta visión metafísica se refleja en la obra y en el EIE/T: "Cette conception de l'instant-vie est moins l'expression d'une valeur absolue que l'expression de notre impuissance à concevoir autrement que dans le plan constructif de notre être"²⁸.

Pensamos, con el doctor D. F. J. del Prado que el EIE/T, que en su terminología llama incidente, aunque aparentemente no pertenezca a la estructura, sino a la historia, no privilegia, ni impone, al ser significativo en un mundo posible²⁹, una organización/reorganización sobre un único eje, sino que engendra, a la vez, en el espacio y en el tiempo, un conglomerado material de cualidades físicas y psíquicas, semánticamente expresadas como "propiedades" (entre ellas "la de estar en relación con otros conglomerados de propiedades, la de realizar ciertas acciones y de sufrir otras"³⁰), que desarrollando entropía va a modificar la estructura y la historia. Es decir, este incidente determina a través de las pulsiones psico-sensoriales del autor y, más tarde, del lector, las distintas hipótesis de creación y/o de interpretación.

Según estas hipótesis, podríamos decir que la vida literaria de Joë Bousquet comienza con un EIE/T fundamental: la herida, su primer encuentro, decisivo, con el sufrimiento y con la muerte. Ese desgarró dejará huellas en su cuerpo y en su mente, en su espíritu y en su obra. Este dolor no podía imaginarlo antes de que apareciese, y después casi no puede creer que le pertenece, o él le pertenece al dolor. Todo ocurre al contrario de lo que había imaginado, sigue una vía que no había elegido. La relación con los demás y consigo mismo, con el mundo y con Dios, toma un camino quizá deseado y proyectado por "otro". Así, pasa por la experiencia de una alteración de su yo, de su imagen. Esta alteración de la imagen podría negarla, tratando de no tenerla en cuenta, de no saber nada de ella, en un propósito de restaurar y de provocar paranoicamente la imagen desaparecida, posibilidad que vendría dada por el sentimiento de culpabilidad que le asalta cuando su cuerpo no se conforma a la imagen previa que tenía de sí mismo. Sin embargo, esta alteración también le desvela esa parte de sí mismo que la imagen, el cuerpo, tapaba, cubría, y que al cuartearse deja libre. Bousquet sigue este camino del descubrimiento, del hallazgo, de la revelación de ese "otro" psíquico, corporal también, que nosotros trataremos de seguir hasta un hipotético final, si éste existe.

I.1.3. El tesoro tras el espejo

Si para Bousquet "Le Livre, le traité", su gran obra, será aquella cuyo lenguaje "exige secrètement de son lecteur une modification telle que la part secrète dont il expose la nature et le rôle et dans le même moment, soit aussi la condition de son sens et de sa clarté."³¹, desvelar el secreto sería encontrar el significado y la intención literaria de dicha obra: saber por experiencia propia cuál es la "évolution". Para levantar los velos que Bousquet dispuso, consciente o inconscientemente, para llamar nuestra atención y hacernos seguir el recorrido iniciático que consideraba necesario para su lector modelo, en deficiencia de Eco³², y así transformar el mundo³³, al mismo tiempo que se transforma él mismo y cambia al lector³⁴, no tendremos más remedio que hacer frente a lo que Bakhtine llama "les problèmes du texte"³⁵, desde la misma perspectiva de "une analyse philosophique" que implica según J. M. Adam "une zone frontière entre littérature, philologie et linguistique"³⁶. Esta dificultad, que para Adam los lingüistas no pueden superar solos³⁷, trataremos, dentro de nuestros límites, de vencerla tomando los conceptos y las nociones necesarios de las teorías de los diversos sectores de las ciencias humanas implicadas en dicho análisis. Utilizaremos desde el psicoanálisis hasta el mitoanálisis, pasando por el semanálisis tal como Kristeva lo define³⁸, alentados por el propio Joë: "Il faut psychanalyser la conscience poétique de notre temps, faire la lumière sur ce que le poète a le plus souci de garder secret. (...) Ce qu'un poète

ignore ou qu'il ne veut pas savoir nous importe autant et sans doute plus que ce qu'il sait si bien"³⁹. Pensamos que la lectura y el análisis de la obra de Bousquet nos han llevado a nuevas cotas de reflexión que han ampliado nuestra visión global de la literatura y de las ciencias humanas en general, evolución, por encima de las divisiones y fronteras establecidos entre las ciencias, que prefigura tanto el hombre omnilateral de Marx⁴⁰, como el nuevo enfoque del aprendizaje que propone el Club de Roma, cuando habla de pensamiento integrador⁴¹.

Esta reflexión que encierra tanto lo individual, lo particular, como lo global, lo general, se refleja en nuestro análisis que llamaremos provisionalmente de espiral recurrente o periódica, pues inspirándose en el método regresivo-progresivo de Sartre⁴², amplía esta visión historicista con las aportaciones de los distintos campos citados, lo que implica una perspectiva multiplanar y multidimensional, es decir, recorrer cada plano profundizando en él de forma espiral⁴³ y recurrentemente, regresando, por lo tanto, al punto focal o temático en distinta dimensión, distinto plano, distinto punto de vista.

Vamos así de la forma a las pulsiones y de éstas a los arquetipos míticos, determinando nuestro objeto a partir de la práctica, teniendo en cuenta los substratos ideológicos, y de éstos y aquellos a la forma, para no perder de vista la globalidad textual, que ya teorizaban Bakhtine: "l'énoncé conçu comme un tout

de sens"⁴⁴, M.A.K. Halliday, R. Hasan⁴⁵ y que J.M. Adam, en la pragmática textual, designa como "la perception-construction d'une macro-structure sémantique, elle-même prise dans la dynamique de ce que j'appellerai "l'orientation configurationnelle du texte"⁴⁶. Globalidad doblemente importante si tenemos en cuenta que Bousquet quería su obra subversiva, no desde el punto de vista de enfrentamiento con la ideología dominante(?), sino desde el de la destrucción-construcción del conocimiento.

I.1.4 Los efectos del reflejo del Doble

Por eso, lo más importante de Joë Bousquet no es sólo su aportación a la literatura, como ejemplo impar de creación poética, sino su esfuerzo (una obra "écrit[e] dans la fièvre et les fièvres, entre la pyélo-néphrite et la congestion pulmonaire.") por realizar una investigación empírica de la relación pensamiento creativo - lenguaje poético como medio de expresar lo indecible en lo dicho. Creemos, como decía Hegel, que "la verdadera inspiración" supone una "doble actividad" desplegada por la fantasía al dar activamente forma a un contenido determinado, tanto "en la interioridad subjetiva, como en la ejecución objetiva de la obra de arte". Así "lo interno del espíritu se expresa en la realidad y se transparenta a través de la exterioridad de ésta"⁴⁷.

Para encontrar las fuentes de la fantasía bousquetiana, a fin de analizar las formas y los contenidos de su obra, en los niveles narrativo, ideológico y simbólico, empezaremos teniendo en cuenta la influencia que ejerce el entorno socio-cultural-profesional y familiar, durante los treinta años de su invalidez, sobre el nuevo "troubadour du Midi", "le dernier Parfait échappé aux flammes" en palabras de Gabriel Gros.

Como veremos, "Le Midi", particularmente el Languedoc méditerranéen, es donde se encuentran las raíces de sus antepasados. Su familia proviene de burgueses afincados en la costa, viticultores los unos, fabricantes de muebles de artesanía los otros. Su influencia se dejará sentir en su gusto por la libertad, el esoterismo mágico y un fino sentido del humor, irónico y socarrón. Esta savia de raíces populares se desbordará en sus cuentos, donde aparecen leyendas, nombres, personajes, anécdotas, expresiones y palabras tomadas de los recuerdos de su infancia, de las consejas y cuentos de sus abuelos, de su relación con sus niñeras (su nodriza era de Montségur), de su enfermera (criada de la casa desde la infancia de Joë) y de las múltiples lecturas de revistas regionales sobre artesanía, artes populares y folklore, así como de literatura popular de todo el mundo.

Sin embargo, no se puede decir que Bousquet fuera un occitano convencido, si, en un momento dado, tuvo, en palabras de René Nelli, filósofo, poeta, amigo íntimo, crítico y asesor responsable

de la publicación de la mayor parte de su obra, "la tentation occitane", materializada en unos artículos para un número especial de la revista "Cahiers du Sud", dirigida por Jean Ballard, titulado "L'Homme d'Oc et le génie méditerranéen", comprobaremos que fué porque era una oportunidad para hablar de libertad y para reivindicar la cultura francesa frente a la ocupación nazi.

Como buen "languedocien" dicho trabajo le sirve también para exponer sus ideas, "il prête à la pensée d'oc les tendances de sa propre pensée"⁴⁸, para avanzar en el desarrollo de su "surréalisme réalisant" dentro de su etapa del "présentisme dualiste", dualismo maniquelsta cercano a los planteamientos cátaros según Nelli⁴⁹, pero que en nuestro análisis, desde el momento en que Bousquet los expone, para reducirlos a una complementaridad anunciada en una idea clave de su metafísica (base de la teoría del Doble) y del Andrógino: "rien ne peut être sans tomber au pouvoir de son contraire", nos parece un intento de superar dichos planteamientos cátaros en un nuevo Renacimiento Occitano. Se serviría del Doble, del Andrógino, como símbolos comprensibles, para predicar el amor espiritual que permite apreciar la belleza en un espacio/tiempo interiorizado.

Pasaremos del macro-cosmos regional al micro-cosmos de Carcasonne, para Bousquet una ciudad encerrada en su historia y en una visión provinciana que le hace mirar con suspicacia al habitante de la "chambre aux volets clos" en el 53 de la rue de Verdun. Lugar

abierto a todos, llega a ser como comprobaremos, en los años de ocupación alemana durante la segunda guerra mundial, uno de los centros literarios más importantes de Francia. Por ella pasarán, Aragon, Elsa, Eluard, Gaston Gallimard, Julien Benda, Simone Weil, Gide, Jean Paulhan y muchos más. Este último convencerá a Joë para que sus frescos literarios de Carcassonne sean publicados: "*Le médisant malgré lui*", obra que tiene la fuerza del trazo y la profundidad psicológica de La Bruyère, mezcladas con la ironía socarrona de Marcel Aymé. La estética poética de Bousquet se va a formar a partir de Eluard y, sobre todo, de Jean Paulhan, su verdadero maestro.

Tras el entorno familiar y físico, analizaremos los elementos ontogenéticos, la influencia de la relación paterno-filial y materno-filial, fundamentales, pues proporcionan, desde nuestra lectura, una parte de las claves para completar los análisis posteriores. Bousquet se consideraba, antes de la herida, un sádico libertino y pervertido, pensaba que su familia le trataba como un hijo "maldito", y, después, ya inválido, a pesar de su fama, como un enfermo irresponsable. Este alejamiento afectivo será considerado como una nueva herida.

Posteriormente, estudiaremos a través de su diario y de su correspondencia las relaciones e influencias éticas, filosóficas y estéticas recíprocas entre Bousquet y los filósofos, poetas, escultores, pintores y artistas en general que le ayudaron, o a

los que ayudò, a desbrozar su camino. Como veremos, la filosofìa y la poesia son deudoras de las ideas de Bousquet, que desde los puntos de vista actuales comprendemos un poco mejor de lo que fué comprendido en su época.

Luego, para sentar las bases del tratamiento profundo de su obra en sus temas fundamentales, analizaremos, en primer lugar, el punto de vista clínico en la influencia de la cocaína y de la morfina en el cerebro humano, ya que Bousquet utiliza ambas no tanto para su placer como en su combate contra el dolor y la angustia.

Más adelante, la actitud de nuestro autor con respecto a la ideología, a la religión y a Dios, aparentemente contradictoria como tantos de sus planteamientos mal comprendidos por algunos críticos. Próximo a los ideales comunistas en cuanto ideales de fraternidad y sacrificio, cree que Dios es "un être tel que rien de plus grand ne peut être pensé"⁵⁰ y antes de morir pedirá confesión, siendo todo ello coherente con su mística y su concepción de la palabra.

Seguiremos, en esta primera fase, un método que realiza una serie de cortes EIE/T, desde los distintos puntos de vista que cubren el/los campo/s del análisis de la obra (medio cronológico, ontogenético, entorno tecnológico y literario, medio fisiológico-médico, etc.). Las hipótesis proporcionadas por dichos cortes se

relacionan, agrupando hechos y comparando datos, para llegar, con la ayuda de los datos psíquico-simbólicos, a completar así un análisis antropológico semiótico que pensamos lo más completo posible, de acuerdo con Durand, para quien "l'étude du trajet anthropologique se satisfait indifféremment de la démarche psychologue (...) ou de la démarche culturaliste ..."⁵¹. Trayecto que nos proporciona una primera aproximación al discurso bousquetiano en cuanto a la intencionalidad de sus referentes en la estructura orgánica de la obra.

Tras la introducción y el análisis de los itinerarios biográficos de Joë Bousquet, pasaremos a la exposición propiamente dicha de nuestra investigación. Procederemos, en primer lugar, al análisis temático del doble, partiendo de las razones históricas, filosóficas y textuales, en el pasado y en el presente, de la doble vertiente que el doble desarrolla en la obra bousquetiana. Por una parte, los heterónimos, por otra, el andrógino. Para llegar a su desaparición y a la superación de esta fase. Este recorrido lo haremos linealmente, desde un punto de vista cronológico, en un afán de simplicidad y de concisión, contrastando los diversos y sucesivos planteamientos filosóficos, lingüísticos, psicológicos y míticos con la posición evolutiva de Bousquet.

Después, procederemos al análisis semántico del tema del doble en la obra a través de su estructuración, de sus constantes y de sus presencias obsesivas. Primeramente, a través del EIE/T primario,

incidente fundacional: la "blessure". Hito, "big bang" que recorre obsesivamente la vida y al obra, desestabilizando su ego frente al amor y la muerte, dándole, en una primera etapa, una visión dialéctica de afirmación contra el mundo real, personificado en la mujer. Contradictoriamente, ya que la mujer es una parte de la unidad, en tanto que representa lo perdido, lo deseado.

Veremos como Bousquet busca en su evolución el reencuentro con la unidad en la inocencia polimorfa de la infancia, con un acto perverso y subversivo que provoque la reversión de la realidad, rehaciendo lo masculino y lo femenino en un acto que le proyecte fuera de sí a través del ojo, herida abierta a la realidad, que le permite convertirse en una conciencia-imagen que se da al objeto como espejo. Espejo de una unidad cósmica, quizá Dios, que sólo se pre-siente cuando "la chute", la herida, hace "re-naître" a la "co-nnaissance", como ser "conscient", para hacer surgir lo indecible de la realidad a través de la creación. El acto de escribir se debatirá entre ser subversivo, avanzando lo no dicho a través de una nueva verdad, o ser mentira, anclado en "su" realidad, en la verdad del "statu quo".

Analizaremos luego como trata otra de las presencias obsesivas: la mujer, cuyo amor le permitirá superar esta etapa. Como ya hemos dicho, Bousquet es, en el ámbito literario el representante del "amour courtois", sin embargo, para sus contemporáneos vecinos de Carcassonne tenía fama de libertino vicioso y luciferino, aureola-

do de citas amorosas y del placer de la droga.... El amor, la amistad, el aprecio del "otro", espejos en los que Joë se re-encuentra, se re-construye, son los motores las motivaciones afectivas que conforman el hecho emocional, motor y fuente de su obra. Las mujeres, comenzando por la primera mujer en la vida de un hombre, la madre, son la droga necesaria e insustituible para el acto de escribir, acto de crear, de existir ¿acto de seminación sin objeto? ¿Quién sabe? Por ello, para finalizar esta fase de nuestro trabajo, analizaremos sus relaciones con las distintas mujeres que le amaron a través de sus poemas, sus novelas y, en particular, de su correspondencia, conformando así, como ya hemos dicho anteriormente, las primeras bases del desarrollo del doble y de su metafísica.

Finalmente, desarrollaremos la presencia obsesiva fundamental: el doble, que re-sume y re-asume las demás, analizando primero sus fundamentos metafísicos y místicos, después las marcas textuales en la obra.

Con todas las reservas y la mayor modestia posible, no podemos dejar de pensar que Joë fué muy poco comprendido, incluso por aquellos poetas y filósofos que eran amigos íntimos suyos. Y esto por varias razones, ya René Nelli, a quien hay que agradecer la publicación de la obra completa de Bousquet, apuntaba algunas: "Joë Bousquet se cachait ou se fuyait dans le langage. Il est difficile (...) de se le représenter tel qu'il était dans sa

vérité (...) Il n'était pas le même avec tous ses amis, ni avec chacun d'eux aux mêmes heures"⁵². Esta ambigüedad, esta versatili-
dad, podría haberles puesto sobre la pista, pero el mismo Nelli
reconoce que "par excès d'amitié ou de subjectivisme, je crains de
passer moi-même à côté de la vérité"⁵³. Estaban todos demasiado
cerca y la máscara les cegaba, por eso, lúcida y lúdicamente, a
Bousquet se le pueden achacar "les opinions et les théories les
plus opposés"⁵⁴.

A pesar de todo, tanto Nelli, como Ferdinand Alquié consideran que
hay en él "la persistance d'une métaphysique toujours semblable à
elle-même"⁵⁵, para concluir que era "une métaphysique sans philo-
sophie, une métaphysique à l'état brut, vécue plutôt que pensée et
(...) rebelle (...) à toute expression rationnelle"⁵⁶. Nos parece
una expresión clara de la imposibilidad de encerrar la obra
bousquetiana en la racionalidad cartesiana, pues es un tanto aven-
turado afirmar que no hay reflexión en quien pasaba, según todos
los testimonios recogidos, el día y parte de la noche inmóvil
leyendo, escribiendo y pensando.

Probablemente, lo difícil fué discernir en su metafísica la
evolución de una "mystique de la lumière" y "du silence", que se
desarrolla en su escritura, reflejo de su pensamiento plasmado en
sus diversos diarios, en múltiples cuadernos, donde anotaba todo
cuanto le inquietaba, siguiendo a Heidegger, cuando dice que
"todos los caminos del pensamiento, de un modo más o menos

perceptible, inducen de modo peculiar a moverse a través del lenguaje"⁵⁷.

Por ello, pensamos que, aunque fueron capaces de analizar su posición, no vieron, o no quisieron ver, el alcance que ésta tiene por su novedad en relación con planteamientos filosóficos esclerosados. Ferdinand Alquié confiesa que cuando expone a Bousquet su parecer sobre una de las ideas fundamentales de éste: la predeterminación de su herida como fuente-origen del que su doble ser habría nacido, y que, según aquél, concordarla con una filosofía como la de Leibnitz en la que el sujeto contiene como predicados todos los acontecimientos, según el principio: "praedicatum inest subjecto", o como la de Spinoza que considera que nuestra esencia, por toda la eternidad, está dada en Dios, Joë "acceptait mal cette parenté"⁵⁸. Veremos el por qué cuando analicemos su obra *Les Capitales* y cómo combate a Descartes basándose en Raimundo Lulio, en Duns Scot y en Jean Paulhan.

No es difícil adivinar que para alguien que huye de encerrarse en una sola teoría, porque todas son no válidas o no ciertas, y que sus procesos de comprensión le llevan a pensar que llegar al conocimiento es, literalmente, ir aboliendo el conocimiento, encasillarse en lo racional dicotómico que no acepta lo imaginario es impensable. Bousquet, en carta a Alquié de 9 de julio de 1939, puntualiza: "Il est certain que Descartes a pris certaines idées à Lulle (...). Cet auteur est assez complet pour qu'il me semble

qu'il soit allé, lui aussi, à la vérité, et que Descartes, dans l'invention de sa méthode, manifeste d'abord une impossibilité radicale pour la pensée moderne d'aller à la vérité par ces chemins."⁵⁹

Clarividencia que atestigua un conocimiento, una comprensión y una información sorprendentes, en esa época tan temprana, de la filosofía no aristotélica, quizás fomentada a través de su correspondencia con Bachelard, que acababa de publicar su *Nouvel esprit scientifique* en 1934, pero que no publicaría su *Philosophie du non* hasta 1940, divulgación de la perspectiva de la lógica filosófica y de la semántica de Korzybski. También, debido a su íntima relación, su conocimiento de las ideas de Claude Estève, que en sus "Aperçus sémantiques"⁶⁰ plantea la importancia de la psicología del lenguaje, y, ciertamente, por las propias intuiciones e hipótesis filosóficas a partir de sus lecturas, directamente del texto latino, de Duns Scot y de Raimundo Lulio. Posición extrañamente actual, pues hoy, cincuenta años después, un filósofo puede decir: "Racionalistas, metafísicos, "occidentales": todo esto pertenece al estilo de nuestro trabajo, de nuestro "dar lecciones" y de nuestro modo de "escribir libros". Estamos todavía completamente atrapados en este círculo (...), es todavía un signo de esta "situación", necesidad de una postura distinta de la metafísica, unida a la imposibilidad de hacerlo"⁶¹.

Trataremos de demostrar que la metafísica de Bousquet da, a su manera, respuesta a este dilema encontrándola en la univocidad ambigua del hombre y del mundo, puestos en relación gracias al amor y la poesía.

En primer lugar, veremos que el amor "est une contemplation qui conquiert le réel"⁴² y "l'amour courtois est la forme exemplaire de lyrisme (...). Par lui le sens des paroles est plus près du coeur que la parole même"⁴³. Esto es así porque el lenguaje en su relación con el amor físico abre el abismo, la herida: "l'amour est l'invention des corps, le langage de l'amour est la séparation des corps (...); quand le langage s'écrit, l'exil s'éternise"⁴⁴. Sin embargo, este exilio le permite la libertad de multiplicar la perspectiva: "L'acte d'écrire élargit le domaine de la liberté et revient à nous faire parler comme plusieurs". La liberación del cuerpo, de las limitaciones, de la inmovilidad, le abre la posibilidad de realizar la operación poética de auto-concebirse "me fuyant dans un moi-même inconnu". La herida, "scène capitale" le proyecta, gracias a la escritura, hacia el/los doble/s exiliándolo de lo material; por ello, el poeta deberá maldecir como Goethe, todo lo que es posesión y convertirse en héroe místico y profeta, "la poésie est la nudité de la vie: elle est le produit d'une liaison plus étroite de l'homme avec la destinée de l'humanité"⁴⁵, así el poeta tiene una responsabilidad tan grande que para Bousquet "on entre en poésie, comme autrefois en religion. Le poète est un prêtre, mais il n'en sait rien"⁴⁶. Así se une a

Patrice de la Tour du Pin en la enunciación de una regla monástica para el poeta, como generador de heterónimos, "une règle de vie recluse en poésie, la conscience rapportée sur la vie intérieure"⁴⁷, al tiempo que crea placenteramente:

"Voici la belle jouissance: posséder des créatures qui soient libres dans le jeu et pourtant inclinées selon le cœur de l'homme et tenues sous sa domination"⁴⁸.

La importancia dada por nuestro autor a la palabra y al silencio, "Le rythme, le silence et le ton sont tout ce qu'il y a à communiquer par l'intermédiaire des phrases qui, moins elles pèsent, plus elles valent"⁴⁹, hacen de su obra un diálogo poético, en evolución constante, en el que participan todos los que entraron en relación física o epistolar con él, y todos los que al leer queden irremediablemente seducidos y atrapados. Ese diálogo que se transformó en escritura, corre discontinuo, profético, a saltos⁵⁰, entre las voces de sus heterónimos que analizaremos en sus constantes de descripción contrastiva, de metamorfosis, de funciones catárticas. Diferenciaremos más tarde las distintas voces a nivel morfológico y morfofonético, para terminar con el análisis temático y simbólico de los distintos símbolos y metáforas del doble.

Para terminar expondremos brevemente nuestras conclusiones sobre los heterónimos desde un punto de vista globalizador y evolutivo, hipótesis que sabemos parciales, teniendo en cuenta que Joë

Bousquet fué un precursor, que se adelantò a su época y abrió nuevas perspectivas que siguen sin tener respuesta concreta actualmente, por ello queda abierta la investigación para todos aquellos que quieran seguirle al país de la oscura luz de los gritos del silencio.

NOTAS

1. Gide, A., *La Symphonie pastorale*, Gallimard, Paris, 1925 (Le livre de poche, coll. Université, 1966), p. 37, p. 152 et p. 153.
2. Bousquet, J., *Notes d'inconnance*, Rougerie, p. 61.
3. *La vie recluse en poésie*, Plon, 1830, p. 127.
4. *Papillon de neige*, Verdier, 1980, p. 41.
5. "Le vrai Livre Heureux", *Œuvre Romanesque Complète*, vol. IV, p. 240.
6. Barthes R., *Roland Barthes*, Seuil, Paris, 1975, p. 122.
7. Barthes, R., *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973.
8. *Papillon de neige*, Verdier, 1980, p. 20.
9. Op. c. p. 65.
10. *Langage entier*, Rougerie, 1981, 2^e éd., pp. 130-131.
11. "Esto [los heterónimos] no es una afabulación, esto es una continua e infinita en-carnación, (...) influencias opuestas en apariencia de su estructura psicosensores de carácter sexual y de su superestructura cultural de carácter cristiano (...), el poeta nos habla de "Trinitas": "Pères de nous-mêmes et fils de nous-mêmes, des milliers et des milliers d'infimes trinités" (...) la trinidad, multiplicada al infinito, es ese milagro de la pluralidad y de unidad en el amor. (...) Valor terapéutico de la creación. Todo momento del alma, todo grito, toda idea, toda visión, todo movimiento consciente o inconsciente puede en-carnarse, puede convertirse en ser vivo en el interior de la vida-poesía del creador formando parte de su ser." Del Prado Biedma, Fco. Javier, *Estudio Psicosemántico del Universo de Patrice de la Tour du Pin*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1^a. parte, capítulo V, 3^o.
12. "Un libro es producto de otro yo distinto del que manifestamos en nuestras costumbres, en la sociedad, en nuestros vicios..." Proust M., *Contre Sainte-Beuve*.
13. "Le livre heureux", *D.R.C.*, Vol. IV, A. Michel, 1984, p. 141.
14. "Retour", *D.R.C.*, Vol. I, A. Michel, Paris, 1979, p. 43.

15. Kristeva J., *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, Paris, 1987, p. 141.
16. Bachelard, G., *Fragments d'une poétique du feu*, PUF, Paris, 1988, p. 47.
17. Como ejemplo del interés que el tiempo ha suscitado y suscita en todo el mundo, la aparición en el primer puesto de las listas de libros más vendidos, quizá más leídos también, en el año 1989 de la obra del físico Stephen Hawking *Breve historia del tiempo*.
18. Prigogine, I. et Stengers, I., *Entre le temps et l'éternité*, Fayard, Paris, 1988, p. 144.
19. Para Courrèges el azar estaría constituido por "l'ensemble des prémonitions, des rencontres insolites et des coïncidences stupéfiantes, qui se manifestent de temps à autre dans la vie humaine", y continúa: "ces phénomènes [apparaissent] comme les signaux d'une vie merveilleuse qui viendrait se révéler par intermittences, dans le cours de l'existence quotidienne", Carrouges, M., "Le hasard objectif", in *Le Surréalisme*, Alquié, F., Mouton, Paris, 1968, p. 271, citado en "Apollinaire, une référence pour le surréalisme", J.I. Velázquez, o. c. p. 64.
20. "Présence d'Apollinaire", in *Catalogue de l'Exposition Apollinaire*, 1969, Paris, citado por J.I. Velázquez, en "Apollinaire une référence pour le surréalisme", in *Dada-surréalisme: précurseurs, marginales y heterodoxos*, actas del coloquio, Univ. de Cádiz, 1986, p. 64.
21. Velázquez, o. c. p. 64.
22. Savater F., *El contenido de la felicidad*, Ed. Circulo, Ed. El País, Madrid, 1986, p. 96.
23. Durand G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969, p. 462-463.
24. Op. cit. p. 468.
25. Op. cit. p. 479.
26. Op. cit. p. 474.
27. *Mystique*, Gallimard, Paris, 1973, p. 216.
28. Op. cit. p. 248.
29. Eco, U., *Lector in fabula*, Grasset, Paris, 1985, (ed. orig. 1979, mismo título, Bompiani, Milan).
30. Op. c. p. 171.

31. *Papillon de neige*, Verdier, 1980. p. 76.

32. "L'auteur présuppose la compétence de son Lecteur Modèle et en même temps il l'*institue*. (...) Donc, prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement "espérer" qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire". Eco, U. op. c. p. 72.

33. Toda obra es un proyecto ideológico, siguiendo a Sartre: "un projet idéologique, quelle qu'en soit l'apparence, a pour but profond de changer la situation de base par une prise de conscience de ses contradictions. Né d'un conflit singulier qui exprime l'universalité de la classe et de la condition, il vise à le dépasser pour le dévoiler, à le dévoiler pour le manifester à tous, à le manifester pour le résoudre" Sartre, J.-P., *Questions de méthode*, Gallimard, Paris, 1960, p. 57.

34. Cada uno de nosotros, al leer en principio a cualquier autor, y en particular a Bousquet, entramos en una evolución: "Il faut comprendre que les individus ne se heurtent pas comme des molécules, mais que, sur la base de conditions données et d'intérêts divergents ou opposés, chacun comprend et dépasse le projet de l'autre." Sartre, op. c. p. 140.

35. "Notre étude [philosophique] se situe dans les sphères limitrophes, aux frontières de toutes les disciplines mentionnées, à leur jointure, à leur croisement." Bakhtine, M. *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris, 1984, p. 311.

36. Adam, J. M., "Pour une pragmatique linguistique et textuelle", in *L'interprétation des textes*, sous la direction de C. Reichler, Les Ed. de Minuit, Paris, 1989, p. 187.

37. "Une telle analyse excède les moyens théoriques propres aux linguistes et il semble qu'elle doive plutôt faire l'objet d'une collaboration entre chercheurs de divers secteurs des sciences humaines" Adam, J.M., op. c. p. 189.

38. "Le frayage des pulsions dans le système symbolique du langage provoque des modifications qui atteignent le niveau morphophonémique, la syntaxe, la distribution des instances discursives, et les relations contextuelles." Kristeva J., *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974, p. 207.

39. *Papillon de neige*, Verdier, 1980, p. 62.

40. Manacorda, M.A., *Marx y la pedagogia moderna*, Dikos-Tau, Barcelona, 1969, p. 75 - 95.

41. "capacidad de ver tanto el todo como sus partes, (...) capacidad de detectar relaciones reciprocas (...). Botkin, J.W., Elmandjra, M., y Malitza, M., *Aprender, horizonte sin limites*,

Santillana, Madrid, 1979, p. 137.

42."Notre méthode est heuristique, elle nous apprend du neuf, parce qu'elle est régressive et progressive à la fois (...) Nous définissons la méthode d'approche existentialiste comme une méthode régressive et analytico-synthétique, c'est en même temps un va-et-vient enrichissant entre l'objet (qui contient toute l'époque comme significations hiérarchisées) et l'époque (qui contient l'objet dans sa totalisation)". Sartre, op. c. p. 186 y 206.

43.Linea curva plana y abierta, que da indefinidamente vueltas alrededor de un punto, alejándose más de él en cada una de ellas. *Dicc. Encic. Espasa*. Espasa Calpe. Madrid.

44.Reichler, op. c. p. 194.

45.Reichler, op. c. p. 194.

46.Reichler, op. c. p. 195.

47.Hegel, G.W.F., *Ästhetik*, I, II, 1836-1838, pp. 275-281 (Europäische Verlagsanstalt Frankfurt, 1955), citado en Jiménez, J., *Imágenes del hombre*, Tecnos, Madrid, 1986, p. 119.

48.Nelli R., *Joë Bousquet, sa vie, son oeuvre*, A. Michel, Paris, 1975, p. 82.

49.Op. cit. p. 83.

50.Op. cit. p. 136.

51.Op. cit. p. 380.

52.Op. cit. p. 7.

53.Op. cit. p. 9.

54.Op. cit. p. 9.

55.Op. cit. p. 101.

56.Alquí F. et al., *Joë Bousquet, Les Cahiers du double*, Paris, 1980, p. 210.

57.Citado en Sini C., *Pasar el signo*, Mondadori, Madrid, 1989 (Il Saggiatore, Milan, 1981), p. 100.

58.Alquí F., Op. cit. p. 209.

59.*Correspondance*, Gallimard, 1969, p. 244.

60. Artículo publicado en *Etudes philosophiques sur l'expression littéraire*, citado en *La philosophie du non*, Bachelard, G., PUF, 1940, (8^e édition 1981), p. 133.
61. Sini C., Op. cit. p. 233.
62. *Papillon de neige*, Verdier, 1982, p. 36.
63. Op. cit. p. 36.
64. Op. cit. p. 37.
65. Op. cit. p. 49.
66. Op. cit. p. 53.
67. La Tour du Pin, P. *La vie recluse en poésie*, Plon, 1938, p. 6.
68. *Vie recluse*, p. 53.
69. Op. cit. p. 72.
70. Según Juin H., *Joë Bousquet*, Les Cahiers du Double, 1980, p. 75.

I. 2. UN POETA AISLADO¹

I. 2. 1. El "midi" y Bousquet²

De acuerdo con F. M. Castan, habría que hablar en realidad del Languedoc de Bousquet, o, en todo caso, de "su" Midi, cercano al de otros poetas, como André Chenier, en la época clásica, y Charles Cros, o François-Paul Alibert, en la época actual, paisaje mediterráneo e intimista que provoca una prospección filosófica de la poesía: "le poète extrait son existence des apparences du monde par un patient travail d'artisan", Joë se inspirará de esta idea para avanzar en su propia visión del trabajo poético.

Todas sus raíces se hunden en la región que ahora los medios de comunicación llaman "El bulevar de los Pirineos", territorio que se inscribe en el triángulo que tiene como vértices Toulouse, Montpellier y Barcelona. Su vida transcurrirá entre Narbona y Carcasona, del mar a la garriga, de la brisa de sal, de yodo y de libertad, al perfume de tomillo, de lavanda y de pino, que une tierra, agua y cielo azul en una sinfonía pastoral. Una tierra de tradiciones y de cultura catalanas, donde la frontera aparece como algo superfluo, mero trámite burocrático, obstáculo administrativo, que las ideas y las costumbres no conocen. En la región catalano-francesa encontramos la sardana, las coblas y, cómo no, las corridas de toros, por no citar más que ejemplos sobradamente conocidos. Como veremos, Bousquet encontrará en la influencia

española uno de los fundamentos filosóficos de su metafísica, entendiendo España como un crisol de civilizaciones en el que se funde norte, sur, oriente y occidente, representado por la figura de Ramon Llull, medio santo, medio hereje, centro de tres culturas (la musulmana, la judía y la cristiana).

Para la historia Joë Bousquet nace en Narbona, un 19 de marzo de 1897 y, como corresponde a un novio de la muerte, fué introducido en la vida a pesar suyo y a fuerza de "quelques coups de serviette et un soupir". "Les quelques coups" representan varias horas de esfuerzos para reanimarle, pues, puro espíritu, incorpòreo, como dice Nelli³: "il n'accepta jamais l'incarnation qu'à contrecœur", parece aferrarse a la no existencia. El "soupir" es el suspiro de alegría y de alivio que exhala su padre, médico, al conseguir que se aferre a la vida. Horas antes, nada más nacer, creyéndole muerto, habla dicho a su esposa: "Ouel dommage, c'était un garçon!". Son sus primeras señas de identidad.

Los primeros años de su infancia los pasará primero en Narbona y, más tarde, en Lapalme con sus abuelos paternos. Los veranos se queda casi siempre en Lapalme, paisaje de sol, de carreteras, de caminos que se convierten en canales, en estanques, y de horizontes marinos que ha dado a toda su obra un surrealismo luminoso que tiene un sabor mediterráneo y oriental. En este pueblo descubre el aspecto poético de la región a través de sus personajes curiosos y pintorescos, que dejan en él el poso del buen humor, que nos

reconcilia con nuestro destino, y el gusto por la filosofía, ambas aficiones le ayudaron a no dejarse llevar por la tristeza y el desánimo en los momentos más difíciles de su vida.

También sus abuelos maternos le proporcionan una visión artística y luminosa, quizá con un espíritu más independiente, más imaginativo, más viajero. Cualidades de artesano, el abuelo era fabricante de muebles ("Celui qui ne sait pas tout voir, n'assemblera jamais un meuble simple"⁴), que dan ese orgullo perfeccionista que en Joë se convertirá en voluntad artística de belleza. Ese recuerdo se unirá al de Marseillens, propiedad cerca de Carcasona que compra y arregla el padre de Joë, y en la que pasará los veranos de su adolescencia. La influencia de los jardines con horizontes sin límites de Marseillens, más tarde de Villalier, otro entorno natural al norte de Carcasona, y de las playas de La Franqui, de nuevo junto al mar, da a Bousquet el gusto por vivir en lo abierto, tan notable en la obra de un hombre prisionero.

Infancia feliz, pues, que le pone en contacto con las raíces del Languedoc, a través de las historias, las leyendas, los cuentos, las consejas y proverbios que las criadas, las nodrizas y su propia familia relatan, llenando así su imaginación de magia, religión, poesía y muerte.

Felicidad que no le libra de sufrir las primeras heridas, quizá más dolorosas por contraste. La primera es la muerte de su niñera

mientras estaba dándole de mamar, este hecho le hará pensar más tarde que ha recibido, con la leche, el influjo de la dama de la guadaña, estableciéndose así una relación estrecha con el más allá, una afinidad con lo intangible. Relación que se traducirá en una indiferencia, un desprecio a la vida que Joë manifiesta de muy niño, cuando, enfermo de fiebres tifoideas, le dice a su tío, médico también: "Laisse-moi mourir: je ne veux pas que tu me guérisses. Ne le dis pas à papa: il ne faut pas que je vive!"⁵. Afinidad creemos fomentada, a nivel inconsciente, por los comentarios de sus familiares que Joë recoge y transforma en elementos de su historia personal, por ejemplo, su abuelo le habla de un hijo que tuvo y que murió muy niño, nuestro poeta, al que han puesto el mismo nombre que tenía el difunto, ve en ello una prueba más de su destino de hombre marcado fatalmente por la muerte.

Marca que aparece también en las crueles travesuras que crean en su entorno familiar una atmósfera de miedo y de desesperación, su "diversión" preferida es romper las muñecas de su hermana, o morder a las niñas que juegan con él hasta hacerlas sangrar, lo que le vale el mote de "l'homme-chien", imagen que aparecerá en su obra cargada de un sentido poético afectivo negativo. También le "divierte" cazar a tiros los gatos del vecindario, más algún que otro perro. Ante esta crueldad inconsciente, sus padres esconden la carabina temiendo una desgracia aún mayor. Tras cada "travesura", su padre horrorizado manda que le encierren en su habitación, allí Joë borra su falta creando en su imaginación soñadora una

imagen maternal y acogedora⁴, que recorre en distintos avatares toda su obra.

I. 2. 2. Carcassonne

La contrapartida a la visión luminosa del campo y del mar, la encontramos en la ciudad donde el doctor Bousquet se instala con su familia: Carcasona. Ciudad de cielos soleados, para Joë con una luminosidad especial en comparación con los horizontes de Lapalme:

"On voit de partout les toits de Carqueyrolles resserrés dans une cuvette plantée de légumes que les maraîchers nomment encore la mare vieille. C'est une ville où le jour semble monter du sous-sol comme dans tous les endroits qui ont perdu leur apparence. (...) La lumière étonne, surtout après l'été. Un éclat indécis enveloppe les maisons, le bleu s'envole, le gris est bleu".

Todo está en relación con lo interior, lo profundo, la tierra que el agua limita y encierra.

"(...) Des défenses en ruine de la ville autrefois fortifiée il reste à peine deux ou trois bastions, mais dans les yeux des indigènes règne le souvenir un peu hautain des possessions fertiles qu'ils ne voient plus que de leurs greniers. (...) Formées en carrés et plus bas que la plaine, leurs maisons sont bâties derrière

une rivière et un canal qui les séparent, l'une de la campagne, l'autre de la voie ferrée. (...) Il faut, à C. monter sur le toit pour ne plus ignorer que l'on habite un trou (...). Il est inutile de faire le tour de la ville pour la voir. Ses quartiers se ressemblent comme les écailles d'un poisson. (...) Dans cette ville bâtie en damiers, toutes les rues mènent à l'endroit que l'on cherche. La ville est habitée pas des gens qui n'ont pas su la quitter ou n'ont jamais imaginé d'en sortir. (...) La forme d'une ville agit, paraît-il, sur ses destinées. On dit que l'objet auquel elle ressemble le plus influence les moeurs de ses habitants. Serrée dans une boucle de la rivière par l'artère cimentée du canal, Carqueyrolles figure vaguement une dorade prise au filet?".

Ciudad de agua, pez inmóvil, cerrada y atrapada en un sueño, iluminada por un sol subterráneo, telúrico, es la imagen de la adolescencia de Bousquet. Adolescencia de poeta maldito, de joven inconsciente, de joven burgués, preso en una sociedad que le ahoga soñando con un mundo sin límites. Sin miedo a mofarse de ella, pues sabe que su padre, hombre de ciencia, prudente y afable, que, aunque odia esa forma demoníaca de ser de su hijo, bajo una severidad terrible esconde un corazón tierno e indulgente, y que, por parte de su madre, todo le va a ser perdonado, pues es muy

tolerante "s'obstinant à n'aimer en lui que l'enfant maladif pour lequel il avait fallu prier la Sainte Vierge"⁸.

Tras su paso por el "Lycée" de Carcasona, donde fué un buen alumno, "precoce et indiscipliné"⁹, apodado "l'intermittent" por su profesor debido a su gusto por la disparidad, por la diversidad que le permitiese una visión más amplia, va a ser enviado, a los dieciséis años, a Southampton, Inglaterra, donde pasará cuatro meses. Son sus primeras aventuras sin familia que le vigile, es la libertad, el amor; de su estancia guarda un recuerdo imborrable y el gusto por la poesía inglesa¹⁰.

A su vuelta, adolescente creyéndose experimentado, perseguirá Joë, como Rimbaud, como Ducasse, todos los placeres a su alcance sin encontrar la felicidad sino la angustia:

"A 18 ans déjà, sous toutes mes folies, au plus obscur des intoxications (morphine, cocaïne, éther) je retrouvais avec la même angoisse un désespoir si grand, si irraisonné et si plein de tout un ciel qu'il devait être comme la rançon de la joie véritable qui ensoleille aujourd'hui mon île déserte (...) j'avais vu que la vie ne pouvait rien me donner hors la satisfaction passagère de bafouer les mœurs"¹¹.

¡Y bien que se ríe de las costumbres! La guerra de 1914 ha empezado, Joë lleva una vida bohemia, de relaciones con mujeres casadas cuyos maridos están en el frente, de visitas a las casas de placer, donde enamora a las prostitutas, llevando el escándalo por donde va, envidiado, odiado, a la par que amado.

Esta situación dura hasta que su familia, que sigue al padre, primero movilizado al norte de Francia y luego trasladado a París, a principios de 1915, aprovecha la estancia en esta ciudad para, a instancias de su madre, tratar de hacer de él un hombre de negocios matriculándolo en la escuela de "Hautes Etudes Commerciales". Bousquet acepta el compromiso a regañadientes, ya que el gusto por la libertad, el amor, el vagabundeo por las calles a horas misteriosas, el placer desmedido de niño-hombre por la aventura, le llevan a escapar de casa gracias a una hábil estratagema: en su habitación, como en las películas, tras un armario hay una puerta que da a una escalera de servicio. Nada más fácil que recortar el fondo y, cada noche, pasar mágicamente, a través del armario, al mundo prohibido.

¿Casualidad la existencia de una puerta detrás de un armario? ¿Un favor del destino? ¿Un guiño de la suerte? Con cierta frecuencia, en la vida de Bousquet, nos encontraremos frente a este dilema, pragmáticos, siempre dudaremos ante la existencia de lo inverosímil de la validez de nuestra razón para comprender dichos fenómenos.

Tras ser descubierto, la vida se le hace más difícil, hasta que a finales de 1915 el padre es desmovilizado del frente y vuelve toda la familia a Narbona, donde ha sido destinado de nuevo.

Sin embargo, la guerra sigue, este alejamiento del frente no impide a Joë ir a la búsqueda de su destino, incorporándose a filas como voluntario en 1916, en cuanto cumple diecinueve años. Tras el periodo de instrucción, es destinado a un regimiento como suboficial: "parti comme un fou dans un régiment (...) avec la haine de tout ce qui est militaire et un goût étrange de la poussière et de la mort". Quizá por su rechazo de lo militar y ante la disyuntiva de pudrirse en el cuartel, o morir en la batalla, pide ser enviado al frente, donde a fuerza de valor, y de suerte, llega, en veinte meses, a teniente, con un historial de varias citaciones, tres estrellas al valor, la Medalla Militar, la Cruz de Guerra y la Cruz de la Legión de Honor, todo ello gracias a una actuación deliberada de "casse-cou dont la mort ne veut pas", que le convierte en héroe.

Aureola que, durante la convalecencia de su primera herida en combate, le hace más atractivo para las jóvenes de la ciudad donde se repone: Nancy. Fama que le sigue hasta Béziers, donde va, ya recuperado, de permiso para ver a su familia, que de nuevo ha seguido al padre, jefe médico de la plaza. Allí, una hermosa mujer, casada en trámites de divorcio, y, según Joë, la más bella

del lugar, hace nacer en él un amor que no por ser alocado y despreocupado, no es menos fulgurante. Fulgor que no le deslumbra, sino que le hace sentir de nuevo su alejamiento de la realidad, su posición de espectador: "il s'était vu tout d'un coup extérieur à tout ce qui faisait son être le plus réel (...) Cependant, la peur de briser une créature (...), me faisait remettre au lendemain une décision qui risquait de changer ma vie". Enfrentarse con la muerte, donde uno no arriesga más que la vida, es más fácil que tener que enfrentarse con la familia, y, sobre todo, con la "criatura" que ama y que, sin embargo, ya está empezando a olvidar. Para la familia, una mujer divorciada era algo reproachable, para Bousquet, probablemente lo que le angustia es una vida, un camino, que se cierra, que le encierra a su pesar. Al parecer le es más fácil hacerse daño a sí mismo dando un paso que aleja la toma de decisión, que enfrentarse al hecho de un destino no deseado, de una responsabilidad que siente como una carga.

Para evitarlo, acorta su convalecencia, pidiendo ser incorporado directamente al frente, en Verdun, en un momento crítico para los dos ejércitos. Ni los ruegos, ni los llantos de su amada, por un lado, ni los esfuerzos de su madre y de su hermana, por otro, son obstáculo para ir en busca de la muerte.

De nuevo el espíritu de legionario, de novio de la muerte, le hace dejar la seguridad de la retaguardia por el martirio seductor, y

falso, del juego cuya apuesta pone fin, aparentemente, a todas las incertidumbres y a todas las dudas:

"(...) le héros des premiers jours était bien loin. Dans mon uniforme d'enfant joueur, avec ma pacotille de décorations, j'étais un condamné, quelqu'un qui ne croyait pas à la vertu des projets que l'on formait pour lui ...".

Proyectos que la "criatura" trata de forzar escribiéndole dos cartas al frente. En la primera, le anuncia su suicidio (!!), en la segunda, después de asegurarle que no sabe cómo no se ha suicidado, le advierte que su padre lo sabe todo y que la única solución es "rendre publique son intention de l'épouser". Bousquet dirá, años más tarde, que en ese momento todo se aclaró "pour comprendre que j'étais peu fait pour partager sa vie". Esta situación contradictoria, al no querer aceptar compromisos que, dados los hechos, son ineludibles, además de parecernos una reacción infantil, en un adolescente que no quiere la responsabilidad del adulto, creemos es una de las fuentes de su angustia y de su desesperación.

De este modo, apostará a la ruleta de la suerte, de la muerte, su vida: el 27 de mayo de 1918, en Vailly, del departamento francés del Aisne, formado en parte por la Ile-de-France y en parte por la Picardie, durante un contra ataque de los alemanes, recibe la

orden de mantener la posición hasta el último hombre. Cuando, superado en número, ve acercarse el momento final, Bousquet se pone de pié, con sus botas rojas, para morir como los oficiales de la academia de Saint-Cyr "dont j'avais pris la place". Un instante después una bala le alcanza en diagonal el pecho, tocándole la columna vertebral. Todo ha terminado.

Pues bien, no, al contrario, todo comienza, Bousquet ha sido arrancado "à la vie, sans le donner à la mort". Transportado por sus hombres, paralizado ya de medio cuerpo, al hospital americano de Ris-Drangis, el médico que le recoge y le hace la primera cura está seguro de salvarlo, y tiene la esperanza de devolverle la movilidad completa.

En este punto, nos encontramos ante uno de los muchos misterios de la vida de Joë Bousquet, pues si la herida tiene la importancia de un hecho fundamental y fundacional de un nuevo Bousquet, no menos importancia tiene el que no se recuperase de la herida, pues es lo que provoca su inmovilidad y le lleva hacia un nuevo camino. Nos parece sorprendente, y significativo, en primer lugar, que nuestro autor silencie los motivos, y, en segundo lugar, que su relación de ese hecho sea tan escueta. En los documentos consultados no hay ningún dato que permita aclarar qué razón hubo para trasladar a Bousquet de hospital. ¿De nuevo hay que pensar en el destino? ¿Es ilícito pensar que tanto Joë, como su padre y su tío, médicos ambos como sabemos, no son conscientes de los peligros de un traslado?

¿Podemos pensar en el rechazo de una curación que dejaba todo en el mismo punto? ¡Quién sabe...! El hecho es que cuando el médico americano está consiguiendo que Joë sienta sus pies, lo que permite augurar un posible restablecimiento, y, para ello, recomienda quietud e inmovilidad absoluta y total para evitar la gangrena y la septicemia que impedirían que se cerrase la brecha abierta en el tejido de la médula, en ese preciso momento, no se sabe bien por qué, ni de quien parte la idea, el padre y el tío de Bousquet, ambos médicos militares de alta graduación, hacen valer ésta para pasar sobre la autoridad del médico norteamericano y llevar a Joë al hospital donde están ellos.

Durante el viaje, en las condiciones que se puede suponer, lo inevitable ocurre: la gangrena gaseosa hace su aparición poniéndole al borde de la muerte y haciendo desaparecer, para siempre, la posibilidad de curación. Por segunda vez Joë pedirá que le dejen morir. Contra todo pronóstico se salva, pero en qué condiciones: paráltico e insensible de la cintura a los pies. La uremia le ha destrozado un riñón, teniendo que ser sometido a sonda dos veces cada veinticuatro horas, algo que tendrá que soportar toda su vida.

Imaginemos por un instante lo que fué, para un hombre de veintiún años, encontrarse en una situación de invalidez permanente que le impide gozar, sentir, construir un futuro, y que reduce el amor a un deseo doloroso, mientras el cuerpo "ne comprend plus ce qu'on

attend de lui". Bousquet dirà: "J'ai vécu la vie d'un condamné. Ma survie est un scandale médical, elle a trompé tout le monde, moi pour commencer. J'ai toujours tourné le dos à l'avenir". Comienza pues una vida "de prestado", siempre dispuesto para el viaje, creando de manera incompleta, rápida, pensando que no podrá terminar, y sin embargo, la espera de móvil inmóvil, va a durar... treinta años! Esa inmovilidad física rompe el ritmo de la vida cotidiana, el espacio y el tiempo se cosifican y, a la vez, se hacen inalcanzables. Sin embargo, no se ha liberado de ellos, no está anclado, la vida sigue. Una nueva visión del mundo nace donde la realidad no coincide con los jalones habituales y parece "une vision du monde dans les yeux d'une image", el cuerpo-imagen se percibe y percibe al otro como un objeto exterior. Para Joé comienza el aprendizaje del otro, de los muchos "otros", interiores y exteriores, que van a rodear su vida y su obra.

I. 2. 3. Los amigos, la relación con el exterior.

Al principio, Bousquet no tiene aún decidido su futuro, en esta etapa de "reconstrucción" su deseo parece concretarse en la creación de un nuevo ser que transforme un "castigo del destino", en una búsqueda pánica de la felicidad, del amor y del olvido.

De los caminos que se le ofrecen, postrado como estaba, el literario era el más atrayente y el más peligroso; peligro que se encerraba en la natural facilidad de Joë para la escritura, habilidad contra la que luchó denodadamente durante toda su vida para conseguir una estética personal depurada. El primer paso, es ampliar sus lecturas, pues aunque en 1920 ha leído todo lo que está de moda, y probablemente a causa de eso, no conoce la nueva literatura que se está haciendo en Francia.

De su aislamiento saldrá con pequeñas publicaciones que Bousquet no se atreve aún a firmar con su nombre (el nombre de un mutilado, de un medio hombre) y en las que sus heterónimos, todavía no sus dobles, Pierre Maugars et Jean-Flour Montestruc¹², toman el relevo mientras Bousquet crea un estilo que le sirva de máscara para presentarse ante el mundo. Este estilo personal, "une écriture rare et précise, obscure et traversée d'éclairs" según Nelli¹³, se ha enriquecido con el conocimiento profundo de los escritores de su época, tanto franceses como extranjeros, que se completa con lecturas de otras disciplinas, sobre todo filosofía, y que se irá ampliando con el paso del tiempo, como lo prueba esta lista de 1938:

"Midi: Euripide et Tacite
 Eluard et Lautréamont
 1h.: Balzac
 2h.: Hegel et Maine de Biran
 3h.: Critique

- 5h.: Shakespeare
 7h.: Saint-Simon et Michelet
 9h.: La Rochefoucauld, La Bruyère
 10h.: Poésie
 11h.: Galant
 12h.: Contes. Mille et une. Rousseau

Lao-Tseu Le mercredi

Novalis Le jeudi

Swedenborg le dimanche"¹⁴

en la que se puede apreciar que leía "tout", tanto de occidente, como de oriente.

Su círculo de amigos también aumenta, en estos años 20, el primero y quizá uno de los más importantes, es el filósofo Claude Estève, catedrático de instituto en Carcasona, muy bien considerado, colaborador asiduo en la *Nouvelle Revue Française* y en la *Revue de Métaphysique et de Morale*; su influencia perdurará mucho más allá de su muerte, acaecida diez años más tarde, justo cuando está preparando la mudanza de Joë a Paris, donde iban a vivir juntos, y que nunca se realizará, pues nuestro autor ve en la desaparición de su amigo un nuevo signo del destino y renuncia para siempre a salir de la región. Gracias a Estève su criterio filosófico se afina, percibiendo la relación entre la doble naturaleza del

lenguaje y el difícil equilibrio entre la palabra y el acto, el lenguaje y el pensamiento.

Durante este período de transición, que Joë llama de restauración (1922-1934), otros poetas entran en contacto con él, en primer lugar François-Paul Alibert, gran poeta ("beaucoup plus grand que Valéry"¹³) que vive también en Carcasona. Alibert le hará conocer a Gide y a los responsables de la revista *Cahiers du Sud*: los marseleses André Gaillard y Jean Ballard, con los que Joë colaborará hasta su muerte.

En segundo lugar, René Nelli, poeta que recoge la herencia de los "troubadours" en una hermenéutica del amor, desarrollada a través del hermetismo de su lenguaje poético. Amigo íntimo de Bousquet será quien se encargue de publicar sus obras de manera póstuma. Sin su tesón probablemente no podríamos hoy tener el placer de leer más allá del diez por ciento de la obra bousquetiana.

Por otra parte, Alibert, Bousquet y Pierre Reverdy, poeta también nacido en Narbona, forman un trío con una personalidad y unos planteamientos teóricos muy especiales que no se van a dejar influir por el surrealismo más allá de la libertad que les proporciona, y de las posibilidades que les ofrece. Representan respectivamente el "universo", el "amor" y la "cosa", es decir, las tres dimensiones del acto verbal.

Para estos poetas el "yo" no está en el "yo", la función poética es la que inaugura un descentramiento radical. "Yo" está en otra parte. El tratamiento del lenguaje les llevará a una experimentación y a una búsqueda infinitas que, para Bousquet, anuncian misteriosamente el alba de una tierra prometida, donde siendo el centro de la profecía, será el propietario de un territorio augural. El intimismo de Reverdy significa un retorno a los orígenes del ser, mientras que Alibert es una vuelta a la gestación universal, una eterna necesidad de renovación. En el trío, Bousquet, el más joven, representa la maduración de la verdad, cuando es interpretada a través del espejo del otro sexo.

En la región, otros poetas están también cerca de estas posiciones, Henry Bataille, contemporáneo de Alibert, poeta y dramaturgo del amor, de las estaciones, de los jardines. Jean Lebrau, contemporáneo de Reverdy, versificando los milagros y los sortilegios del país natal. Joseph Delteil, contemporáneo de Bousquet, gran manipulador del lenguaje, el hombre del retorno a sí mismo y al lugar vital; lenguaje de raíz franciscana y no de evasión, poesía del lenguaje y no del sueño.

Completa el grupo un cuarto pensador, el gran filósofo escrupolosamente racionalista y metafísico: Ferdinand Alquié. Ayudará a Bousquet a comprender el valor del cartesianismo "auquel il essayait -- vainement -- de le convertir"¹⁴

Los autores del "exterior" se sitúan en etapa posterior, que podemos llamar de "renacimiento", de 1934 a 1939. Por ejemplo, Carlo Suarès, el introductor de las doctrinas de Krisnamurti en Francia. Joë leía la obra de Suarès desde 1930, habiendo sido seducido por sus ideas. Cuando al fin se conocen se establece una corriente de simpatía y de amistad que se concreta en la publicación de *Voie Libre*¹⁷ en colaboración con Philippe Lamour y donde Bousquet es el autor de la parte titulada "Présentisme". Adhesión reticente sin embargo,

"La réalité essentielle qui seule peut donner à l'homme la connaissance et le bonheur (...), c'est le présent, que l'homme ne peut pas percevoir parce que sa conscience est prisonnière de son moi... L'homme peut et doit accomplir en lui l'Absolu, mais il ne faut le faire qu'en abandonnant sa propre essence, son "je". On reconnaît là les vérités (...) qui traînent dans tous les hindouismes authentiques ou occidentalisés, et qui n'ont de valeur que si elles ont été expérimentées..."¹⁸.

Como podemos comprobar estamos lejos aún del hecho trascendental, del incidente, pero están asentándose las bases de una gnosis coherente con sus concepciones filosóficas, fundamentalmente para su singular ontología en la que el ser es lo contrario del Ser. Bousquet se siente cerca de los ascetas hindúes al apreciar, en su justa medida, la liberación que la negación del cuerpo físico ha

traído a su espíritu, libertad con una duración susceptible de dilatarse de forma infinita gracias al amor ... o a la droga.

Durante esta época, tiene lugar el contacto de Bousquet con el surrealismo. Ya en 1928, Eluard y Gala, su compañera en ese momento y más tarde la musa de Salvador Dalí, le visitan en compañía de Gaillard y de Ballard, de la revista *Cahiers du Sud*. Se inaugura así con Eluard una amistad enriquecedora para ambos, que alimenta una correspondencia de la que Joë saca fuerzas para seguir por el camino que se ha propuesto en la elaboración del lenguaje, pues ambos coinciden en considerar la ingenuidad infinita de las palabras y su proyección más allá del discurso. Nunca olvidará la lección de moral del poeta surrealista "Je ne mériterais pas de m'appeler poète, tant que je n'aurai pas compris, c'est-à-dire, devancé mon époque"¹⁹. También tendrá el placer de conocer a Aragon y a Breton, cuya obra admiraba.

Sin embargo, Bousquet, que en el surrealismo veía una revolución, una liberación, una metamorfosis explosiva semejante a su propia experiencia, se diferenciará poco a poco del movimiento, que en un primer momento abraza ilusionado firmando todos los manifiestos, por una escritura más elaborada que exige la conciencia clara, incluso cuando se trata de expresar lo inexpresable.

Más tarde, visitarán la "chambre" de Carcasona Valéry y Gide. De éste último nuestro poeta aprecia singularmente su penetración e

inteligencia, como demuestra el comentario sincero surgido durante la visita: "Vous, je ne vous plains pas!", que reconoce explícitamente el valor, el placer del trabajo realizado, dejando a un lado, en un segundo plano, la enfermedad, la herida y las molestias físicas.

Del círculo de amigos de la región, quizá uno de los que más hizo y luchó para que Bousquet fuera conocido en toda Francia, por editores, literatos e intelectuales en general, fué Jean Cassou, ilustre hispanista, quien además le corregía y aconsejaba literariamente. Su influencia se aprecia en algunas obras, como *Il ne fait pas assez noir*, o en *La tisane de Sarments*, en el arte de crear atmósferas poéticas con hechos, y el conocimiento de la literatura española.

Del 34 al 39, al mismo tiempo que Europa, Joè vive una etapa que presagia tiempos aciagos. Es un tiempo de cierta estabilidad, de aceptación serena de su situación, a pesar de los golpes que el destino se complace en multiplicar. Su íntimo amigo Estève ha muerto en 1933, dejándole una tristeza que tardará en disiparse, mientras el amor y la poesía, la creación espiritual, lo ayudan y lo fortalecen. Pero la guerra de España y, más tarde, la mundial le hacen revivir los acontecimientos traumáticos en los que tomó parte.

Refiriéndose a la situación española de 1936 dice: "[elle] déplaça quelque chose dans la conscience de chacun (...), la réaction franquiste [annonce] (...), on sent venir la guerre mondiale"²⁰.

Efectivamente, la guerra llega y con ella se abre otro gran periodo que podríamos llamar de florecimiento, de 1939 a 1945. Tras la ocupación alemana, algunos autores y editores que se encontraban a disgusto en París, se instalan en el Midi. A Carcasona o cerca de ella irán a parar, en particular, Louis Aragon y su mujer Elsa Triolet, el editor Gaston Gallimard (los archivos de la *Nouvelle Revue Française* estuvieron guardados en la caja fuerte del cuñado de Joë que era abogado), Julien Benda, el filósofo judío, Simone Weil, católica agonística próxima al catarismo, y Jean Paulhan. En su relación con ellos, Bousquet se familiariza con las costumbres parisinas, aprende y acepta de ellos técnicas y consejos sobre creación literaria, profundiza la relación entre lo imaginario y lo real, la relación entre mito y sociedad. Su obra *Le médisant par bonté*, fresco simbólico-mítico de Carcasona y de sus habitantes, está intencionadamente dedicada a Aragon y a Elsa. Las nuevas relaciones le permiten además acceder a todas las grandes revistas que, ahora sí, aceptan sin problemas sus artículos de crítica literaria, de comentarios pictóricos y filosóficos, permitiéndole subvenir mejor a sus necesidades de belleza y de paz, cada vez más caras, pues los pintores que ama son cada vez más apreciados por el público y "la tisane de sarments" cada vez más difícil de obtener.

Son años excitantes, peligrosos y difíciles. La amistad y la solidaridad en la lucha por la libertad son el filo de la navaja para bastantes intelectuales en toda Francia. Su habitación, centro de reunión de intelectuales parisinos y de amigos de la región, unidos por su rechazo a la ocupación alemana, lugar sospechoso para los colaboracionistas, es denunciada a la Gestapo en varias ocasiones. Ridículas la mayoría: tráfico de drogas, ataque a las buenas costumbres (posesión de libros obscenos), otras son mucho más serias, en 1944 es acusado de proteger a los intelectuales judíos, perseguidos por las S.S. Afortunadamente, tanto los alemanes, como el gobierno de Vichy, sienten un gran respeto por el caballero de la Legión de Honor, oficial mutilado, héroe de la primera guerra.

Esta semi-impunidad le servirá para ayudar a la Resistencia, asegurando la correspondencia y sirviendo de contacto para el paso hacia España de algunos perseguidos. Al final de la guerra, fué nombrado presidente del Comité de Intelectuales del Departamento del Aude. El primer acto de su presidencia fué organizar en Toulouse una exposición de pintura surrealista con los cuadros que adornaban su habitación y otras donaciones.

Años, al mismo tiempo, de intenso trabajo, de forja de un estilo, de elección de un modo de expresión, de definición de su arte inimitable. En esa árdua tarea Bousquet tendrá dos maestros, Eluard, al que dedicará *Le mal d'enfance* en 1941, de quién dirá:

"aucune lecture, aucun contact, ne vous donneront rien qu'Eluard n'ait pu vous donner. Si haut qu'on le mette on ne lui rend pas justice encore. On ne sait pas que son oeuvre a fait le tour de tous. Eluard ou la vie ronde"²¹. De él aprenderà sobre todo la lección de moral poética:

"La force absolue de la poésie purifiera tous les hommes (...) L'imagination (...) est la source et le torrent qu'on ne remonte pas. (...) Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré. (...) Depuis plus de cent ans, les poètes sont descendus des sommets (...) ils sont allés dans les rues. (...) Ils ont leur conscience pour eux."²²

Así como la difícil sencillez, el secreto de la poesía, la voluntad de una poesía trascendente:

"La simplicité même écrire
Pour aujourd'hui la main est là"²³

El segundo, y quizá el más importante para la obra bousquetiana, es Jean Paulhan, escritor, crítico literario y director de la colección "*Nouvelle Revue Française*" publicada por la editorial Gallimard. Se encontrarán cuando la familia Gallimard visite Villalier, la residencia de verano de Joë. Paulhan va a influir profundamente en la formación literaria de Bousquet al incidir,

tanto en la forma como en el fondo de ésta, pero con el tacto y el saber suficientes para que desarrollase lo mejor de sí mismo, en un estilo personal sin imitaciones. Nelli señala acertadamente: "Paulhan comprit admirablement que Bousquet avait besoin de capter l'inspiration verbale, mais en la purifiant, en la disciplinant, parce que c'est cela qui était dans sa vraie nature de désincarné en quête d'un corps."²⁴.

Búsqueda que marca, probablemente, uno de los momentos más importantes en la definición estética de Bousquet, así como de profundización y clarificación de su ontología, pues Paulhan quiere que Joë llegue a la perfección pasando por un mejor conocimiento de sí mismo. El genial crítico pretende hacer conscientes las dos tendencias antagonistas que, según él, existen en la poesía de nuestro autor. Por una parte, una tendencia apolínea, que se manifiesta en un realismo incidental, por otra, una predisposición dionisiaca que el surrealismo canaliza y sostiene.

Como Nelli afirma: "De tout son être profond, Bousquet tendait à reconcilier Eluard avec Valéry, le surréalisme brut avec le ton de la chanson claire, l'image courte avec le mythe large."²⁵ Paulhan, por tanto, trata de afianzar la tendencia, espontánea en Joë, de unificar, reunir los contrarios en una armonía única y plural, a partir de su dualismo constitutivo. Aprenderá así a dominar su tendencia al delirio poético, apasionado y misterioso, con un

equilibrio interno que se traduce en una forma pura, limpia, rigurosa:

"Toute neige est l'image
D'un mal qu'on ne sait pas
Et fête un mariage
Où le jour seul viendra

Ceux qui s'en vont ignorent
Qu'une fois en dix ans
L'absence est près d'éclore
Le coquelicot blanc

Au jardin de ma mère
Chaque fleur à son tour
Ferme avec mes paupières
Les yeux menteurs du jour
...
...
Cueille la fleur de glace
De loin le froid se voit
Ce qui brille où tu passes
Si ce n'était toi?"

Una pureza de lengua tal que no sea más que "la vitre à travers laquelle on contemple l'événement "plus que signifiant"²⁴. El

acontecimiento, el incidente, el EIE/T que el lenguaje poético bousquetiano, espejo multifacético sin azogue, se apropia dando sentido a lo inexplicable, lo indecible. Con estos presupuestos teórico-prácticos publica Joë en 1945 dos libros, doble expresión de una misma hipótesis, *La Connaissance du Soir*, obra en poemas que profetizan un lenguaje anterior al pensamiento²⁷, y cuyo título, al recordarnos la división de San Buenaventura, nos afirma que es a través de las obras, de los hechos, del EIE/T, como se puede alcanzar el conocimiento²⁸, y *Le Médisant par bonté*, al que ya nos hemos referido, donde la fina percepción psicológica se une a un lenguaje preciso para desvelar las interioridades del alma. Ambas obras son supervisadas por Paulhan que elige y corrige los poemas, recortando e indicando la disposición de capítulos.

Es el momento en que "Joë [est] rendu à lui-même, c'est-à-dire: devenu à la fois "celui qu'il était" et "celui qu'il n'était pas"²⁹, tiempo fructífero, de evolución profunda que tiene la muerte como inspiración y telón de fondo.

En su obra póstuma *Langage Entier*, escrita en estos años, Bousquet cuenta cómo, a partir de 1941, su mirada estaba ya clavada en el futuro:

"J'avais 44 ans. J'avais écrit des livres que personne ne comprenait, des études littéraires qui n'étaient citées que par des ratés; quelques poèmes qu'on louait

mais qui me semblaient méprisables. Et, cependant, j'espérais encore, j'attendais tout de l'avenir".³⁰

en parte porque en su presente no se sentía comprendido, como todos aquellos que se han adelantado a su época, en parte porque estaba convencido de que lo importante era el camino por recorrer, la evolución por conseguir, lo que unido a un sentido extremo de la auto-crítica le llevará a exclamar en la cima de su carrera "Pas de poèmes, pas de prose, tout est à recommencer!"³¹. En 1943, esta reflexión, impuesta por Paulhan, sobre su obra, le lleva a una nueva concepción estilística, más mística, más pura, que le hace renegar de todo lo anterior, "Mon oeuvre commence en 1943 avec l'élaboration d'un langage sans métaphores"³². Así escribe los cuentos del "Cycle de Lapalme" y los del "Roi du Sel".

Su vitalidad es increíble, en un moribundo al que le quedan cuatro años de vida. De 1946 a 1950 va a escribir aún bastantes libros, de los que tres serán publicados: *Le Meneur de Lune* y *L'Œuvre de la Nuit* en 1946 (en éste último inserta el manifiesto literario surgido de su relación con Carlo Suarès, filósofo introductor del pensamiento oriental en Europa: *Le Credo Dualiste*); *Le Fruit dont l'ombre est la saveur* y una nueva edición de *La Connaissance du Soir*, con más poemas, en 1947, y *Fumerolle*, que no será realmente publicado hasta 1951.

Deja, también en estos años, casi terminadas, es decir, a falta de una lectura crítica antes de su publicación, sus tres obras, a nuestro entender más apasionantes, que abren nuevas perspectivas desde los puntos de vista filosófico, psicológico y poético: *Les Capitales, ou de Jean Duns Scot à Jean Faulhan*, donde hace un análisis crítico del cartesianismo y sienta las bases de una filosofía "de lo irracional" poético y de liberación óntica, *Langage entier* donde profundiza en la relación entre pensamiento y lenguaje, llegando a un lenguaje entero o completo, un antilenguaje de composición dinámica e inmóvil, tan real como los hechos que plasma, pero cuyo significado es abolido por lo existencial multisignificativo del Ser Enamorado³³, y *Mystique*, "oeuvre de la nuit", libro singular, diario místico, en el que nos adentramos siguiendo el sonido laberíntico de un monólogo insólito, expresión de varias voces: Bousquet, "son frère d'Ombre" y "toi" lector.

A todo esto hay que añadir otros siete libros, algunos de ellos colaboraciones con otros autores, e incontables artículos para revistas literarias, como *Cahiers du Sud*, *l'Arche*, *Revue Historique et Littéraire du Languedoc*, *Critique*, *Cahier de Poésie*, *Cahiers de la Pléiade*, *Journal des Poètes*, *Europe*, *Empédocle*, *La Table Ronde*, *Témoignages*, *Cahiers du Nord*, *Nouvelle Revue Française*, *Contemporains ...*, sin olvidar su diario en cuadernos, base de todos sus escritos.

Resulta verdaderamente ejemplar y sorprendente tal capacidad de trabajo en un hombre, que en estos últimos años sólo puede escribir cuando los calmantes, principalmente morfina y opio, le permiten abrir los ojos a una existencia que se le escapa velozmente. Quizá por eso se "instala" en el tiempo con una organización espartana del día y de la noche: "De 10 h. à 3 h. du matin, ce qui est le meilleur moment de ma lucidité si je ne fume trop [opio], j'écrirai pour moi: Faire parler la vie (...) [si no le interrumpen, pues es el momento de las visitas íntimas de amigos, y amigas, pasando con él, a veces, toda la noche]. De 12 h. à 4 h. je suis un critique [se supone que de 3 h. a 12 h. duerme, aunque en realidad, según los testimonios de sus familiares y, sobre todo, de sus enfermeras, cuando dormía lo hacía a tirones y pocas veces más de dos horas seguidas, tan terribles eran los dolores; el resto del tiempo se pasaba en su aseo y sus necesidades, verdadera tortura cotidiana, ya que, dada su larga permanencia en la cama, tenía numerosas llagas, que trataba de aliviar sentándose en un cojín de caucho inflable en forma de anillo, que le producía nuevas llagas]. Entre 4 h. et 10 h., des heures réservées aux lectures et aux traductions, et aussi à la correspondance"³⁴.

En esta época, Joë tiene el presentimiento de que ha llegado el momento de todas las síntesis, del último vistazo, de lanzar la botella al océano del tiempo futuro, sin por ello ver en la muerte más que una transformación, una metamorfosis largamente esperada:

"après moi, l'autre que je suis". Un nuevo, y definitivo, viaje para el "passeur" que, esta vez, quedará "endormi" en el Ser desdoblado³⁵, mientras su obra sigue viviendo en el espacio-tiempo.

Lentamente, el dolor, la enfermedad han ido minando el cuerpo y fortaleciendo el espíritu. En abril de 1950, un terrible ataque de uremia fuerza su hospitalización. Permanecerá en el hospital hasta el 27 de septiembre, fecha en la que, comprendiendo que todo tratamiento es inútil, pide al médico que le deje volver a su habitación para morir en el marco que ha vivido.

Muerte que acepta "les yeux ouverts", como su madre, como "homme fort" que sabe que este mundo es "la naissance d'une aurore"³⁶, en la que la vida es una preparación, una construcción a la que sólo la muerte da sentido antes de abolirla, como en el enigma que Sommerset Maughan pone en el tapiz persa del poeta Cronshaw³⁷. Bousquet lo expresa de esta manera:

"L'homme existe par son adhésion aux événements, par sa façon d'accomplir, à travers eux, l'événement qu'il aura été.

La mort est une espèce de naissance rétrospective.³⁸

Un nacimiento que le integra de nuevo en el ser maternal, cerrando

el ciclo, hablándose, hallándose, a sí mismo en un soliloquio fetal:

"Ta mère t'habite: c'est cela qui naissait quand tu venais au monde ...

(...) ma mère est mes yeux; je suis son amour, ma mère est mon coeur; mais je suis à peine mon amour, et ma mère est tout mon coeur, et je n'ai qu'à l'oublier pour qu'elle grandisse dans ton ombre et mon regard se formera aussitôt dans ce long et fin visage que je regarde"³⁹.

Consciente, lúcido, con esa lucidez del estoico que espera el encuentro con "l'être véritable"⁴⁰, habiendo rehusado todo calmante para "vivre sa mort", el 28 de septiembre a las once y siete minutos exhala su último suspiro en los brazos de su hermana Henriette. Muerte circular, muerte interminable, pues en los últimos momentos Joè revivía, en su delirio, la batalla del 27 de mayo de 1918, en la que fué herido, como si "la balle qui devait le tuer à vingt ans, ne l'avait atteint qu'à cette minute". Muerte mística, tras confesión y absolución, hecho importante para un ateo al que su capitán, el jesuita Louis Houdard, nunca abandonó pues "[il] avait prié pour la conversion dernière de l'athée et lui avait donné un baiser sur la bouche pour prolonger son agonie jusqu'à la bonne mort"⁴¹. Muerte recurrente que coloca a Bousquet

e nuevo en la frontera de la muerte, nueva existencia, donde cree
ue està Dios:

"Quand un homme est dans les fers et que son existence
l'écrase, fût-il le dernier des hommes, un dieu partage
sa prison, et ce dieu est le seul dieu"⁴².

Es ese dios una parte divina de nuestro ser? ¿Es nuestro doble,
nuestra sombra? Hay múltiples respuestas como veremos, pero para
dè està, como la muerte, màs allà del pensamiento:

"Idée de mort insupportable à l'imagination humaine,
parce que l'imagination ne trouve rien en la dépassant,
et doit retourner à des images de notre vie"⁴³.

su despedida, por tanto, es gozosa, es el suspiro del trabajador
fatigado que acepta agradecido el sueño reparador en el regazo de
'la ramasseuse de sarments", sabiendo que su Obra, "traduite du
silence", se mece en el viento

"Mur gris, bel arbre noir où se balance le vent, il y a
dans mon regard une vie dont la vie ne sera pas frus-
trée...

Ne plus être...

C'est trop difficile d'exister..."

I. 2. 4. "La chambre du blessé inspiré": el espacio en Joë Bousquet.

Cuando se llega a Carcassonne desde la autopista, después de pasar el puente sobre el río Aude y desembocar en una plaza, especie de vestibulo, si se quiere entrar directamente en la ciudad, se sigue una calle estrecha que se abre frente a nosotros, penetrando como un cuchillo en su corazón centenario. Esta calle se llama de Verdun, primer guiño al viajero entendido, y el primer edificio público que nos encontramos a la izquierda es la Biblioteca Municipal, segundo signo que nos anuncia que vamos por buen camino.

Como imaginábamos, Bousquet habitò en esta calle, después de salir del hospital. Primero en el número 19, provisionalmente, y, más tarde, en el 41, hoy el 53, donde pasarla treinta y dos años en una habitación del primer piso⁴⁴, que le cedió su padre:

"Je m'y étais installé jadis par hasard, invité par mon père qui m'abandonnait avec elle le coin le plus reulé de sa maison et le privilège d'une double entrée." *Lettres à Carlo Suarès*

Nos encontramos, con los ojos ávidos de imágenes, ante un edificio dormido, cerrado, deshabitado, con las contraventanas de madera y

la puerta pintadas de verde -- color fetiche de Bousquet. Una pequeña placa, junto a la puerta de doble batiente, nos recuerda escuetamente:

DANS CETTE MAISON

JOE BOUSQUET (1897 - 1950)
 APRES AVOIR FAIT A LA PATRIE
 LE SACRIFICE DE SA JEUNESSE
 S'EST VOUE PENDANT VINGT ANS
 A LA SEULE VIE DE L'ESPRIT

El lugar en su soledad parece contener la atmósfera misteriosa de la mágica búsqueda busquetiana⁴⁵: "Notre âme est une demeure"⁴⁶. Morada extraña, recuerdo de un espacio-tiempo que no es de este mundo, a nuestra mirada cambia y se diferencia de las prosaicas casas que la rodean tratando de ocultarla sin conseguirlo, pues una imagen poética, un intersigno más, surge transformando su aspecto:

Un Marchand de souliers
 A sa porte, quelle ironie!
 Les Doubles sont des outils
 Celui qui marche est l'Ombre.
 Immobile, les mots les pieds,
 Il marche toujours aujourd'hui,
 Abeille des fleurs de la nuit,
 La vérité inconnue est l'homme.

J. Díaz-Corrales

La casa, en su duermevela de supervivencia, guarda el recuerdo de la muerte del "passeur" con un aspecto de tristeza, de sufrimiento por no haberlo acompañado en su viaje intermitente. Quizá tiene la impresión de haberse quedado por equivocación y piensa que no es más que un aplazamiento. Aprieta entonces sus contraventanas fuertemente y alza orgullosa su tejado, a su modo frío y distante, en recuerdo del espacio que aún guarda en su seno, la habitación del poeta, que fué, sigue siendo y será, el faro que alumbra al mundo con su luz subterránea, oscura y etérea.

"Puis il s'enfermera, deviendra le corps des mots, haussera la qualité d'écrivain à un plus haut niveau. C'est dès lors l'homme d'une chambre où l'on peut voir les plus belles oeuvres de Max Ernst, de Tanguy, de Bellmer -- et où se trouvent, lus et relus, les livres les plus précieux. Lorsque la ville dort, Bousquet veille, préparant la pipe d'opium et emplissant de notes ses carnets".⁴⁷

Este lugar marcará a nuestro poeta con características ambiguas y contradictorias. Por una parte, lo siente como lugar protector, claustro materno, donde puede volver a la negligencia y a la pureza infantiles⁴⁸, pero el precio de la muerte de la imagen con su retorno a la infancia y al amor es ser un vivo-muerto enterra-

do-encerrado entre cuatro paredes. Enclaustramiento que se carga de sentido al proveerle del ambiente necesario para la reflexión:

"Pour analyser notre être dans la hiérarchie d'une ontologie, pour psychanalyser notre inconscient terré dans des demeures primitives, il faut (...) désocialiser nos grands souvenirs et atteindre au plan des rêveries que nous menions dans les espaces de nos solitudes."⁴⁹

Reflexión sentida doblemente pues se siente esposo-amante-hijo de una muerte que no le acepta todavía, pero le señala como único frente a los demás:

"Il y avait un enchantement de la chambre de Bousquet. J'y insiste: pour moi, je n'y ai vu apparaître avant tout, que la présence de la mort. Et cette mort présente (...) se montrait dans tout ce qu'il disait, et (...) dotait les régions aperçues, les contrées aimées, d'un sens véritable. Voici que cette terre convoquée (...) devenait la couronne qui fait roi l'homme vivant."⁵⁰

El "encanto" de la habitación, influencia según Juin de la "présence de la mort", viene confirmado y subrayado por el decorado y el ritual que lo sacralizan:

"Pour accéder à lui, on traversait des couloirs obscurs, des paliers obscurs, on passait des portes obscures. Joë Bousquet vivait allongé derrière une teinture lourde, presque impénétrable. Il fallait s'encombrer d'elle, repousser dans le noir les plis de l'étoffe, chercher longuement la coupure [!] pour pénétrer."⁵¹

Descripción antropológicamente clara de un rito iniciático, es la entrada en el santuario del templo de Isis, el desvelamiento del misterio manifestando una nueva luz, rito que para Novalis (*Lehrlinge zu Saïs*⁵²) puede anunciar la inmortalidad. La "coupure" de los cortinajes, la "blessure" que abre una nueva vida (o muerte), metáforas de una posesión (sexual), en definitiva de un acto amoroso realizado idealmente, prefiguran la llegada a un nuevo universo: la habitación, gruta, matriz universal, huevo cósmico⁵³, deviene el "nuevo mundo" del conocimiento del Ser. Por eso la "chambre" se hace nave solemne:

"Par la portière on entrait dans une sorte de grande cabine de sous-marin, dans une chapelle souterraine où l'ombre et le silence faisaient disparaître les angles et feutraient les voix."⁵⁴

Incluso donde el desorden es "des lieux de culte et de pensée", poco a poco, todo se aquieta, la luz, el viento se estratifican:

"Là, ni la foudre, ni l'aube ne viennent jamais perturber, mettre dans un autre sens les couches de l'air."⁵⁵

Hasta el tiempo se detiene allí dentro:

"La pendule marquait toujours trois heures du matin."⁵⁶

Esta sedimentación interior, este alejamiento del exterior hacen de "la chambre aux volets clos", como todo el mundo la llama, un decorado lleno de símbolos que Bousquet necesita como amuletos, como catalizadores para poder analizar la realidad de sí mismo y del otro⁵⁷. Al mismo tiempo, le proporciona el marco adecuado incorporándose a las máscaras de sí mismo que ofrece al visitante, al amigo, a la amiga, invirtiendo el dicho "Dime con quien andas y te diré quién eres", llegando éste y otros espacios a ser sentidos por Joë como extensiones o representaciones de un cuerpo: "Cette maison de campagne où je passais mes vacances avait autant d'odeurs différentes qu'un corps humain."⁵⁸

En este sentido, Durand⁵⁹ dice: "Dis-moi la maison que tu imagines, je te dirai qui tu es (...) [il faut] reconnaître dans le symbolisme de la maison un doublet microcosmique du corps matériel, comme du corps mental." Si la habitación es isomorfa del cuerpo y de la mente de Bousquet, no es extraño que en ella encontremos la contradicción inherente a nuestro poeta: el deseo

de huir, de esconderse en el refugio y por ello busca la obscuridad de la caverna, donde su cuerpo tullido no se distinga de las otras sombras; y la voluntad de ser faro y guía, que representa la luz difusa, ambigua, de la lámpara, bajo la que disimula varias personalidades tras las que sigue ocultando y anunciando el núcleo, la almendra, el centro de todo: Joë Bousquet: "la coquille et son hôte: Ma chambre."⁴⁰

"Net et soigné avec minutie, vêtu, je crois, de lin, il était comme de ces lumières, la lumière du centre, comme le souffle précis de ce recueillement, comme l'énergie de cette lassitude silencieuse, un poignard d'argent pur (...). Il avait un visage de Coppelius, ou d'alchimiste peint par Dürer, à la fois jeune et tourmenté."⁴¹

luminaria tal como el mismo Rabelais la describe en su *Cinquième Livre* para el "Temple de la Bouteille", donde lámparas tan brillantes como el sol⁴² y fuentes maravillosas ofrecen el conocimiento "à tout venant". Alquimista de la piedra filosofal, del conócete a ti mismo y al otro, tu doble, a través del sufrimiento y del amor, Bousquet desarrolla "une poétique du désir" donde la conjunción de la función poética y de la función referencial hace surgir, según Jakobson, una denotación ambigua⁴³.

"Sous des quatrains qu'elle inspire
Aux jours qui doutent de toi

La vie a ses dents pour sourire

De ce qui fut une fois"

"Poème du soir", fragmento, en *La Connaissance du Soir*.

Esa sonrisa dentada, sonrisa mordaz de una vida de tullido genial, sonrisa irónica de quien, aun sabiendo que lo profundo, lo interior es la fuente de toda belleza, no puede evitar el atractivo de la forma, reflejo que el otro ve, y que busca en un espejo:

"En face de mon lit, il y a une grande glace. Mon père l'avait installée lui-même l'année où il devait mourir."

Otra vez la muerte le hace una seña, le recuerda que en el espejo está la puerta hacia el otro lado, hacia la obscuridad, hacia la inversión de los valores de la vida y de la muerte:

"Il aimait regarder ce miroir; il s'y penchait, et savait en faire briller les facettes (...). Une oppression croissante emplissait la chambre (...) et rendait incommode la tiédeur sucrée de la drogue."⁴⁴

El lado oscuro da miedo a los ciegos, a los que no saben ver porque tienen los ojos petrificados por el sol. Por eso Bousquet rechaza la luz del sol que muestra la bastedad de su máscara, la fealdad de su exterior,

"J'ai vu mon image, cette après-midi au moment où un coup de soleil éclairait mes traits décomposés. J'ai eu honte de ma laideur."

Le muestra la realidad bajo el maquillaje, su cuerpo roto y enfermo.

"Pour avoir vu les barreaux de ma cage, je me suis cru délivré. J'ai vu la géole, je lui ai donné un nom: mais il faut que ce nom, de lui-même, désormais s'efface.

Je suis ma propre cage et cette cage me plante dans le monde à deux dimensions des objets matériels. C'est tout. Si je ne suis que mon relief matériel, je partage le sort des objets matériels qui arrêtent la lumière, n'y épanouissent rien (...). Je savais cependant que le monde habitait avec moi. J'ai (...) découvert le soleil souterrain, le noir de source. Et sais qu'en lui, la lumière est vision"⁴⁵.

Para recuperar el volumen, la tercera dimensión, y poderse "épanouir", es decir, (pro)crear, Bousquet, rodeado de "reliefs", él mismo imagen de espejo, cuerpo opaco bidimensional, debe encontrar la dimensión faltante mirando hacia dentro, hacia su mundo interior, su imaginario, donde el hombre obscuramente "iluminado", puede abrir sus ojos a un nuevo y distinto saber, el posible conocimiento de las verdades *reconditas*. Por eso posible-

mente, su tiempo es el atardecer, ya que en la noche todo cambia, cuando la luz interior revela lo escondido:

"Dans la glace, ce soir, je regardais furtivement mon visage pendant que je causais avec des amis. Un instant, je me suis trouvé beau comme un moine; mon coeur a été plein de vérité. La réponse des dieux est une chanson où nous devons entendre une parole."

La belleza del monje, aunque austera, debe reflejarse en su celda, donde el poeta debe cantar para hacer oír la verdad, donde los dioses le acompañan "dans ses rêveries" y en su soledad, un atisbo de olimpo decora las cuatro paredes con la belleza única de las imágenes sugerentes⁶⁶ de los maestros de la época:

"Là, l'étroite bibliothèque, le masque d'Eluard, une plage de Tanguy, Un Miro "d'herbes folles", un Fautrier mêlant la matière et le rêve ... [des Max Ernst:] "La forêt blonde" offerte par Nelli, "Les colombes blanches et bleues" qui viennent de Paulhan et "Les fleurs de la guillotine" données par Eluard. Un bois d'Arp enchante ses yeux [de Bousquet], trois personnages masqués de Lhote voisinent près de grands cercles d'un vitrail de Gleyzes."⁶⁷

La pintura, representada, como hemos visto, por pinceles prestigiosos⁴⁸, le es necesaria para poder crear su propio mundo de belleza, lejos del sol que todo lo mineraliza. Los cuadros polarizan la luz interior de Bousquet que refleja la unión del espíritu, simbolizada por la comunión de Joë con los pintores:

"Je levais les yeux vers les peintures qui m'enlourraient. Je ne concevais pas ma vie dans un monde où elles m'auraient manqué. Je pensais avec émotion à des artistes qui n'avaient composé certaines oeuvres qu'afin de me les donner. (...) de tout mon regard, au fond de moi ouvert, je faisais retentir dans les horizons de Max Ernst et d'Yves Tanguy une lumière à laquelle il y avait quelque chose en moi pour donner l'être."

Esta es la luz de la sombra interior que le ayuda, le da fuerzas para crear un ser nuevo que como Ave Fénix renace de las cenizas de lo caduco, de la imagen aborrecida.

"de toutes les forces de mon être le plus caché j'aidais, sans le savoir, [cette lumière] à se rendre mortelle à celui qu'on voyait en moi. Déjà, je pouvais parfois me dire: "Je suis la mort de celui que je suis". Ce qui fait la grandeur et la liberté d'un homme, c'est la nature de ce qu'il est, de jour en jour, déterminé à oublier."⁴⁹

La recreación de sí mismo, la ascesis por la belleza y el olvido le lleva, a través de la obscuridad, a la eternidad por la inmortalidad de su Obra. Obra de rebelde que sueña con un universo de libertad aún dentro de su prisión, universo donde el lenguaje poético es horizonte y camino para el recuerdo.

"Aucun homme ~~ne peut durer entre quatre murs~~. (...) Mon expérience de prisonnier m'a édifié. (...) Immobile, je me suis aperçu que le battement de mon coeur créait sans relâche l'espace où si souvent j'avais cru reconnaître le décor stéréotypé de mon enfance. (...) je crée sur un modèle de jadis un paysage où je n'ai plus les moyens de pénétrer, mais où je fais pleuvoir du temps, avançant parfois d'une page blanche à travers les fils consacrés de l'opération magique."

Magia del lenguaje, hilos del guiñol cuyas marionetas el dios Bousquet mueve, para reconstruir su espacio, su casa de papel, de palabra en el viento: "Il construisait sa demeure dans l'avenir de ses mots."⁷⁰ Casa donde al fin puede penetrar:

"Maison de papier

C'est ici que j'ai eu la surprise de voir mon oeuvre déplier de nouveaux décors et répandre sur elle, en fermant un de ses côtés, toute la douce lumière d'un

jardin intérieur. J'éprouvais le tendre apaisement du promeneur qui découvre au centre d'une maison un jet d'eau dont il avait vainement cherché, de chambre en chambre, le murmure et l'odeur de jasmin".⁷¹

La constante de la luz íntima se enriquece con el jardín interior, "le jardin des méninges" de Boris Vian, que recupera el chorro de la virilidad presentida y pura, reencuentro del cuerpo completo en un espacio soñado en el que su imagen puede "découvrir en [soi] la trace brûlante de l'Unité". Ese espacio unitario aparece, por primera vez claramente delimitado, en su obra "La Tisane de Sarments":

"Il y a une maison que j'habite dans le sommeil (...) [j'y suis] moins l'habitant que le fantôme. L'intérieur est fait de salles immenses formant plusieurs appartements (...) liés par tant de chemins que je peux y passer d'un étage à l'autre sans presque m'en apercevoir."⁷²

Si, según Bachelard, la inmensidad es la liberación del peso del ser⁷³, Joë se siente doblemente liberado como "fantôme" y al estar dentro de un espacio recurrente, donde su inmovilidad se transforma en ligereza: la infinidad de caminos presupone no sólo la ausencia del cuerpo, sino una infinidad de cuerpos posibles.

Imagen reforzada por lo más importante de esta casa, la ambigüedad de los espacios:

"Ce que cette demeure a de plus remarquable, c'est que chaque pièce n'y a pas son affectation particulière et qu'on y voit des chambres uniquement adaptées à la liberté qu'on se donnera en les occupant de les prendre pour d'autres."

Cuando escribe la *Tisane* hacia 1935, publicada en 1936, el poeta ve ante sí la posibilidad de construir su personalidad, creando un cuerpo de papel, en el que los heterónimos representarán distintos aspectos de sí mismo, que podrá componer en entera libertad, como dice Mme. Katy Barasc: "être présent, c'est s'absenter du Tout dans ses figurations accidentelles"⁷⁴. Libertad de universos paralelos limitada sin embargo, pues como las muñecas rusas todas las habitaciones son la misma habitación, y al mismo tiempo otra. Espacios imaginarios donde se coordinan el espacio de tiempo comprimido y la ausencia:

"Cette multitude de pièces (...) ne se coordonne dans mon imagination que pour me permettre d'allier l'idée d'étendue et l'idée de solitude et (...) que solitude et illimitation de l'espace ne font qu'un."

Espacio escénico donde los hilos de las máscaras representan para el prisionero un drama íntimo de autoconvicción literaria:

"(...) il y a un coin occupé par une scène garnie de décors avec des bancs en face du tréteau (...). Preuve affligeante que je suis au fond de mon âme, (...) un écrivain."

Es la palabra lo que le permite razonar su intuición ontológica soñada: una geometría no euclidiana:

" (...) la portion de l'espace sur laquelle nagent les objets, elle n'est que le champ d'action de ce qui, dans l'homme, est espace (...). Or, cet espace sans profondeur enveloppe l'espace réel. Je ne sais comment m'y prendre pour faire admettre cette idée si importante: l'espace à trois dimensions est le contenu d'un espace sans dimensions. (...) Contrairement à notre intuition, l'espace n'a pas de corps, il n'est que la répétition indéfinie de lui-même, un pur et simple rayonnement".⁷⁵

La sacralización absoluta de este espacio, evidentemente, nos lleva a la Unidad, pues un espacio sin dimensión es un espacio-tiempo infinito: "sous sa forme inétendue la matière est Dieu."⁷⁴. La consecución de la unidad se resuelve a través de la pluralidad para ir "à la recherche de la vérité ou à la poursuite de l'amour

..."⁷⁷, desdoblamiento constitutivo que tiene que aceptar la ruptura, la herida, como elemento constituyente del ser. La libertad, la posibilidad de crear moradas imaginarias, universos posibles, es la "félure" que le permite ausentarse de la realidad de su cuerpo, en una in-existencia cuyo bagage es la experiencia no racional, post-cartesiana, no surrealista, del paso de lo Mismo al Otro y viceversa.

"Ainsi l'être et le monde ne se conçoivent qu'à la faveur d'une sorte de stéréoscope (...), suivant la conjugaison de deux prismes complémentaires et inséparables, comme le Soi et son Double; et toute connaissance ne s'acquiert qu'au terme d'un effort de va-et-vient entre un pôle et l'autre."⁷⁸

Experiencia y conocimiento de verdad y de amor, territorios, espacios, en los que el Doble aparece con el signo del yo profundo, y en los que la escritura y el deseo devienen la exploración de la fractura primigenia: la experiencia óptica es la libertad de re-encontrar su ser a través de la diferencia.

Casi diez años más tarde el re-encuentro se materializa en otro espacio, que ya no es sueño, sino ensoñación transformada en obra de arte: "Morte-la-vive"⁷⁹. Cuento que forma parte de un Diario de título "Lapalme", nombre del pueblo costero en el que Joë pasaba sus vacaciones de niño. Este manuscrito fué comenzado en 1943 y

abandonado en 1946, recoge recuerdos de infancia y algunos relatos que reutilizará en el manuscrito de cuentos "Rabane II" y el libro de cuentos, del que se publican unos fragmentos en 1949 en Cahiers du Sud y finalmente en 1977 por Albin Michel: *Le Roi du Sel*. En este libro, Joë quiere seguir los consejos de Paulhan de estilización y verosimilitud mediante la utilización de un lenguaje sin metáforas, sin dejarse llevar por su facilidad verbal innata, pero que conserve imágenes libres de artificios, puras, cuya lógica interna las imbrique naturalmente en los actos significativos.

Por lo tanto, la decisión de Bousquet de limitar las metáforas, es decir la modificación del sentido por substitución analógica, y de respetar los símbolos, que propician la multi-interpretación de la lógica interna propia a Bousquet (donde todo es y no es), se debe a su deseo de suspender aparentemente el espacio-tiempo -- el sentido --, confinándolo en una unidad, el hecho - el EIE/T - donde está comprimido y, a la vez, enriquecido, pues es el foco de la relación imaginario-realidad. Espacio-tiempo de sufrimiento, dada su inmovilidad:

"J'ai trouvé le lieu dont tout l'espace est en peine: il est le prix dont une existence a payé l'existence du lieu."⁸⁰

Este lugar es la morada del doble femenino, "la soeur d'ombre" y pone en relación la fuerza telúrica con su poesía: "Je décrirai l'univers souterrain et à cette vision je mènerai boire la poésie qui est à tous."⁸¹ En este espacio subterráneo, Bousquet pone a su heterónimo femenino, que representa el aspecto de inmovilidad, de pasividad, de afectividad e imaginación, en el que su herida le ha confinado.

Bousquet duda al nombrarla, dada su ambigüedad intrínseca, entre "Hirondelle Blanche", "elle n'était pas dans la nuit, elle n'était pas dans le jour, je la voyais dans la perpétuelle migration de l'ombre à la lumière ..."⁸², y "Abeille Blanche", "Les abeilles sont les images du jour et de la nuit, elles voient le soleil dans une fleur."⁸³ La "soeur de l'ombre" tiene pues tres características: es "volage" pero constante, no pertenece a ningún espacio-tiempo y su símbolo es la pureza, una afectividad distante. Si prefiere "Abeille" a "Hirondelle" es quizá, porque la primera simboliza mejor el ser interior que en la oscuridad de la colmena transforma el polen de las flores [colores, estrellas = hechos, incidentes] en el sol oscuro de la miel [obra en el espacio-tiempo⁸⁴] en un incesante trabajo, mientras que la segunda no produce más que añoranza, vuelo recurrente y nido cerrado. Sería, creemos, una muestra de la tensión existente para nuestro poeta entre la mujer amada, que no le acepta tullido y juguetea con él, y la mujer soñada, su complementaria.

El entorno en "Morte-la-vive" es más elaborado y rico. La profundidad de la morada está aumentada por la gulliverización^{ee} del exterior, inversión de la perspectiva^{ee} que está polarizada en los adjetivos "immense" y "vaste":

"Elle habitait au fond d'un parc très abrité où avaient démesurément grandi des chênes que jamais n'avait agités le vent."^{ee}

La protección está asegurada por el árbol padre y viril por excelencia: el roble (en francés el fruto del roble es "gland" = glande = por analogía falo), virilidad que la realidad (el viento = soplo de la vida) todavía no ha puesto a prueba. Tras esta barrera, nos encontramos, como en la *Tisane*, una gran cantidad de habitaciones, con dos diferencias, están oscuras y se desciende de una a otra linealmente por tres escalones:

"... je traversai des pièces immenses et démeublées, si nombreuses et descendant de l'une à l'autre trois degrés si hauts que je me demandais à quelle profondeur était creusée sous la terre la chambre où débouchait la dernière."^{ee}

En el tiempo transcurrido, las distintas experiencias le han permitido gozar de la libertad interior prometida en la *Tisane* por los distintos itinerarios posibles, "labyrinthe rassurant"^{ee}, así

ha llegado a un mejor conocimiento de sí mismo, como nos lo indica la descripción de la "chambre":

De hautes fenêtres, obstinément closes (...) occupaient le mur qui me faisait face et, cependant un jour malade régnait dans la vaste pièce. (...) Cette clarté d'aquarium provenait d'un miroir de Venise où j'avais en entrant vainement cherché mon image et qui m'intimida un peu moins quand je devinai qu'un ingénieux arrangement l'avait transformé en source lumineuse."⁹⁰ "On aurait dit que la terre s'entrouvrît dans cette clarté souterraine pour dresser contre le jour le muet tonnerre de sa lumière ensevelie."⁹¹

La presencia obsesiva del espejo, que no aparecía en la *Tisane*, pero existe doblemente, en la realidad y en la ficción, se nos muestra como un catalizador psicosensores de la relación triangular pensamiento-lenguaje-referente, que enlaza las redes temáticas presentes en la obra de Bousquet en un oximorón fundamental de su universo simbólico: "la clarté souterraine". Símbolo de la "contradictio oppositorum" teniendo en cuenta que destinatario y destinatario se confunden en Bousquet.

La "clarté souterraine", esta "source lumineuse", no permite ver la imagen, "j'avais (...) vainement cherché mon image", sino que es la puerta acogedora, "qui m'intimida un peu moins", por la que

el ser interior, fuente de fuerza tectónica, de las raíces materno-terrestres, "muet tonnerre de sa lumière ensevelie", anuncia el camino, el vado. En este santuario el tiempo está comprimido y parece detenido, ilimitado por la "clarté souterraine":

"Sur la cheminée de pierre noire (...) languissait une pendule de cuivre massive comme un lingot [Bousquet refuerza la cosificación, el peso, la dureza] dont les aiguilles marquaient une heure immuable. Je m'aperçus que, dans le miroir aveugle qui lui faisait face, ce cadran barré d'un signe éternel, se reflétait vaguement."⁹²

El espejo ciego, como diría Bousquet (y Machado), lo es porque su reflejo es lo que no se ve, y aparece sutilmente la imagen del reloj anunciando un tiempo, no lineal, accidental, fundacional, que tiene que venir:

"La vie lui venait avec le temps et jamais de plus loin: il lui manquait de voir sur l'avenue égale et insipide de ses souvenirs l'ombre étendue d'un instant espéré."⁹³

"Je voudrais donner mes yeux à ce que je regarde, et que ce que je vois y voie, que ce que j'écoute entende. Les événements ne viennent pas de nous. Ils ne sont ce qu'ils nous semblent que pour le monde. C'est là le

secret. (...) Un événement n'est lui-même que par notre faculté d'y voir le miroir d'un événement opposé à lui"⁹⁴

Secreto de metamorfosis, como veremos en la Poética de la mirada (III. 3), que se desarrolla en un espacio-tiempo especial:

"L'Hirondelle blanche avait le sens tragique du temps. Sentant que chaque instant efface celui qui l'a précédé, elle s'efforçait d'échapper (...) à cette inévitable dégradation. Le temps nous a été donné pour que nous tirions de notre coeur la force de le surmonter et ensuite de le prolonger indéfiniment."⁹⁵

La metamorfosis es la que Bousquet deseò para la mujer amada: de mujer indiferente, pura y esquiva a hermana incestuosa, aquí la inversión hace que la esencia femenina de Joè encuentre a su hermano:

Elle semblait faite pour ne rien comprendre aux sentiments qu'elle semblait faite pour inspirer. (...) En tout belle et amère comme un lys."⁹⁶ "Dans mes rêves, (...) je suis souvent une princesse qui a oublié son rang. Et je reviens à moi en accueillant un prince qui m'appelle sa soeur. (...) il était dans son rêve son frère et son amant."⁹⁷

El doble tiene el deber de liberarla del lado negativo de las pulsiones para que asuma su papel de ser tangible, real, objeto utilizable.

"[Elle] se voyait prisonnière au centre d'un océan noir où venait la délivrer un prince pâle qui lui ressemblait comme un frère (...) elle souhaitait de se jeter hors d'elle et qu'un appel inattendu [!?] la sommât de venir telle qu'elle était, la voix, enfin entendue, d'un prince à sa ressemblance qui vint la prendre dans ce désert. Elle n'aurait qu'à le suivre, elle serait dans l'obéissance, réelle, enfin, comme un objet."⁹⁸

Pero el principio de sus pensamientos va a pedir algo a cambio: su imagen en el discurso que ilimita un espacio-tiempo y las palabras de verdad, el oro retórico a cambio de la sencillez, de la pureza, que conviertan una obra en monumento perenne, inmortal:

"Chaque pensée ferait sur elle le jour et la nuit, elle serait transportée et grandie par un instant qui eût grandi en elle à sa ressemblance. Elle ne surmonterait pas le temps sans y engloutir sa personne, et, dans chacun de ses actes deviendrait l'image non de ce qu'elle était, mais de ce qui avait voulu qu'elle vécût."⁹⁹ "Elle s'intéressait aux objets les plus

humbles (...). Chaque jour, dans les plus pauvres maisons du village où je l'avais suivie, elle achetait une jarre, un flacon et, après les avoir largement payés, envoyait au paysan qui les lui avait vendus un objet d'or dont son acquisition prenait la place dans le salon souterrain."¹⁰⁰

Así conseguirà rescatar su ser completo, su sombra, su doble que ha incorporado la amada soñada y aquel que él es para sí mismo, en la imagen que los demás aceptan, que el Otro asume y admira:

"Où est la source du jour pour une vie qui est sa propre image? Les êtres imaginaires voient le jour dans une image, mais ils voient dans cette image la naissance de leur être." "Il faut que des êtres rêvés voient le jour dans un miroir."¹⁰¹

La doble significación de "voir le jour", ver la luz y nacer, cobra toda su fuerza cuando la imagen, reflejo de un reflejo, reproducción de un cuadro, entra en el mundo real al aparecer en un medio de comunicación que la objetaliza y, como obra de arte, la inmortaliza:

"(...) sur une revue d'art, elle vit (...) la reproduction d'un tableau où elle reconnut son propre portrait."¹⁰²

Esta metamorfosis: la en-carnación total del poeta en su obra, que le sitúa en un tiempo-espacio ilimitado, transmuta también la habitación, su refugio:

Comme le vent vient de tourner (...) une porte s'est fermée avec fracas (...), la pendule sonne plusieurs coups (...). Le vent est fort, on entend la nuit, on dirait que c'est la naissance du temps. (...) La vie n'est pas le produit des circonstances, elle les produit. (...) Qu'enfin arrachée à la monotonie plane d'un temps sans histoire, l'imagination épouse dans les faits le flux alternatif des jours et des nuits."¹⁰³

Como dice Ricoeur, "ce n'est plus (...) le temps qui est mortel, c'est l'éternité qui donne la mort."¹⁰⁴ Una vez que la ficción ha establecido la relación entre el tiempo fenomenológico y el tiempo del mundo, Bousquet recupera el espacio-tiempo histórico y, con él, su encuentro con la muerte:

"Sans bruit je m'avançai et, en suivant la direction de son regard, vis, en effet, son image dans le miroir. (...)

-- Ce reflet c'est l'image du prince qui est mon amant incestueux (...)

-- Le rêve ne signifie rien (...) c'est son accomplissement qui compte. La nuit vient vous chercher

-- Vous avez dit la nuit pour ne pas dire un autre mot. (...) Vous êtes des spectres, vous tous, les lieux contiennent votre temps (...). On dirait que, dans une société de revenants, seule je suis vivante."¹⁰⁵

En la reflexión metafísica de Bousquet, su ontología nos hace pensar, con Gusdorf¹⁰⁴, que el doble, la sombra contribuye a comprender el mundo, Bousquet recupera esta visión romántica de lo imaginario, sin quedarse ni a uno, ni al otro lado del espejo. Si "la conscience de soi fait de l'homme une personne déplacée dans le monde des évidences.[Et] Pour retrouver le réel, il faut traverser le miroir, inverser les priorités usuelles de la présence au monde."¹⁰⁷, la asunción de ambas evidencias implica un "passage" constante, una actividad "intermittente" que se traduzca en una obra que supere ambas evidencias en el tiempo y en el espacio. No hay pues un espacio-tiempo único, "une chambre, la chambre de Bousquet", sino múltiple y uno a la vez.

La Main morte

Qui frappe à la porte?

C'est l'homme du jour.

Qui frappe à la porte?

Et l'homme du noir

Ecoute la terre

Etouffer ses pas.
 Descendez plus bas
 Que l'ombre du seuil
 Pour chercher la pierre
 Qui refait le jour.¹⁰⁸

En el poema, Bousquet desarrolla sus isotoplas más personales; la alusión al espacio cerrado que le envuelve: - "porte" - "seuil"- ; la "descente" -- que no "chute" -- a las profundidades del "yo": - descendez - bas - ombre - ; y la oposición "noir" # "jour" que, al calificar a "homme" metaforizan la angustiosa dicotomía de su cuerpo y su pensamiento que se resuelve con la búsqueda de un objeto mágico, la "pierre qui refait le jour". Mojón, piedra miliaria de la memoria, símbolo de la objetualización, que le concede de nuevo peso a su cuerpo roto, acontecimiento que le sustrae a la muerte en vida para darle una vida eterna, como una estatua de piedra, un faro en la niebla de la vida.

I. 2. 5. La droga paraíso e infierno

"La quête bousquetienne de la Poésie: jeu nocturne de la création déployé sous la double vigilance du "Sorcier Noir" et du "Veilleur de Carcassonne".

C. Michel¹⁰⁹

En todo el mundo, la droga y la literatura guardan una estrecha relación dialéctica desde hace mucho tiempo, así en occidente aparece, desde las épocas clásicas, la descripción de los efectos del alcohol y de la cerveza en múltiples relatos. En los últimos siglos y sobre todo en éste, otras drogas han pasado al primer lugar de la actualidad literaria¹¹⁰.

En Francia, tomar drogas, opio, cocaína, morfina, haschisch, etc., tiene una larga tradición de utilización terapéutica en personajes ilustres como Ronsard, Richelieu, Colbert y el mismo Luis XIV. A finales del siglo pasado, son utilizadas como potentes analgésicos, calmantes del dolor y euforizantes. También se convierten en una moda decadente, y se usa el comerla, fumarla, o inyectarse en ciertos salones, también entre los snobs, aunque curiosamente encontramos el mayor porcentaje de adictos entre los médicos, las enfermeras y sus familiares¹¹¹. Las drogas con influencia psíquica fueron, en principio, experimentadas por los intelectuales con, al menos, tres propósitos, búsqueda del placer, huyendo del sufri-

miento o de una realidad frustrante, búsqueda de nuevas sensaciones que proporcionasen nueva inspiración y, como acto rebelde, prohibido, símbolo de su desprecio, su crítica a un cierto tipo de sociedad.

En Francia, tenemos ejemplos tanto individuales como sociales de este hecho. A finales del siglo XIX existe el "Club des Haschischiens", que se reunía en el "Hôtel Pimodan", en el "Quartier Latin", allí se consumían drogas en general, bajo supervisión médica, pero sobre todo, como su nombre indica, hachís. Creían demostrar su desprecio a la sociedad poniendo al Club el nombre dado a los crueles e implacables partidarios del fanático dirigente de la secta musulmana de los ismaelitas, Hassan Sabbah, el viejo de la montaña, que, según la tradición, eran drogados con hachís para enviarlos a asesinar a sus enemigos, sembrando el terror, en aquellas épocas, en Europa y Asia Menor. Los estudios actuales parecen haber demostrado que la única droga era una fe ciega en su jefe, arma mucho más terrible, como hemos podido constatar en la historia, y comprobamos diariamente en nuestra época, que cualquier barbitúrico. Como sus enemigos del mundo musulmán los llamaban haschichiyoun (fumadores de hachís), algunos orientalistas creyeron ver en ese término el origen de la palabra asesino. Según los textos encontrados en la fortaleza de la montaña, Alamout (la guarida del águila)¹¹², Hassan llamaba a sus adeptos los assassiyoun, los fieles al Assass, al fundamento de la

fe mahometana, forma ésta mucho más cercana al vocablo asesino en castellano, y es prácticamente exacta en el francés "assassin".

Théophile Gautier, Charles Baudelaire y Honoré de Balzac fueron miembros de dicho Club, habiéndonos dejado varios textos en los que nos hablan de sus experiencias con el opio, el alcohol y el hachís¹¹³.

"...

L'opium agrandit ce qui n'a pas de bornes

Allonge l'illimité,

Approfondit le temps, creuse la volupté,

Et de plaisirs noirs et mornes

Remplit l'âme au delà de sa capacité

..."¹¹⁴

En el siglo XX, según Farrère "vida = sueño; opio = realidad"¹¹⁵, siendo una de sus obras, *Humo de opio* (1904), uno de los mayores éxitos de ventas a principios de siglo. Es en este tiempo, cuando hay en Francia varios miles de fumaderos, montados al estilo de Saigón. Más tarde, J. Cocteau publica *Opium, journal d'une dexintoxication* (1929). Pero el relato de la experiencia con estupefacientes más interesante, más duro y escalofriante por lo sincero es quizá el de Henri Michaux sobre la mescalina y el hachís¹¹⁶.

En Inglaterra, otro país con importantes colonias orientales, tenemos quizá las primeras experiencias importantes, en primer lugar, la de de Quincey con su biografía *Confesiones de un comedor de opio*, en el siglo XIX, de la que se hace eco Baudelaire, de quien, a su vez, Escobedo toma buena parte de los datos utilizados. En nuestro siglo, es Aldous Huxley quien, en *Las puertas de la percepción*, describe y analiza los alucinógenos, declarándose partidario de ellos, como necesarios para la sociedad. Más tarde Georges Orwell en su obra *1984* llama la atención del lector sobre la posible utilización de las drogas, por parte de un gobierno totalitarista, para mantener a la sociedad en una ciega obediencia. Con la misma visión crítica de una posible sociedad futura, pero en clave utópica, están escritas *Happy new world* de Huxley, donde la droga con su carácter tranquilizante y euforizante mantiene el orden social, y *The orange clockwork*, en la que las drogas de tipo alucinógeno suave y los estimulantes al estar autorizadas aumentan la individualidad, el miedo a la convivencia con personas drogadas capaces de robar, violar, etc., reforzando así el poder gubernamental y la necesidad de cuerpos de vigilancia y control.

Todo parece indicar que la sociedad se aproxima con interés al fenómeno de las drogas a lo largo de la historia, siendo los historiadores, los médicos, los chamanes y los artistas los que más han opinado sobre el tema. Quizá, la importancia que han tomado en nuestra civilización occidental, se debe a que ésta

tiene unas características por las que "las tensiones individuales o de grupo que produce nuestra sociedad condicionan más o menos directamente el uso masivo y epidémico de drogas, bien sea como un escape a esa tensión o como rebeldía ante la sociedad y sus normas."¹¹⁷

Sin embargo, y a pesar de la incidencia, desgraciadamente cada vez mayor, de las drogas en el tejido social de todas las naciones y culturas del planeta, son relativamente pocos los escritores que han dejado constancia de sus experiencias positivas o negativas. Y menos aún los que han analizado, desde el punto de vista de la creación, su relación con ellas. Brillan por su ausencia, así mismo, que nosotros sepamos, los estudios de médicos, de psiquiatras, de especialistas en general, sobre la patología y/o los trastornos del lenguaje motivados por ellas, probablemente por la dificultad que entraña su doble carácter:

"l'exemple des toxicomanes est (...) particulièrement provocant pour la psychanalyse, parce qu'il oblige à réfléchir sur deux registres à la fois. D'un côté, la toxicomanie a tous les traits d'une épidémie. De l'autre, elle relève toujours de l'histoire singulière d'un sujet. D'un côté, il y a un symptôme qui est la dépendance d'un sujet à la consommation d'une chose. De l'autre, la toxicomanie peut être considérée comme un rite de passage."¹¹⁸

Bachelard ya escribía en 1961 un texto premonitorio:

"Une psychologie qui décrit ne peut dominer les valeurs en action à la frontière de l'humain et du sur-humain. Il faut précisément, une poétique animée par une participation constante à la sublimation active de tous les faits psychologiques."¹¹⁹

Todo ello nos parece incidir en la obra bousquetiana, pues las drogas, tanto estimulantes como alucinógenas, producen alteraciones en el sistema neuronal, tanto más importantes cuanto más tiempo se ha utilizado la droga y cuanto más se ha habituado el organismo a ella. Dichas alteraciones se presentan a la conciencia como experiencias delirantes causadas por ciertas toxicomanías, opio, cocaína, etc., y en ciertas autointoxicaciones por uremia o insuficiencia hepática, tomando la forma de alteraciones discretas de la conciencia, así como de escenas alucinatorias y dramáticas de persecución, de incomprensión, etc., y, en todos los casos, con una inmersión en un campo de conciencia más o menos hipnagógico, más o menos rico. Como vemos los mecanismos son variados: la interpretación, la intuición, la fabulación imaginativa, la alucinación. Por ello y teniendo en cuenta la relación entre pensamiento y lenguaje, especialmente en el lenguaje poético¹²⁰, vamos a analizar si en la evolución de la obra de Bousquet se percibe la influencia de los opiáceos y otros calmantes que tuvo

que tomar, unos por prescripción facultativa, y otros aconsejados por su propio padre (p. e. el opio), para poder sobrevivir al dolor constante.

Previamente querriamos dejar claro que, desde el punto de vista médico, en ningún momento y bajo ninguna circunstancia se puede considerar a Joë Bousquet como un toxicómano dominado por la droga, como esos pobres seres vacíos que nuestra sociedad muestra en algunas zonas de nuestras ciudades. En primer lugar, por las características de su utilización de las drogas, pues si bien es cierto que en su caso existe una neuroadaptación con síndrome de abstinencia y deseo de interrumpir la ingesta de droga, no parece haber en su conducta el patrón determinado de drogodependencia, puesto que no existe una utilización de la droga por la droga, ni su búsqueda se convierte en lo más importante creando un hábito estereotipado de consumo. Por otra parte, no se podría achacar a Bousquet el tener una personalidad trastornada y antisocial, síndrome psiquiátrico clásico del drogadicto, cuando toda su obra tiene una perspectiva humanista.

Parece evidente, por ahora, que el talento y la genialidad de un autor no parecen depender de la ingestión de droga. Sin embargo, hacemos un análisis de su incidencia en la obra de Bousquet, porque creemos que le presta ciertos matices importantes y pensamos que esta faceta completa nuestra interpretación, enrique-

ciendo así una imagen que aparece críptica y haciendo, al tiempo, que el lector tenga una clave más para acercarse a él.

Bousquet va a utilizar sobre todo dos drogas: el opio, y sus derivados como la morfina, y la cocaína. En su juventud las había tomado como desafío, más tarde al pasar a formar parte, como toda la realidad que rodea a su herida, de su expresión literaria, nos las presenta como evidencias encarnadas en presencias:

(...) ces évidences me visitaient comme des souvenirs. Elles m'avaient été données dans ma jeunesse grâce au secours d'une fée malfaisante (...). Elle venait me voir, entrant de nuit dans ma chambre, essoufflée et froide en toutes saisons (...). Je baisais ses lèvres, après, nous nous regardions en riant, on aurait dit que nous nous étions partagé une rose rouge avec les dents (...). Cette fée ressemblait à une souris. Et elle était méchante comme une chatte noire. Mariée d'ailleurs à un enchanteur qui avait le visage assez débonnaire, mais qui cachait dans le fond de sa culotte une effroyable queue de lion (...) et tout le temps que j'ai été à elle j'ai vécu comme hors de moi."¹²¹

La droga le compensa la falta de gratificación sexual, como ha señalado Freud y posteriormente Rado que acuñó el término de "orgasmo farmacotóxico"¹²², así pues no sólo le aliviaba los

dolores, sino que, además, le hacía más llevadera su impotencia ayudándole a sublimarla.

La visión poética de Joë nos hace una descripción de la cocaína, o de la morfina, del opio, que también llama "le sorcier noir", que una lectura ingenua tomaría por una de sus muchas amigas. Sin embargo, las "évidences", las experiencias "de nuit" le hacen sentir como si -- "on aurait dit" -- la "rose rouge" (el sexo femenino) hubiese sido poseído, pues "l'enchanteur" ("le sorcier noir" = el opio) le proporciona "une queue de lion", fantasía de poder sexual erótico recuperado. Pero sobre todo va a utilizar las drogas también como motor de su inspiración, llevando su resistencia física al límite, jugando de nuevo con la muerte:

"(...) m'aidant de cocaïne et atteignant volontairement plusieurs fois la syncope, j'ai réussi à ranimer dans ma circulation l'intuition de l'unité planétaire et de la donner pour balancier, au désir physique (...) j'ai remonté jusqu'au rapport créateur de la vision et du désir, j'ai cru saisir le lien interne entre la nuit minéralisée et close qui est dans la terre et la nuit de source qui est dans le sang: nuit utérine que la naissance a intériorisée."¹²³

En nuestra lectura, la droga restablece el puente entre espíritu y materia, abriendo las puertas de la memoria ancestral, de la

memoria biológica y, como producto natural, permite recomponer las rupturas, las separaciones de la Unidad:

Unité planétaire = désir physique = unité d'avant la naissance
 = et vision =

En el texto, la visión de la amada, a través de la pulsión de placer, nos recuerda la unidad primigenia, "la nuit minéralisée et close qui est dans la terre" es la huella genética de la oscuridad de la nada, útero cósmico, anterior al estallido que creó el universo, ordenando el caos, y que Bousquet simboliza como principio generador. Comparemos ahora términos macrocósmicos y microcosmos bousquetianos:

Avant Big Bang = Unité cosmique

Nuit minéralisée et close [es] Chaos primigène = utérus cosmique

Terre = la Mère planétaire

como un reflejo de lo que fué los símbolos bousquetianos elaboran su propio universo:

Nuit de source [representa]

Nuit utérine = unité avec la mère

le Sang = l'eau primordial aliment
 des souvenirs

Naissance = Souvenir de l'utérus et

du cordon ombilical coupé = souvenir
du chaos et de l'obscurité utérine

En la obscuridad del interior de la tierra, de la madre, fuente de todo, generadora universal, está la causa de todo, el manantial, "la source" de toda pulsión, de cuya separación el dolor perdura en nuestro inconsciente, si Joë hace mención a la sangre, es para llamar la atención hacia el hecho, para él frustrante y doloroso, de que ese recuerdo pasa por nuestra sexualidad, nuestra voluptuosidad que engendra vida, ... y muerte, es decir separación.

Bousquet establece, gracias posiblemente a la droga, una primera relación de paralelismo entre el cosmos y el hombre, en ese sentido la creación del universo es equiparable a la creación intelectual y a la procreación.

Si el Big Bang = luz + energía = creación, la explosión creadora sería obra = visión + deseo = creación, como se desarrolla en "l'alchimie du reflet" (vid. III. 3.) o poética de la mirada, donde Joë centra en los ojos la primera relación entre el hombre y el mundo, los mundos, posible/s. Siendo ese primer momento el de la luz y la energía, Joë lo compara con el nacimiento, el paso de la obscuridad a la luz por el deseo de vivir. Así es la creación: ver y desear. El ojo y la imaginación son los artifices del mundo mental. La escisión llega cuando tratamos de exteriorizar el mundo

interior. Doble escisión pues no comprendemos cómo vemos, ni el lenguaje es capaz de expresar totalmente lo que pensamos.

Esa fisura es, para Michaux, uno de los caminos que abre la droga, en principio para que seamos totalmente conscientes de que cumple una función delictiva y liberadora:

"Comme s'il y avait une ouverture, une ouverture qui serait un rassemblement, qui serait un monde, qui seraaait qu'il peut arriver quelque chose, qu'il peut arriver beaucoup de choses (...). C'est "pourrait" qui compte dans cette prodigieuse poussée de possibilités devenues énormes, et qui se multiplient encore"¹²⁴.

Esa enorme cantidad de posibilidades provoca una sensación de poder utópico:

"Je sentais dans ma force revenue la poussée vers un grand bien (...), un mieux qui ne pourrait être satisfait que par un grand idéal"¹²⁵.

Para Michaux, esta sensación de herida utópica, de apertura con tintes idealistas, se debe a que se han derrumbado algunos de los "muros" con que nos protegemos, o nos protegen, o nos confinan:

"De tous les animaux l'homme apparemment est celui qui tient sous contrôle le plus grand nombre de barrages et de passages libres, de "oui" et de "non", de permis et d'interdits"¹²⁶.

Aquí encontramos el humor sombrío, sin esperanza, pero cuya negrura se matiza de ironía en esa comparación con el sistema binario de los ordenadores, cuando el hombre sería el mayor "desordenador" del mundo:

"Mammifère à freins. L'animal qui supporte le tableau de bord le plus compliqué"¹²⁷.

Por ello, el esfuerzo de ordenar, de vigilar (en el sentido de mantenerse dentro de la norma), es demasiado pesado y hay que buscar un escape:

"Tout ce qui dure est intenable au surveillant. Il lui faut prendre congé. Il lui faut son repos, sinon c'est la maladie du contrôleur, c'est-à-dire la folie"¹²⁸.

La conclusión es aterradora desde un punto de vista formalista y cartesiano, y, sin embargo, verdadera desde un punto de vista que contemple al hombre globalmente, capaz del mayor rigor y, al mismo tiempo, de las mayores "locuras". La pulsión de muerte puede impulsar al yo a buscar salidas, cuando ya no soporta la presión

ejercida por las normas sociales. ¿Hasta qué punto las drogas no son un camino para llegar a la muerte, dando un rodeo para evitar la locura?

"La droga, todas las drogas (...) incluidos el tabaco, el alcohol y todas las variantes (...), exorcizan la realidad, el orden social, la indiferencia ante las cosas. (...) no hemos de olvidar que a través de ellas es la sociedad misma la que exorciza algunos poderes olvidados, ciertos impulsos y ciertas contradicciones internas"¹²⁹.

Es el camino de los que quizá han perdido la esperanza frente a la utopía, al ideal; el otro camino los mantiene vivos en el orden cambiante que contienen las paredes de las personalidades con mirada interior, que saben seguir firmes ante las difícilmente rechazables seducciones de la máscara, de la deseada esquizofrenia controlada, que permite ser el "otro" y uno mismo a la vez.

"Si j'y avais mis du mien, ça serait bien allé vers la mégalomanie (...) elle [la drogue] démolissait quelques uns de mes bons barrages, ceux qui me font être moi et pas un autre dans mes autres possibles "moi". (...) Ce qui existe, en tout cas, c'est l'être convenablement scindé (...). Le "Mr. Hyde" du Dr. Jekyll"¹³⁰.

Desde un punto de vista neurológico se puede pensar que el efecto "herida", separación, fisura, así como el sentimiento de desdoblamiento, son sensaciones producidas por las drogas al rebajar éstas la fuerza de los frenos biológicos y aumentar el umbral de la percepción de los procesos internos. Probablemente sea un atisbo de la actividad neuronal: quizá la escisión podría ser un símbolo de la separación entre el estímulo exterior que es recibido por el sistema nervioso central y la información que éste envía a las neuronas, dicho de otra manera, la diferencia entre lo que "sentimos" y cómo esta información es "recibida" por el cerebro. La multiplicidad de posibilidades puede ser una "visión" de la red de conexiones sinápticas o de interconexiones neuronales; el sentimiento de visualización, más allá de las superficies, de pertenencia a un todo podría ser una imagen de la mente humana como unidad pensante tricerebral medular.

Desgraciadamente adormecer el dolor, el sufrimiento, aumentando la percepción, tiene un precio: un camino mortal que Bousquet recorrerá desarrollando una patogenia en la que a las alteraciones causadas por la herida en la médula, se unirá el efecto degenerativo de las drogas. Los datos que nos proporciona la anamnesis bousquetiana son, en este sentido, muy significativos de la estrecha combinación de los mecanismos patogénicos infecciosos y de los tóxicos.

"Ce matin une névralgie m'a réveillé; j'avais pour la combattre des pilules d'opium dont je devais prendre une toutes les 24 h. (...) je les ai toutes avalées à la fois. Aussi je ne sens plus dans les dents que des coups sourds (...). C'est drôle l'opium (...). Tout dans la chambre s'efface ... l'urne japonaise, la première, a paru succomber sous le poids des parfums. (...) puis la table a paru se joindre à travers la fenêtre à la prairie éblouissante; et mon rêve est resté, plus lourd, plus obsédant à mesure que je voulais le chasser ...¹³¹".

También Michaux se hace eco de la pérdida de posibilidades de creación a causa de la droga:

"La mescaline diminue l'imagination. Elle châtre l'image, la désensualise. Elle fait des images cent pour cent pures. Elle fait du laboratoire. (...) Elle fait des images (...) si uniquement visuelles qu'elles sont le marche-pied du mental pur, de l'abstrait et de la démonstration.

Aussi est-elle l'ennemie de la poésie, de la méditation, et surtout du mystère"¹³².

Las neuralgias, las cefaleas se suceden. En pocos años, una alopecia le dejará prácticamente calvo. La uremia, debida sobre

todo a las secuelas de la nefritis habida durante su traslado del hospital americano de Ris Orangis al de Toulouse, le va minando poco a poco, agravándose por las nefropatías incidentes provocadas por las drogas, por eso cualquier enfermedad sin importancia se cebaba en él provocándole crisis muy graves:

"Et je t'aurais écrit (...) si une grippe banale ne m'avait bloqué les reins me jetant dans la demi-conscience¹³³. [Encore une] semaine à la bronchite"¹³⁴.

Junto a esto la abulia, la anorexia, la fatiga, la astenia y las frecuentes depresiones:

"Je ne fais plus qu'un repas sur trois, encore ce repas se compose-t-il d'un sandwich. Comme conséquences sensibles douleurs d'estomac, anéantissement de la volonté, incapacité d'entreprendre un travail. Pas de crises de fièvre, mais le froid terrible qui les accompagnait autrefois, comme si l'absence de crise provenait d'une impossibilité pour mes reins de réagir normalement"¹³⁵.

La muerte, eterna compañera, deja ver cada vez más su aspecto salvador, de nueva etapa, quizá descanso del esfuerzo por construir una vida que se siente reducida y condenada desde el momento en que recibió la bala alemana:

"Pareil à un fantôme, j'erre au milieu de ce qui fut autrefois mon souci, mes projets de travail, mes amitiés. Je reconnais tout mais comme à travers un voile qui me permettrait de prendre ces choses une à une mais non de les lier les unes aux autres et d'en refaire de la vie. Ce serait assez beau d'assister à sa propre fin, si chaque étape de la dégradation ne dévoilait pas un monde nouveau où se dégrader davantage, si le monde n'était pas infini dans le sens de la limitation"¹³⁶.

Esta limitación infinita, se va precisando en los últimos diez años de Bousquet en los que la psicastenia se agudiza:

"Des accidents cataleptiques, dûs à l'usage de l'opium, m'avaient plusieurs fois séparé du sommeil sans me rendre à la vie"¹³⁷.

El sufrimiento es constante durante esta etapa, doble sufrimiento: para recuperarse físicamente del dolor debe utilizar la droga que le lleva hacia la muerte, e irónicamente debe gastar en ella más de lo que consigue con su trabajo literario:

"Pendant un mois, privé d'opium, j'ai été malade à crever. Je vivais avec deux centigrammes de morphine par jour, puis deux injections de Pantopan, ce qui a été un

commencement de salut. Enfin l'opium est arrivé (...).
il m'a fallu, ces dernières années -- en plus de mon
courant -- trouver deux cent mille francs pour acheter
de l'opium"¹³⁸.

Morfina que no le sirve solamente para "ir tirando" cuando no hay
opio, sino que como las sortijas huecas lleva en sí misma una
promesa de libertad:

"Il avait eu la prévoyance de garder près de lui
quelques ampoules de morphine et une seringue. (...)
D'autres docteurs lui avaient confirmé qu'il courait en
se piquant le risque d'une mort subite (...). C'était
donc cela l'instrument de mort? (...) Ce serait une
assez belle mort ..."¹³⁹.

Libertad que Joë no acepta por muy dura que sea la autocrítica,
pues esa no sería una solución aceptable, congruente con su
posición de "muere-muerto" que "siente la vida como una guerra" y,
ante sa "nausée" de "Sisyphé", sigue pensando que aún le faltan
datos que indagar para poder dejar algunas respuestas a los que
sigan su mismo camino:

De tout ce qui fait ta vie, le plus petit morceau,
déposé sur ta langue te donne la nausée. Tu te vomiras
toi-même avant d'avoir pleinement goûté l'iniquité où tu

avais édifié ton bonheur. La même nuit sous l'un ou l'autre de ses yeux¹⁴⁰, le même cercle noir entourant ses orbites, comme un anneau de deuil. Mais, je ne vois pas la place faite à la réponse de: "Qu'est-ce qu'éprouve un mort? Comment éprouver la mort?"¹⁴¹

Esa misma autocrítica le lleva a tratar múltiples veces de desintoxicarse, con un claro deseo de edificar una vida en continua tensión temporal dialéctica:

Plus fort (...). Il y a plusieurs jours que je ne fume plus l'opium (...). Ah! L'opium est bien le kief du vieillard. (...) Il est le plus grand ennemi de l'homme occidental, car celui-ci tient sa grandeur de sa préoccupation dominante (...): préparer la synthèse de ce qu'il a été et de ce qu'il sera. Tout mon être, en somme, est le lieu où se rencontrent le passé et l'avenir. Mes forces s'emploient (...) à faire de ce point de rencontre le foyer de ma conscience morale (mardi 11 février (1936 ?))."¹⁴²

Voluntad constantemente amenazada por la droga, expresando en la siguiente cita la profunda emoción del ser que se reencuentra:

"Avec quelques douleurs, quelques cauchemars, quelques crises nerveuses, je me sépare du sorcier noir. Joyeux

étonnement de me retrouver. Etais-je si loin de mon cœur?"¹⁴³

Emoción que enmarca el triunfo del espíritu sobre la materia, en dura prueba de fuerza moral:

"Rien n'est plus profitable à l'ascèse spirituelle d'un homme que l'exemple de la lutte qu'il mène contre lui-même pour se désintoxiquer d'un stupéfiant."¹⁴⁴

Lucidez que los beneficios de las drogas comprometen y, contradictoriamente, aumentan hasta límites insospechados:

"Tout bouge, tout est vibrant et gros de réalité à l'oeil et à l'âme de celui qui est en état second (...), (car on est devenu extrêmement réceptifs) on peut reconnaître n'importe quoi."¹⁴⁵

Epifanía de la vista liberada de límites y de censuras:

"La vue se métamorphose, ne cantonne plus l'objet à distance (...), le regard délivré de la méfiance ne cherche plus à identifier, il épouse les élans; il ne situe pas les angles, mais caresse la matière, suit le mouvement. Les images alors prennent vie."¹⁴⁶

Placer de un "poder" casi omnimodo, casi divino, que, en la fusión maternal del tiempo y el espacio, mitiga el sufrimiento de la incompletud ontológica del ser individual y terreno.

"Enfin, opium et musique formalisent haine et douleur dont l'expression solennisée s'imprègne de plaisir. Ils révèlent l'harmonie et la fécondité de l'espace et du temps. (...) La fuite redevient découverte, l'abandon exigence (...). Ce n'est plus l'angoisse qui pousse, mais le plaisir qui mène. Encore faut-il revenir sans désillusion."

Y el demiurgo platónico resucita antiguas prácticas mágicas:

"Le nom est tout. Vérifié ici. Le démon une fois appelé, même s'il n'existe pas, va apparaître à qui a eu l'imprudence ou l'audace de prononcer son nom étant en état second."¹⁴⁷

Pero el delirio creativo de la droga necesita una base sólida mental, un puente que le lleve sobre el río de la locura sin caer en él:

"L'image ici ne s'appelle pas l'image, l'image vient suscitée par une réflexion, un mot, une abstraction

(...). L'image est un procédé d'ancrage, de retour au solide."¹⁴⁸

"Je suis en mesure d'affirmer que l'imagerie du songe se déroule toujours au sein d'un épanchement verbal, parole et vision s'associant aussi étroitement que la projection d'une image animée et le déroulement automatique du film".¹⁴⁹

La carne se ha hecho verbo, las sombras de la caverna nos miran, la mente invierte, metamorfosea la realidad exterior en reflejo esperpéntico de la interior, lo ontológico se sacraliza en la unidad divinizada:

"A son origine divine le verbe doit créer l'homme, et il se fait sa chose afin de le rendre réel (...). La parole a modelé l'homme sur le dieu dont elle renaît; et elle est tombée au rang des choses pour ne plus exister que façonnée sur l'homme."¹⁵⁰

Los sentidos son trascendidos por facultades y dones aparentemente mágicos o parapsíquicos, gracias al contacto, aunque efímero, con la divinidad, con la unidad universal.

Le pouvoir réparateur et appréciateur augmente dans l'oeil, dans l'oreille, dans l'entendement, enfin et

surtout dans l'imagination et, "last but no least", dans les facultés paranormales révélant parfois au sujet le don de voyance et de divination."¹⁵¹

Percepción que nos lleva al reino de la utopía:

"Aspiration à plus, à mieux, à l'au-delà, l'au-delà du connu, du dicible, du représentable, du pensable, de l'admirable, à l'au-delà de tout imaginable."¹⁵²

Reino de una metafísica: la de la inmortalidad:

"Criblé le physique, le métaphysique apparaît (...). C'est le tour du sacré, de l'immatériel."¹⁵³

"La drogue n'invente pas la perpétuité. Elle la retrouve mais isolée, majeure, unique, et vous y vautre. Comment ne pas s'y complaire? (...) Quelques minutes suffisent: on navigue en immortalité. Dans cette situation quelqu'un a cru voir un rappel d'un état prénatal."¹⁵⁴

Eterno retorno que implica renacer, partiendo de nuevo, libre de equipaje, libre de ataduras terrenas:

Avec son corps, il a perdu "sa demeure". Il a perdu toutes les demeures; il a perdu la jouissance du phénomène "demeure", il en a perdu le recueillement et

presque l'idée. (...) Une demeure (cabane, chambre, terrier ou nid) n'est que la réalisation au-dehors de cette impression d'intérieur que l'on a de son propre corps."¹⁵³

Como vimos en "La chambre" (supra I.2.4.), el ser en Bousquet se multiplica en habitaciones innumerables hasta llegar a la morada subterránea, de la que sale doble incorpóreo a través del espejo sin azogue, esta metamorfosis es una primera etapa de la búsqueda poética, para, pluricorpóreo, en ambos lados del espejo, conformar su propio ser, cuerpo y alma plurales en la totalidad. En esa conformación, las drogas abren la posibilidad de explorarlos, de manipularlos, de intercambiarlos, fuera de sí mismo en las múltiples "demeures", los dobles:

"Il se sent sans raison devenu autre, autre parmi les hommes, autre à lui-même, son corps déplacé, presque d'un autre."¹⁵⁴

El desdoblamiento puede ser tan real como lo expresa el siguiente documento, que relata la insólita experiencia de una de las más queridas amigas de Joë, documento único, íntimo, que muestra hasta que punto el amor, el ser y la droga estaban entrelazados en Bousquet:

"Grâce à la cocaïne (...) Joë était enfin parvenu (...) à n'être plus celui qu'il était, à donner corps à ses visions et surtout à réaliser les incorporations et possessions dont il rêvait.

Il a pris un coupe-papier d'argent et il m'a fait aspirer quelques pincées de cette poudre qui brille comme un diamant. Il en a aspiré le double (...). Il disait à tout moment: "J'entre dans ton ETRE ... J'entre dans ton ETRE ..." Je me sentais pâmée, je haletais, j'ai hurlé, mon corps traversé d'une douleur horrible qui parcourait mes entrailles pour s'arrêter à mon coeur qui battait désespérément: "Je souffre! -- C'est l'incision qu'a fait mon âme pour entrer dans la tienne, tu es en moi: comment t'appelles-tu? -- JOE BOUSQUET!! (Je ne savais plus mon nom (...))! -- M'aimes-tu? (...)
-- Non -- Pourquoi? -- Parce que je suis toi-même!-- C'est bien cela ..." Il a encore parlé jusqu'au moment où j'ai dit: "L'étreinte n'existe pas! -- Non, elle n'existe pas!" Et à travers son esprit qui était en moi, je me souviens très clairement d'avoir conçu, intuitivement, ce que pouvait être l'au-delà, la survie, l'amour et la non-existence de l'étreinte. Je me trouvais comme dans une sorte d'extase, portée par quelque chose de plus fort que nous deux, au-dessus de moi-même."¹⁵⁷

La fisura que la droga abre entre el cuerpo y el espíritu, Bousquet la utiliza para un doble propósito, trascender los límites corporales que separan a los amantes como fronteras infranqueables y frustrantes en un desdoblamiento que sublima su impotencia haciendo innecesario el coito, gracias a una comunicación, aún más profunda y generadora que la sexual, en un espacio-tiempo del más allá, del "outré-sens". La droga proporciona también el alejamiento, el extrañamiento de sí mismo, otro de los aspectos del doble, la descorporeización, necesaria para poder reencarnarse.

1.2.6. La "porte étroite".

Quisiéramos ahora, para completar esta primera parte, desarrollar un aspecto muy polémico: el trasfondo religioso en su obra. Hombre contradictorio que trata de incorporar a su vida, y a su obra, la complejidad de la vida y la muerte, de lo espiritual y de lo material, de lo visible y de lo invisible, reúne en sí mismo la visión del científico y la del teólogo, los únicos que se plantean, desde perspectivas distintas, las preguntas fundamentales sobre los límites de la razón y del conocimiento. Su discurso nos plantea una ontología mística, matizada de agnosticismo, posición comprometida e incomprensida, que ha hecho incurrir a sus amigos, y a algunos de sus críticos, en afirmaciones subjetivas y partidistas, tajantemente expresadas sin embargo:

"La conscience de son malheur se tournait en haine de Dieu (...), elle faisait de lui le plus athée des poètes. (...) J'appelle le plus athée des poètes celui qui s'étant, de par les circonstances, le plus approché de Dieu, lui tourne délibérément le dos."¹⁵⁹

Frente a éstas, su biografía y sus escritos nos presentan pruebas conmovedoras de una pasión espiritual alentada por acontecimientos importantes que dejaron huella en su alma. Uno que podemos llamar "fundacional" es el beso que su capitán, coadjutor lego de la Compañía de Jesús¹⁵⁹, le da en los labios al creerle malherido, que Joë interpreta con la intención de "faire durer l'agonie jusqu'à l'illumination de l'âme"¹⁶⁰, que Nelli reinterpreta en el sentido de "prolonger son agonie jusqu'à la bonne mort"¹⁶¹, y que el sacerdote Sarraute pone en tela de juicio, pues desde el punto de vista religioso "[on n'a] jamais entendu parler d'une telle coutume offrant une pareille signification"¹⁶². Sin embargo, tanto en la tradición judía, el Zohar, como en la tradición cristiana, el Cantar de los Cantares, el beso significa "l'adhésion d'esprit à esprit"¹⁶³; no debe extrañar que Bousquet, lector de los autores medievales y de los padres de la iglesia, interpretase el soplo espiritual del beso de Houdard, independientemente de que fuera o no en la boca, como una huella, una marca, con tal fuerza afectiva y espiritual, que le obliga a repensar su ateísmo desde otro punto de vista, como deja entrever el relato de este hecho:

"Mon capitaine m'a parlé, (...) il pleurait (...). Je me souviens que je lui ai demandé (...) s'il était content de m'avoir eu à ses ordres. Alors il m'a embrassé. Il m'a dit à l'oreille: "Bousquet, vous prierez pour moi!" (...) tu comprends pourquoi l'athée cent pour cent que je suis fait dire en secret tous les ans une messe pour cet officier sans famille, prêtre de son état."¹⁴⁴

En realidad, el ateísmo de Bousquet aparece, por una parte, como la expresión de su crítica al fanatismo religioso que se identifica y se adocena en unos ritos vacíos de contenido, sobre todo, por la intransigencia de aquellos que se escudan en los privilegios de una religión institucionalizada, y, por otra, como la reivindicación de un Dios indefinido, con un concepto de espíritu religioso de aceptación y de entrega total sin condicionarla a un Ser divino concreto:

"Avoir de la religion n'est pas croire à une divinité, au contraire de ceux qui n'y croient pas. C'est un don qu'on a, une envie, une envie irrésistible de faire à quelqu'un d'infiniment au-dessus de soi. (...) C'est un don de soi, c'est le besoin de faire ce don."¹⁴⁵

Sentimiento inmemorial de sacrificio que restituye, recupera, el valor espiritual al abolirse en una espléndida llamarada gratuita en un instante mágico, "dans un acte capital", frente a una

espiritualidad consumista subordinada al deseo de perdurar, de obtener un beneficio:

"Ce sacrifice (...), c'est la consommation qui n'a de l'intérêt que pour l'instant même."¹⁴⁶

Así se entrega Bousquet, nos regala su vida, la vida que había soñado, los proyectos que había formado, imágenes de un futuro que no pudo ser.

"Ce que nous sommes, tous les jours plus évidemment, se rit de ce que nous pensions être. Et quand nous aurons tout donné de ce qui a été mis au monde avec nous, il restera quelque chose, le meilleur de nous, le produit de l'être par lui même, le fruit de sa conviction."¹⁴⁷

La dádiva de esa imagen perdida representa la fé y la esperanza en la reconstrucción de su personalidad, despreciando los tesoros materiales que con su peso le impedirían elevarse, le atarían al recuerdo de lo que no pudo, o no debió ser. Nos parece de sumo interés comprobar en su obra que esta actitud contrasta bastante con la ya citada de desesperación, de odio, que algunos de sus biógrafos expresan. Es lógico que Joë se quejase en los momentos de depresión de su destino, de su mala suerte maldiciéndolos:

Dieu est mensonge, Dieu aussi, mais le mensonge le plus mince dans ce monde étranger à la vérité, où l'existence même est un compromis."¹⁴⁸

no obstante, tiene muy claro que:

"L'homme est encore trop vain pour entrer dans les faits. Il est le jouet, et souvent la dupe des événements qui le concernent. (...) Comment l'homme accuserait-il Dieu de ses propres fautes? Dieu le cherche, ne sait où le prendre et ne partagerait un peu ses vues qu'en oubliant qu'il est Dieu. Egaré parmi nous, il douterait de lui-même."¹⁴⁹

Ante este Dios humilde, Joë comprende y perdona, aunque sea con reparos:

"(...) il n'acceptait pas que son infirmité fut un mal sans compensation et, s'efforçant d'en sentir l'énormité comme une grâce, il y cherchait Dieu, c'est à dire la justice de Dieu: petit à petit, s'exprimant avec plus d'exactitude, il mesura sa prétention, en prit de l'ombrage, sentit avec son humble coeur d'homme le stupide orgueil d'avoir amnistié Dieu."¹⁷⁰

De sus palabras parece desprenderse incluso un concepto de divinidad matizada de humanismo, de intimismo, de fraternidad, de duda irracional:

"Dans la pensée qu'il lui faudra mourir, l'homme fait passer comme un ouragan la raison que lui a donnée Dieu. Raison de l'homme, sa déraison de mortel."¹⁷¹

Concepto que no es asimilable a través de la razón cartesiana, aristotélica y tomista, camino errado, para Bousquet, de la filosofía, de la literatura y de la religión que ha marcado nuestra sociedad:

"Notre époque est christianiste. La morale laïque paraphrase les évangiles. Nous ne connaissons encore qu'un principe de bonne conduite: l'imitation d'un homme modèle. (...) On a cru accomplir un grand progrès en mettant le Christ la tête en bas. Après Feuerbach le XIX^e siècle invente l'homme-Dieu. Il s'agit avant tout d'installer la personne dans un monde d'où le type impérissable ou créateur soit éloigné ou absent. (...) Chrétien sans le savoir, quiconque pose ou sousentend le primat de la raison."¹⁷²

Hay tres puntos importantes que debemos reseñar, en primer lugar, Joë critica a los cristianos insinceros, rutinarios o interesados

que detesta: "Si tu ne trouves pas Dieu en toi, laisse-le où il se trouve!"¹⁷³, mostrando, por el contrario, un gran respeto, admiración y agradecimiento por aquellos que lo son profunda y sinceramente:

"Les chrétiens sincères, j'en ai connu deux dans toute la vie, m'ont appris à me regarder sans dégoût. Ils étaient implacables et sans patience, durs comme les clous de la croix."¹⁷⁴

En segundo lugar, el principio de buena conducta, la imitación, pensamos guarda relación con una de las lecturas preferidas de Joë: *La Imitación de la vida de Jesucristo*, e igualmente con las razones y motivaciones de su vocación literaria: "On ne comprend que ce qu'on est en train d'imiter."¹⁷⁵ Por otra parte, también quiere ser ejemplo e ilustración, en su papel de mediador, en la búsqueda de "l'outre-monde", para que el "otro", lector, pueda superar el obstáculo de la multi-significación:

"Je ne peux pas renier la foi que j'ai mise dans les hommes. Je leur dois tant que mon coeur et mon espoir leur appartiennent. Quand je les vois se tromper, c'est ma plus belle chance qui naufrage (...). Ce qui me reste à dire attend une présence humaine pour trouver sa voix."¹⁷⁶

En tercer lugar, Bousquet reivindica el papel de creador para sí mismo, a imitación de Dios:

"L'homme est selon moi la créature qui sait s'abolir, et qui, aussi bien, sait créer, et se cueille entre ces deux opérations."¹⁷⁷

Creación de un lenguaje poético salido del alma que se acepta por evidente:

"Parole qui désarme au lieu de convaincre. Elle change l'orientation d'une volonté. Riche d'une expérience souveraine. Crie l'évidence de ce qui ne peut qu'être."¹⁷⁸

Palabra de substancia que cambia el parecer de los hombres y sus actos, palabra perlocutoria de la propia divinidad:

"Substantielles... [Bousquet hace alusión a la división que hace San Juan de la Cruz en las locuciones: sucesivas, formales y substanciales] Certaines paroles toutes puissantes de Dieu qui opèrent efficacement dans l'âme tout ce qu'elles signifient."¹⁷⁹

Como Dios, Joë espera de todo lector el acto de fe, de humanidad, que consiste en crear para ser:

"Je dis que l'homme n'a qu'une façon de parvenir à l'existence qui est d'accomplir l'existence de ce qu'il contemple. La fonction être se prolonge par la fonction créer. Ainsi Dieu crée: il crée plus faible que lui, car c'est en s'appuyant sur plus inexistant que soi, que l'on crée des éléments créateurs. Dieu crée l'homme à qui tout manque pour que celui-ci soit le besoin, la fatalité de sa création."¹⁸⁰

Explicación que justifica el papel fundamental, fundacional, que Joë da al acontecimiento que produjo su herida y la posterior influencia de ésta en su vocación; por otra parte, justifica también su papel como ejemplo, cualquier hombre carece de todo, es por tanto un hombre herido, como él, al que puede servir de modelo ante la adversidad de la vida y la dificultad de realizar el ser, debido a que "notre parole n'est pas encore la voix incompréhensible de Dieu" y a que no hemos conseguido aún "l'union avec le monde", que cuanto más creemos comprender, más destruimos. Sin embargo, Bousquet no tiene una visión calvinista de un futuro sellado, sin salida, frente a esa perspectiva de una Creación definitiva e inmutable, opone la idea de una Creación evolutiva y regeneradora:

"Le paradis c'est la terre faite homme: le Paradis n'est pas la terre, il n'est pas l'homme, il est l'intelligence par l'homme des rapports de la terre avec lui."¹⁸¹

Recreación ecológica que se consigue gracias al poeta cuyas locuciones "substanciales" presentan, con la fantástica paleta de su lenguaje, el devanar del hilo a seguir para evitar los callejones sin salida del infierno laberíntico de la significación que es el mundo, permitiéndonos continuar la búsqueda del paraíso.

"Le poète est celui qui fait dire aux choses ce qu'il a trouvé dans son esprit; c'est rendre à Dieu "ce qui appartient à Dieu". Il rend le monde plus significatif."¹⁸²

El poeta es pues, según Bousquet, por excelencia un hombre religioso, es aquel que "une", porque cree, y crea un universo de valores que trasciende la vida cotidiana donde éstos se aplican. Habría que matizar, por tanto, las afirmaciones ateístas de Bousquet considerándolas, por una parte, como una expresión de su enojo ante unas religiones fanatizadas, adocenadas y alienantes, considerando como Karl Popper¹⁸³ que el origen de la teología está en una fe que falla, en la ambición de decidir a la luz de la razón qué hay de verdad en los textos míticos y religiosos, y, por otra, como la manifestación, el reflejo, del clima atea del pensamiento contemporáneo. Parece claro, a la luz de lo comentado hasta aquí que, incluso si su vida se desarrolla en lo que el abad Sarraute llama "état continuel de péché mortel", Joë no piensa como Nietzsche que "Dios ha muerto", sino que estaría más cerca de

lo que Maritain y Bossuet llaman "ateísmo práctico": se actúa como si no existiera Dios, pero se afirma de mil maneras que posiblemente existe. Es en otras palabras, la famosa fórmula kantiana: "No cabe probar que Dios existe, pero es imposible que no exista". Sin embargo, la ontología bousquetiana descarta el conocimiento como prueba de la existencia de Dios, negando aquí también el cartesianismo y, como de paso, también el kantismo, es decir, al negar el conocimiento como base del desvelamiento, ni el objeto, ni el sujeto son referencia y núcleo del conocimiento:

"Naïfs, ceux qui ont pensé que la foi procédait du refus de connaître. (...) La pensée est un mythe: elle n'explique pas l'existence des choses, toute cette vie enchantée et absurde qui est un scandale pour la raison. Le réel est plein d'une absurdité qu'il faut accepter déjà pour le voir. La connaissance nous soulage seulement de notre angoisse: mais elle n'explique rien. Elle est un court-circuit de la croyance."¹⁸⁴

Este "scandale de la raison" le acerca a posiciones más fenomenológicas, y existencialistas, cerca de Sartre o de Camus, pero matizadas -- Bousquet nunca se deja encasillar -- por un humanismo socialista, en otras palabras, fe en la humanidad y en aquellos aspectos, esencialmente espirituales, que hacen que ésta avance hacia un futuro mejor:

"La foi est dans l'homme, elle a pour contenu et pour réalité tout ce qu'est cet homme.

La foi c'est de voir Dieu à travers tout ce qui me fait connaître dans mon corps la singularité de ma personne."¹⁸⁵

NOTAS:

1. Para redactar esta breve aproximación a la vida de Joë Bousquet, hemos utilizado, entre otra de menor importancia, la bibliografía que reseñamos a continuación:

- a) fundamentalmente: Nelli, R., *Joë Bousquet, sa vie son oeuvre*, A. Michel, Paris, 1975; Bousquet, J., *Correspondance*, Gallimard, Paris, 1969; Bousquet, J., *Lettres à Carlo Suarès*, Rougerie, 1973.
- b) como complemento: Bousquet, J., *Lettres à Ginette*, A. Michel, Paris, 1980; Bousquet, J., *Lettres à Marthe*, Gallimard, Paris, 1978; Bousquet, J., *Lettres à Poisson d'Or*, Gallimard, Paris, 1967; Bousquet, J., *Mystique*, Gallimard, Paris, 1973. Monografías: "Joë Bousquet", *Cahiers du Sud*, nº 303, 2º semestre de 1950, y nº 362-363, septiembre-noviembre de 1961, Marsella; *Joë Bousquet dans les Cahiers du Sud (anthologie)*, Rivages, Marsella, 1981.

2. Félix-Marcel Castan (22 août 1984) in "Joë Bousquet, un soleil souterrain". *Loess*, Revue-Journal, n° 16 et 17, 27 Septembre 1984, LOESS-ASSOCIATION Saint-Martin de Cormières - 12290 Pont-de-Salars.

3. Nelli, op. c. p. 15.

4. Nelli, op. c. p. 18.

5. Bousquet, *Lettres inédites*, Rodez, Ed. Subervie, 1963.

6. "J'imaginai (...) une femme aux cheveux dorés qui m'ouvrirait son manteau bleu pâle", Bousquet, "Le meneur de lune", in *Oeuvre Romanesque Complète*, Albin Michel, Paris, 1979, Vol. II, p. 281.

7. Bousquet, J., *Le médisant par bonté*, Gallimard, Paris, 1945 (rééd. 1980), pp. 9-11 y 16.

8. Nelli, op. c. p. 21.

9. Nelli, op. c. p. 25.

10. "J'ai toujours vu, près de son lit, à portée de sa main, une édition monumentale des oeuvres de Shakespeare.", Nelli, op. c. p. 26.

11. Bousquet, *Lettres à Carlo Suarès*, Rougerie, 1973, lettres de janvier 1929 et mai 1936.

12. Ver capítulo del Doble: V. 1.

13. Nelli o. c. p, 47.
14. Bousquet, J., *Note-Book*, Rougerie, 1982, p. 23.
15. Bousquet, J., *Lettres à Carlo Suarès*, Rougerie, 1973, p. 35.
16. Nelli, o. c. p. 68.
17. Paris, Au Sans Pareil, 1930.
18. Nelli, o. c. p. 61.
19. Bousquet, *Œuvre Romanesque Complète*, vol. I, "La tisane de sarments".
20. Nelli, o. c. p. 69.
21. André, S., o. c. p. 101.
22. Eluard, P., "L'évidence poétique", en *La vie immédiate*, Gallimard, Paris, 1974, pp. 9-17.
23. Eluard, o. c. p. 101.
24. Nelli, o. c. p. 91, el subrayado es nuestro.
25. Nelli, o. c. misma página.
26. Nelli, o. c. p. 92.
27. "La seule connaissance possible, selon Bousquet, est apportée par la parole. La parole précède, une fois de plus, la connaissance." Paulhan, J., "Préface" en Bousquet, J., *La Connaissance du Soir*, Gallimard, Paris, 1947, (para "Préface" 1981) p. 19.
28. "Le titre es emprunté à Saint Bonaventure qui distingue la connaissance du matin qui pense Dieu, la connaissance de midi, privilège des élus qui le contemplant dans sa gloire, et la cognitio vespertina qui le découvre dans ses oeuvres, ce qui peut s'entendre selon l'orthodoxie et au bénéfice de l'édification ou dans un amour un peu hérétique du mondé manifesté." Massat, G., en *Joè Bousquet*, André, S. et alii, Seghers, Paris, p. 64.
29. Nelli, o. c. p. 92.
30. *Langage entier*, Rougerie, 1981, 2^e éd. (1^{re} 1967), p. 207.
31. *Langage entier*, p. 170.
32. *O.R.C.* vol. III, "Contes du Cycle de Lapalme", p. 17.

33. "cet au-delà du langage [Langage Entier] qui serait transparence et affirmation de l'Être, avant que de se fondre dans le silence de l'Amour". "Joë Bousquet ou le pressentiment de l'outre-
verbe" André, S., en *Joë Bousquet*, André, S., y alii, o. c. p. 26.

34. *Nystique*, Gallimard, p. 40-41.

35. "Mais la mort (...) était pour lui une transition plus sûre au dédoublement absolu. Aussi a-t-il cru qu'il suffisait d'aimer la mort pour la voir s'évanouir et prendre les traits de celui que l'on est dans l'éternel. Ainsi dédoublée la mort dévenue subjective n'est plus que sa grande image". Nelli, o. c. p. 116.

36. *D.R.C.*, vol. II, "La neige d'un autre âge", p. 423.

37. Somerset Maugham, W., *Servidumbre Humana*, Plaza y Janés, 1962, pp. 522-524.

38. *D.R.C.*, vol. II, o. c. p. 410.

39. *D.R.C.*, vol. II, p. 414.

40. Nelli, o. c. p. 95.

41. Nelli, o. c. p. 96.

42. *D.R.C.*, vol. II, (dernières pages écrites, 20-25 sept. 1950), p. 423.

43. *D.R.C.*, vol. II, p. 424.

44. Nelli, o. c. p. 40.

45. "Quelle étrange chambre vous habitez, m'a dit le Poisson Rouge [nombre burlòn y poético de una de sus amigas] en entrant. Tout ce qu'on y regarde semble rêver à ce qu'on n'y peut voir."
Joë Bousquet dans les Cahiers du Sud, Rivages, Marseille, 1981, p. 24.

46. Bachelard, G. *La poétique de l'espace*.

47. Juin, H., "Biographie", en Bousquet, J., *La Connaissance du Soir*, Gallimard, Paris, 1947 (éd. 1981), p. 110.

48. "Le docteur Allendy dira un jour à son propos: "A l'âge où l'on souffre de devenir un homme, ce blessé retournait avec joie à une situation infantile" -- "Moi, je veux bien, lui répondra Bousquet, mais je le dis autrement. Quand notre image disparaît de nos pensées, c'est une illusion qui meurt. Et la vie se porte beaucoup mieux: elle retourne à la pureté dont l'enfance était déjà le regret, elle n'est plus distincte de l'amour." Nelli, o. c. p. 40.

49. Bachelard, G., *La Poétique de l'Espace*, PUF, Paris, 1957 (12^e éd. 1984), p. 28.
50. Juin, H., "Joë Bousquet", in *Joë Bousquet*, André S. et alii, Seghers, Paris, 1958 (éd. 1972), p. 39.
51. Guerre, P., "30 de Septembre 1950", in *Cahiers du Sud*, N^o. 303, 2^e semestre de 1950, p. 198.
52. Citado en *Dictionnaire des symboles*, Chevalier, J. et Cheerbrant, A., Seghers, Paris, 1974 (8^e éd.), vol. 4, p. 404.
53. Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 1969, pp. 268-284; Bachelard, G., *La Poétique de l'Espace*, PUF, Paris, 1957 (12^e éd. 1984), pp. 35-39; Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, Paris, 1971, p. 8.
54. Guerre, o. c. p. 199.
55. Guerre, o. c. p. 200.
56. Guerre, o. c. p. 200.
57. "Bousquet trouvait dans le monde extérieur un équilibre à sa vie recluse, une provocation à son réveil quotidien." Ballard, J., "Joë Bousquet le survivant", in *Les Cahiers du Sud*, N^o. 362-363, p. 2.
58. Bousquet, J., *Le pays des armes rouillées*, Rougerie, 1969, p. 76.
59. Durand, o. c. p. 277.
60. Bousquet, J. *Le sème-chemins*, Rougerie, 1981, p. 87.
61. Guerre, o. c. p. 199.
62. Rabelais, *Le cinquième livre*, Le livre de poche, Gallimard et Livrerie Générale Française, Paris, 1969, p. 379.
63. "La suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'oblitére pas la référence (la dénotation) mais la rend ambiguë. A un message à double sens correspond un destinataire double, un destinataire dédoublé et, de plus, une référence dédoublée -- ce que soulignent nettement, chez de nombreux peuples, les préambules des contes de fées: ainsi par exemple, l'exorde habituel des conteurs majorquins: "Aixo era y no era." Jakobson, R., "Linguistique et poétique", in *Essais de linguistique générale*, éd. de Minuit et Seuil, coll. Points, p. 239.
64. Guerre, o. c. p. 199.

65. Bousquet, J. *Le pays des armes rouillées*, Rougerie, 1969, pp. 65-66.
66. "Dans cette solitude, les souvenirs eux-mêmes s'établissent en tableaux. (...) Les images dans leur splendeur, réalisent une très simple communion des âmes." Bachelard, G., *La poétique de la rêverie*, PUF, Paris, 1960 (9^e éd. 1986), p. 13.
67. Augier, G., "La Chambre", in *LOESS*, revue, pp. 18-19.
68. "Dali, Fautrier, Bellmer, Miro, Tal Coat, Klee, Masson, Iché, [faltan Max Ernst y Picasso, por lo que sabemos] petit à petit les murs se sont ouverts sur le rêve et la vie, l'amitié a fait le miracle." Massat, G., "Joë Bousquet", in *Joë Bousquet*, André, S. et alii, Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, Paris, 1958 (éd. 1972), p. 96.
69. Bousquet, "Le passeur s'est endormi", *Œuvre romanesque complète*, V. II, p. 120.
70. Juin, H., "Préface", dans Bousquet, J., *La romance du seuil*, Poésie, Rougerie, 1976, p. 9.
71. *Joë Bousquet dans les Cahiers du Sud*, anthologie, Rougerie, 1981, p. 15.
72. *Œuvre Romanesque Complète*, Albin Michel, Paris, 1979, Vol. I, p. 349 et ss.
73. "Le poète (...) quand il vit vraiment le mot immense, (...) il n'est plus prisonnier de son propre être." Bachelard, o. c. p. 178.
74. Barasc, K., "La maison de solitude", dans *Joë Bousquet*, Les Cahiers du Double, Paris, 1980, p. 221.
75. *D.R.C.*, Vol. I, p. 345.
76. *D.R.C.*, Vol. I, p. 346.
77. *D.R.C.*, Vol. I, p. 350.
78. Verjat, A., "La couleur Jaryque", en *Dada-surrealismo: precursores, marginados y heterodoxos*, Actas del Coloquio, Univ. de Cádiz, 1986, p. 74.
79. "Morte-la-vive", *D.R.C.*, Vol. III, pp. 60-68.
80. O. c. p. 43.
81. O. c. p. 178.

82. "Morte-la-vive", o. c. p. 67.

83. O. c. p. 69.

84. Bachelard dice a partir de estas frases de Bousquet: "L'espace n'est nulle part. L'espace est en lui comme le miel dans la ruche" (*La neige d'un autre âge*, p. 92) que "Ici, dans l'espace intime de l'arbre, le miel est tout autre chose qu'une moelle. (...) Il est le soleil intérieur de l'arbre". *La poétique de l'espace*, PUF, 1957, (12^e éd. 1984), p. 184. Coincidimos con Bachelard, pues el árbol es la imagen del poeta, de la unidad del cielo, de la tierra, del fuego y el agua metamorfoseados en el fruto o flor del árbol: el Libro (Vid. V. 5. La presencia ...).

85. "Quand il vit vraiment le mot immense, le rêveur se voit libéré de ses soucis de ses pensées, libéré de ses rêves. (...) Il n'est plus prisonnier de son propre être." p. 178 "Il semble alors que c'est par leur immensité que les deux espaces: l'espace de l'intimité et l'espace du monde deviennent consonnants." p. 184. Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, PUF, 1957 (12^e éd. 1984).

86. Bachelard, o. c. p. 141.

87. Bousquet, o. c. p. 64

88. Bousquet, o. c. p. 64.

89. Durand, o. c. p. 277.

90. O. c. p. 64.

91. O. c. p. 64.

92. Bousquet, o. c. p. 64.

93. O. c. p. 65.

94. O. c. p. 67.

95. O. c. pp. 67-68.

96. O. c. p. 65.

97. O. c. pp. 65-66.

98. O. c. p. 68.

99. O. c. p. 68.

100. O. c. p. 66.

101. O. c. p. 69.

102.0. c. p. 69.

103.0. c. p. 70.

104. Ricoeur, P., *Temps et récit*, Seuil, Paris, Vol. III, 1985, p. 195. Añade ademàs que "la contribution majeure de la fiction à la philosophie ne réside pas dans la gamme de solutions qu'elle propose à la discordance entre temps du monde et temps vécu, mais dans l'exploration des traits non linéaires du temps phénoménologique que le temps historique occulte (...).

105.0. c. pp. 70-71.

106. *L'homme romantique*, Payot, Paris, 1984, p. 44.

107. Gusdorf, o. c. p. 44.

108. Bousquet, J. *Le sème-chemins*, Rougerie, 1981, p. 76.

109. Notas a "Journal Dirigé" de J. Bousquet en *D. R. C.*, vol. III, p. 423. C. Michel alude, por una parte, al sobrenombre que Joë da al opio, y, por otra, a uno de los heterònimos de Bousquet, que desde su habitación "vigila", sabe, todo lo que ocurre en Carcasona, aunque sus habitantes se esfuerzen en tenerle al margen. Cosa que a Joë divertía y entristecía al tiempo. La alusión pretende situar la obra bousquetiana entre el sueño despierto de la droga y el rigor ético y estético del poeta.

110. Según el ambicioso trabajo de A. Escotado, *Historia de las drogas*, Alianza, Madrid, en tres volúmenes, 1989 (2ª ed. 1990).

111. Escotado, o. c. vol. II, p. 50.

112. Maalouf, Amin, *Samarcande*, Lattès, 1988, p. 148.

113. Baudelaire, Ch. "Sur le vin et le hachisch", en *Les Paradis Artificiels*, y en *Les Fleurs du Mal*, también C. Pichois en la "Introduction" de *Les Paradis ...* señala que "Balzac, Dumas, Nerval, Mérimée, en trente ans, tâtent du haschisch ou de l'opium", o. c. p. 5.

114. C. Baudelaire, "Le poison" en *Les fleurs du mal*, Garnier, 1961, p. 54.

115. Escotado, o. c. vol. II, p. 204.

116. Michaux, H., *Misérable miracle. La Mescaline*, Gallimard, Paris, 1972 (réimp. 1987).

117. Valbuena Briones, A., *Las toxicomanías. Problemas médicos y psiquiátricos*, Salvat, Barcelona, 1986, p. 11.

118. Werner, P., "L'état des lieux [de la psychanalyse]", en *La pensée aujourd'hui*, Ed. Le Nouvel Observateur, coll. Dossiers, octobre 1990, Paris, pp. 65-66.
119. Bachelard, G., *Fragments d'une poétique du feu*, PUF, Paris, 1988, p. 127.
120. "el lenguaje poético (...) significa el empuje, la instancia a hacer más y más factible la comunicación que requiero, venciendo la resistencia que para ello me impone el lenguaje al uso." Castilla del Pino, C., *La Incomunicación*, Edic. 62, Barcelona, 1969, p. 48 y nota 1.
121. Bousquet, "Livre heureux", *D.R.C.*, vol. IV, pp. 156-157.
122. Valbuena, o. c. p. 46.
123. Bousquet, *Correspondance*, lettres à Bachelard, Gallimard, 1969 (reéd. 1980), pp. 11-12.
124. Michaux, o. c. p. 20.
125. Michaux, o. c. p. 163.
126. Michaux, o. c. p. 165.
127. Michaux, o. c. misma página.
128. Michaux, o. c. misma página.
129. Baudrillard, J., "Drogas. Una anomalía en Occidente", en *Integral*, nº. 105, vol. 1, sept. 1988, pp. 20-22.
130. Michaux llama la atención sobre el detalle de que Stevenson escribió dicha obra, al parecer, bajo la influencia de la cocaína que le había sido recetada por su médico. Michaux, o. c. p. 109 y nota 2.
131. Bousquet, *Lettres à Marthe*, Gallimard, 1978, p. 306, lettre du 13 juin 1923.
132. Michaux, o. c. p. 64.
133. Bousquet, *Lettres à Poisson d'Or*, Gallimard, 1967, p. 203, lettre de 1944.
134. Bousquet, *Lettres à Ginette*, A. Michel, 1980, p. 232.
135. Bousquet, *Un amour couleur de thé*, Verdier, 1984, p. 113.
136. Bousquet, *Un amour couleur de thé*, Verdier, 1984, p. 113.

137. Bousquet, *Le sème-chemins*, Rougerie, 1981, p. 31, lettre du 12 avril 1947.
138. Bousquet, *Lettres à Ginette*, A. Michel, 1980, pp. 192-193.
139. Bousquet, *Traduit du silence*, Gallimard, 1941 (rééd. 1977), pp. 118-119.
140. Nos parece interesante llamar la atención aquí sobre el procedimiento de alejamiento, de cambio de sujeto narrativo, muy corriente en Bousquet, para señalar, en este caso, que se ha interrumpido el monólogo interior y que se está "viendo" desde fuera.
141. Bousquet, *Le pays des armes rouillées*, Rougerie, 1969, p. 86, le 20 décembre 1946.
142. Bousquet, *Traduit du silence*, Gallimard, 1941 (réimp. 1977), p. 117.
143. Bousquet, "Lettres à Jean Paulhan", lettre du 30 avril 1944, in *Joë Bousquet*, *Les Cahiers du Double*, Paris, 1980, p. 78.
144. Bousquet, *Mystique*, p. 53.
145. Michaux, o. c. pp. 54 y 61.
146. Rozemberg, P., *Le romantisme anglais*, Larousse, Paris, 1973, p. 181.
147. Michaux, o. c. p. 69.
148. Michaux, o. c. p. 66.
149. Bousquet, "Le vrai livre heureux", in *D. R. C.*, vol. IV, p. 220.
150. Bousquet, *Notes d'inconnaissance*, Rougerie, p. 115.
151. Michaux, *La connaissance par les gouffres*, Gallimard, Paris, 1967 (réimp. 1984), p. 13.
152. Michaux, *Mescaline ...*, o. c. p. 186.
153. Michaux, o. c. p. 183.
154. Michaux, o. c. p. 190.
155. Michaux, *Connaissance ...*, o. c. p. 183.
156. Michaux, o. c. p. 182.

157. Bousquet, J., *Lettres à Ginette*, A. Michel, Paris, 1980, lettre de Ginette A. à L. B. en 1931: "La nuit folle", pp. 260-263.
158. Nelli, R., "Joë Bousquet et son double", en *Les Cahiers du Sud*, N° 303, 1950, p. 178 y nota 2.
159. Sarraute, G., *La contrition de Joë Bousquet*, Rougerie, 1981, p. 138.
160. O. c. p. 139.
161. Nelli, R., *J. B., sa vie son oeuvre*, A. Michel, 1975, p. 96.
162. Sarraute, G., o. c. p. 139.
163. Dict. des symboles, o. c. vol. I, p. 159.
164. Bousquet, J., *Lettres à Carlo Suarès*, Rougerie, 1973, p. 158.
165. Michaux, *Mescaline ...*, o. c. p. 124.
166. Bataille, G., *Théorie de la religion*, Gallimard, Coll. Idées, 1973, p. 66.
167. J. Bousquet, "Lettre à M. l'abbé Sarraute, 26-III-1940", en Sarraute, o. c. p. 44.
168. Bousquet, J., *Langage entier*, Rougerie, 1981, p. 65.
169. Bousquet, J., *Isel*, Rougerie, 1979, p. 55.
170. O. c. p. 78.
171. O. c. p. 57.
172. Bousquet, J., "Confession spirituelle (1948)", en *Joë Bousquet, Les Cahiers du Double*, o. c. p. 159.
173. O. c. p. 106.
174. O. c. misma página.
175. Bousquet, J., *Papillon de neige*, Verdier, 1982, p. 97.
176. Bousquet, "Confession ...", o. c. p. 157.
177. O. c. p. 104.
178. O. c. p. 117.
179. O. c. p. 117.

180. Bousquet, *Mystique*, o. c. pp. 44-45.
181. Bousquet, *Papillon de ...*, o. c. p. 107.
182. Bousquet, "La marguerite de ...", en *O.R.C.*, vol. III. o. c. p. 207.
183. *La quête inachevée*, Clamann-Lévy, 1981.
184. Bousquet, *L'homme dont je mourrai*, Rougerie, 1974, p. 111.
185. Bousquet, *Notes d'inconnissance*, Rougerie, p. 107.

SEGUNDA PARTE

II. EL TEMA DEL DOBLE EN JOE BOUSQUET

II. 1. Fundamentos históricos y textuales

El tema del doble, tema favorito del romanticismo, se desarrolla sobre todo en la literatura del siglo XIX, con autores de diversas culturas entre los que podemos citar a Chamisso ("schlemihl", el hombre que vendió su sombra al diablo), Hoffmann ("El doble" en *Cuentos fantásticos*, el hombre que perdió su reflejo), Poe ("William Wilson" en *Historias extraordinarias*), Maupassant (*Le Horla*), Dostoievski (*El doble*), Musset (*La nuit de décembre*).

Pero el tema tiene un origen mucho más antiguo, el personaje del Sosias o doble gemelo aparece muy pronto en el teatro griego como, por ejemplo, en el *Amphitruo* de Plauto (esta gemelidad sigue siendo hoy un tema importante en un autor filósofo como Tournier en *Les météores* y en *Le roi des aulnes*); los relatos homéricos están también llenos de ejemplos de dioses que son dobles de humanos, de animales y de vegetales. Más tarde, en los primeros tiempos del teatro, el parecido entre dos personajes, la "suplantación de personalidad" de uno de los protagonistas, da pie a la comedia de enredo. En el siglo XVII, Perrault en sus cuentos da vida al doble monstruoso, que más tarde adaptará Cocteau en *La belle et la bête*, que oculta su yo verdadero bajo una apariencia negativa, variante que ha tenido múltiples versiones hasta nuestros días: M. Shelley, *Frankenstein*, R.-L. Stevenson, *Dr.*

Jekyll et M. Hyde (ambas con múltiples adaptaciones cinematográficas, lo que indica que el mito está todavía vivo) y J.-K. Huysmans, *A rebours*, donde aparece su doble Des Esseintes¹.

El doble no sólo se expresa a través de la expresión literaria, lo encontramos así mismo en la expresión musical, adaptada a un libreto, un maravilloso ejemplo es el de Ricardo Strauss con *La mujer sin sombra*, libreto de Hoffmannsthal, en el que una princesa explica una falta de su padre al haber perdido su sombra, y con ella su fertilidad. Otro ejemplo quizá tan poético es *Petrouchka* de Stravinski, la marioneta que recupera su cuerpo de hombre y el amor al morir, y, finalmente, el fabuloso y mundialmente conocido *El amor brujo* de Falla, con un argumento de Martínez Sierra.

Tema igualmente importante, diríamos que esencial, en la pintura, como más tarde en la fotografía, pues todo cuadro, toda fotografía, es un duplicado, un doble, que siempre tiene ese algo más, o algo menos, que le hace distinto del original, particularmente en los retratos y, especialmente, en los autorretratos, ya que "tout peintre a pour mission fondamentale de réussir ou de manquer son "autoportrait"².

Constituye por ello un tema trascendental y decisivo en la filosofía, que se ha desarrollado a partir de la reflexión sobre la persona, los problemas de identidad, del yo y de la alteridad, reflexión fundamentalmente metafísica.

Como vamos a ampliar la visión filosòfica diacrònica mäs adelante, en el estudio de la metafisica , aqui ùnicamente precisaremos una serie de conceptos.

Con el renacimiento de la dialéctica, en el prerromanticismo, la razón que toma posesión de la realidad y de si misma en etapas sucesivas, se hace creación, genialidad, unidad del todo, pero al mismo tiempo abre el camino a la percepción de la dualidad y de la contradicción de la misma realidad según la perspectiva desde donde se la contempla. El cartesianismo parece fundar la ciencia en el rechazo de lo que no es el yo teórico, en terminología kantiana el "noùmeno incognoscible". Sin embargo, poesia, teatro, sueño, palpitación irracional de la vida, todo habla de la esperanza y el deseo del género humano. El centro del pensamiento no es el yo pensante, sino lo que llamamos vida de la naturaleza, un "sujeto [que] aparece como algo múltiple"³. La unificación del yo deviene un largo trayecto proyectado en el cosmos, en la naturaleza, que es también el devenir, el ser visible del tiempo. Un tiempo irreversible que puntualiza la finitud y el poder fatal de la divinidad. Pensar en la unidad y sentirla viva sería un aniquilamiento del tiempo y del yo, si no hubiera un orden, aunque sea alògico, cabòtico. La unidad es la Madre universal, según el Génesis, la Noche de la que todo ha salido y a la que todo retorna (la teoria actual del Big Bang, o del gran estallido, nos parece recuperar esta visión del Génesis para la luz). La libertad, la ambigüedad del caos, se abre paso, en el tiempo y el espacio, como

fatum, la perfección aparentemente ordenada de la naturaleza sirve de modelo, de pauta, al pensamiento; por eso el artista, el poeta, son profetas que expresan el genio inconsciente de la humanidad.

Tras Kant y Fichte, que subrayan la primacía ontológica de la razón práctica sobre la razón teórica, es interesante ver como los ejemplos de normas no son más que normas estéticas, de ahí la exclamación de Goethe: "es necesario transformar la vida entera en arte". El arte es pues, en apariencia equivalente a la naturaleza. Hölderlin ve, por su parte, en la naturaleza el Dios troceado del que Cristo es la unidad, recuperando así el mito de Osiris, que nos habla de la comprensión global de un universo diverso.

Por otra parte, la dualidad platónica de la visión, es decir, realista y simbólica, servirá de base a un "idealismo mágico", en el que el espíritu, disolviéndose en la materia, que ordena poéticamente, eleva ésta a la vida. La voluntad y la subjetividad se revelan así como la esencia del ser, el mundo es lo que yo quiero que sea, pero como el "yo" es a su vez la ilusión transitoria y fugaz de la naturaleza, la realidad es una danza de piruetas sobre un fondo de nada, de ahí que la comprensión del objeto es imposible sin desdoblamiento del "yo", sin su asunción en el objeto.

El ejemplo más ilustre lo tenemos en Cervantes, Don Alonso Quijano y Don Quijote de la Mancha: el autor, su doble, imagen del hidalgo

intelectual idealista (antecesor de Bouvard y Pécuchet), y la máscara, el loco profeta de mundos íntimos, gran subvertidor del signo y del símbolo, profanador de lecturas ortodoxas. Encontramos que también Ortega y Gasset tiene este mismo punto de vista, el "yo" se define como todo aquello "mirado desde dentro de sí", distinguiendo el "yo doliente" del "vidente", siendo este último el yo verdadero. El "doliente" sería la imagen que nos aparece más inmediata: "mi "yo" es un transeúnte embozado, que pasa ante mi conocimiento dejándole ver sólo su espalda envuelta en el paño de una capa"⁴, ahora bien, como "toda cosa corpórea tiene dos caras y, como la luna, sólo una de esas caras tenemos presente"⁵, el "vidente" es el único capaz de ver la otra cara que está "latente" en nuestro recuerdo, diferenciando así la imagen corpórea inmediata y la imagen mental inmediata y diferida.

También Unamuno, desde su perspectiva mística, tiene patente en su obra, filosófica, narrativa y poética, la percepción dramática del "otro" como una dualidad, por una parte, como elemento del problema de la personalidad que nos hace revestir una máscara -- ser otros -- ante el otro, por otra, la sensación de extrañamiento, "de desdoblamiento de la personalidad"⁶ de la imagen de sí mismo ante el espejo que es el otro.

Desde el punto de vista de la psicología y del psicoanálisis, en sus relaciones con el "otro" como agente psíquico, el "yo" debe realizar dos operaciones mentales: un proceso de idealización del

objeto, en el que sus cualidades y su valor están cerca de la perfección y un proceso de identificación en el que asimila un aspecto, una propiedad, un atributo de ese "otro" y se metamorfosea, total o parcialmente, siguiendo su modelo. Este proceso permite la coexistencia de varias personalidades de manera simultánea, una normal, otra paranoide, otra esquizofrénica.

La paranoia, estudiada desde la antigüedad -- Hipócrates (el primero en utilizar el término), Celio Aureliano (400 d.C.), Burton (Renacimiento), Vogel (1772), Nuemann (1815), Esquirol (1938) --, es para Freud "la anhelante fantasía homosexual (...). Tal conflicto emerge debido a un fracaso en la represión, y se proyecta en la persona amada a través de un mecanismo de negación. Yo no le amo, le odio"⁷. Propuesta explicativa ambigua que completa Federn pues considera que "en el paciente paranoide existe una debilidad estructural del yo (...) que produce una alteración en el sentido de la realidad. (...) El paranoide usa métodos de razonamiento deformados, porque compara una situación actual y real con una análoga en la que había falseado la realidad."⁸ Actualmente se considera "como un síndrome con una casualidad multifactorial. (...) El componente esencial inicial de todo pensamiento paranoide es la conclusión del individuo de que sus sentimientos o acciones están causados por una fuerza exterior."⁹ Como hemos comprobado, Bousquet está convencido de que la herida es un hecho fundamental que ha cambiado su destino desde el exterior, dando un nuevo significado a su vida.

En la esquizofrenia, Freud es mucho más concreto planteando tres diagnósticos: a) su mecanismo de defensa es la Forclusión, que consiste en reprimir la parte de la realidad traumática para el yo; b) de ahí se sigue una mayor extensión del mecanismo inconsciente frente al de la realidad; c) mayor importancia de la pulsión de muerte, frente a la pulsión de placer. Actualmente se piensa que uno de los trastornos fundamentales del esquizofrénico es "el de la incapacidad temprana de conseguir la diferencia entre sí mismo y el objeto"¹⁰. Precisamente, Bousquet, como veremos, basa su poética de la mirada en la relación estrecha, o mejor dicho en la inversión de la relación entre sujeto y objeto.

Por otra parte, esa identificación especular es llamada por Lacan "le stade du miroir", esta etapa constituye para el yo en formación "la matrice symbolique où le "je" se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet."¹¹ Nos gustaría señalar que Lacan sitúa este momento del espejo en una edad temprana cuando "l'être [est] encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage ...", situación similar a la de nuestro poeta, que goza y sufre con una situación que le supone una regresión a la infancia, pues no pudiendo moverse depende de los demás, y cuando puede subvenir a sus necesidades, es de manera harto precaria, necesitando siempre la ayuda de su familia. Por otra parte, como los niños, está exento de toda responsabilidad.

Dentro del campo psicoanalítico, otra clasificación de los avatares del doble es la de Otto Rank¹² en tres etapas de evolución y de génesis psíquica:

a) un yo idéntico -- sombra, reflejo --, que se encarga de mantener la permanencia del ser hasta la realización de su futuro.

b) un yo anterior, que representa la juventud que se desea recuperar.

c) un yo negativo, opuesto, diabólico, la parte mortal del ser que se repudia.

División que propone un campo de desarrollo ontogenético, y uno filogenético, divididos a su vez en dos, el yo corporal y su sombra, y por otra parte el yo infantil. Esta categorización diádica o triádica se ha hecho desde todos los campos del conocimiento en un intento de comprensión del fenómeno:

ocultismo: el "cuerpo vital" invisible que rodea el cuerpo físico. Doble etérico, vital, el Ka de los egipcios, el Ahû del Avesta.

religión: la "sombra", lo que queda cerca de la tumba después de la muerte. Doble o envoltura. El Ba

de los egipcios. El "cuerpo astral" del ocultismo.

moral: el conjunto de acciones, buenas o malas, como segunda personalidad presente después de la muerte en el juicio escatológico.

esoterismo: el "alter ego" celeste, el gemelo espiritual, la figura arquetipo del yo que se encuentra al morir. El "yo espiritual" para ocultistas, el Akh egipcio.

etnología: materialización breve del aliento, del alma, del cuerpo, del hombre o hasta del animal, bajo la forma de un ser, de un suceso como el viento, o de un lobo (licantropía).

chamanismo: espíritu familiar, los chamanes altaicos tienen un doble vegetal que nace y muere con ellos¹³.

Como vemos en la moral occidental, en contraste con la oriental, ha habido un proceso de interiorización racionalizadora del alma y de la conciencia, unificación del sujeto en sí mismo, que le impide el intercambio, la relación con la parte invisible. El "yo" se encuentra en "un véritable renfermement semblable à celui des bœufs que décrit Foucault au XVII^e siècle"¹⁴. Sufrimos porque "Nous nous sommes tous perdus notre ombre *réelle*, celle que nous fait le soleil, car (...) nous ne lui parlons plus (...)"¹⁵. Su recuperación la realizaremos a través justamente de un lenguaje bousque-

tiano que restablezca la comunicación entre el interior y el exterior, "L'écriture surgit, imprévue, imprévisible, la folle du logis qui est gage de toute sagesse, l'imperieuse pulsion de ce qui unit le dedans et le dehors"¹⁶.

Y es el lenguaje poético por excelencia aquel que mejor traduce esta unión a través de la multisignificación de cada fragmento de lenguaje dentro del código de la lengua en cada situación de enunciación determinada: "El poeta hace que aparezca lo invisible en lo visible"¹⁷. Es con la palabra multisignificativa, la palabra hecha arte, la palabra introspectiva y perspectiva, como Joë habla a y de su cuerpo, creando un espacio múltiple y uno: "C'est d'ailleurs ce que retrouvent les poètes dans l'interpellation de leur propre corps, ou des mots du langage. Parler à son corps, et parler au langage sur un mode duel, (...) c'est la fin de la séparation et du dédoublement."¹⁸

II. 2. Metafísica del doble

La coincidencia de lo real con ello mismo aparece como lo más absurdo para quien confía en la magia del doble. La dialéctica metafísica es fundamentalmente un dialéctica del aquí y del en otra parte, de un aquí que se duda o se niega, y de un en otra parte de donde se espera la salvación. El discurso metafísico, por lo tanto, duplica lo real; pues lo real inmediato no se admite y

comprende más que considerado como expresión de otro real, que le confiere su sentido y su realidad. Bousquet entiende que la metafísica debería ser nuestra preocupación cotidiana más importante:

"Nous avons coiffé le bonnet de métaphysicien; mais nous prétendions le promener dans les rues."¹⁹

La dialéctica metafísica es el sustento de la primera actitud literaria de Bousquet. Por una parte se consolida una reivindicación del pasado (les souvenirs), entendido como reserva de valores, como negación de la historia y del tiempo, por otra se crea otro "mundo" posible, su obra conjuga y hace complementarios en él el tiempo y el espacio, en los que el yo dialogador alcanza la consunción eterna en el otro²⁰.

Bousquet toma así una posición distinta a la del pensamiento metafísico científico-técnico que ha olvidado la esencia del misterio del ser en el mundo, para reflejar sólo el estar, como apunta Whitehead: "de acuerdo con la ciencia tenemos dos realidades, la primera de las cuales es un sueño y la segunda un cuento de hadas", exageración platónica con la que Carlo Sini parece estar de acuerdo cuando dice "la primera es nuestra visión de las cosas, irreal para la ciencia, la segunda es la visión de la ciencia."²¹ Al principio este punto de vista hace que Joë se interese por la metafísica experimental de René Daumal y de Roger Gilbert-Lecomte, que propone un acceso a lo imaginario mediante el opio. Considera

como ellos que toda experiencia es globalizadora pues "tout est lié à tout"²², y que la reflexión sobre sí mismo lleva a una especie de muerte en vida, causada por la lúcida aceptación del destino. Aunque señala Nelli²³ que para Bousquet la finalidad de toda existencia es la muerte, nosotros pensamos que la experiencia bousquetiana, sin necesidad de alucinaciones, es la de ser un muerto en vida y que ésta le empuja a buscar una metafísica que le ayude a soportar el sufrimiento de vivir, a través de la ascesis a los estadios superiores de lo imaginario.

II. 2. 1. Scot y Llull, maestros medievales y contemporáneos.

En la filosofía de Scot²⁴ nuestro poeta ve confirmadas algunas de las hipótesis de su metafísica lo que le permite asentar así más firmemente sus convicciones de una "vida de papel" gracias a sus dobles, ya que el filósofo habla de una posibilidad de conseguir movilidad a través de otra naturaleza, o de "otro":

"Primera conclusión (Capítulo III): En los entes hay alguna naturaleza efectiva. Esto se demuestra: hay algo efectibile; luego hay algo efectivo. (...) Así, pues, es posible ser después de no ser; luego no por sí, ni por nada, pues en ambos casos un ente existiría por lo que no es: luego es posible una naturaleza que se efectúa por otra. Además, porque hay alguna naturaleza móvil o

mudable, porque es posible que exista en ella, luego el término del movimiento puede empezar, y así ser efectuado."²⁵

Bousquet encuentra en Scot esta prueba ontológica que coincide con su experiencia metafísica del valor de la existencia de su doble, "le frère l'ombre" que le permite "ne pas être celui que je suis", siendo lo contrario de lo que es. También encuentra en Duns otro principio que concuerda con su planteamiento amoroso:

"nada se quiere necesariamente más que aquello sin lo cual no está lo que es querido acerca del fin."²⁶

El fin es amar, es ir al amado o la amada, es ser uno con él o ella, se podría decir que, desde un punto de vista místico, nuestro complementario nos une con el ser necesario. Pero esta unión sólo puede ser espiritual, como nos indica el doble, símbolo de la separación, de la limitación, las fronteras físicas nos impiden ir más lejos, y así lo refleja Scot:

"(...) un cuerpo está limitado en sí mismo y así una forma limitada está limitada en sí misma, porque hay una naturaleza tal entre los seres antes de que sean limitados por la materia."²⁷

naturaleza que Duns llamarà "ecceísmo", especie de "dasein" Heideggeriano cuya esencia reside en la existencia, que Bousquet buscarà, durante un tiempo, en la fusión androginal, imagen angélica arquetipo de pureza y de reunificación, que superará más tarde:

"L'homme et la femme sont dissemblables par la forme. A travers les conques jumelles de leurs corps l'être unique qu'ils étaient a vu sa profondeur se retourner contre elle-même et, entre les deux apparences qu'elle devient, précipiter le monde comme le vertige éternel d'un rayon cloué à ses ailes".

Sus intuiciones del "outre-monde", del mundo imaginario de la mente, las ve confirmadas en un gran pedagogo, lingüista y místico catalán: Ramon Llull, gran enemigo de los racionalistas de su época, es decir de los averroístas que no admitían la intuición mística, y que, como Joë, fue considerado un exaltado por éstos y poco ortodoxo por los escolásticos. Su historia, en el centro de tres culturas (musulmana, judía y cristiana), comienza igual que la de Bousquet con una herida, aunque no física, sino psíquica, cuando la mujer que amaba le descubre, en la nave de una iglesia donde ha entrado persiguiéndola a caballo, su pecho comido y ulcerado por un cáncer. Huella profunda que cambió su vida, herida que unió Eros y Tánatos indisolublemente. Demasiadas coincidencias para que nuestro autor no sintiera el paralelismo de vida y

pensamiento y viera en Llull un maestro y un antecesor. Ambos consideran que la explicación de los fenómenos físicos sólo puede venir de la reflexión metafísica práctica, su obra, que es iniciática, catártica, es consecuencia de una iluminación divina, o del destino y en ella no se puede separar la filosofía y la metodología de una intención pedagógica. Por otra parte, Llull en el *Llibre d'Amic e Amat* profundiza y sirve de guía a Bousquet en los valores de la erótica profana para que éste delimite una erótica divina que le permita, superado el cuerpo físico, llegar al "ser" que "no era". El amor es el puente que permite el paso a la otredad y el retorno a la unidad: el fin en este mundo es amar:

"[Habla la Filosofía d'Amor] Los homes (...) adeliten-se en amar les ciències, e no en amar mi ni ma filosofia d'amar (...); car si sabien tan bé amar com saben entendre (...) poria ésser tot le món ordenat e en bon estament; car lo món s'hauria a la fi a la qual es creat, de la qual fi lo desvien los de més homes d'aquest món."²⁸

Pero, como ya hemos comentado, ambos polos del amar son irreductibles, en Llull el "Amic" (el hombre) y el "Amat" (Dios), en Bousquet el hombre y la mujer.

II. 2. 2. Unidad metafísica, unidad corporal y otredad

Las limitaciones físicas llevan a Bousquet a la búsqueda de un modo de vida que, gracias a la reflexión, le permita la liberación de los límites y de las fronteras. A través de su obra se percibe un canto de libertad que nos recuerda el que Michel Leiris pone en boca de los esclavos de un presidio en forma de cono que se levanta en pleno desierto, y que es el programa de una vida:

"Conjugaison:

Ind. Prés.: je mords
 " imp. : je murais
 " parf.: je m'ourdis
 " futur: je m'ordonnerai
 Condition.: je muserais
 Subjonctif: que je m'use
 Supin : mortel
 Gérondif : amour."²⁹

Una vida en la que la personalidad se declina de manera burlesca e irónicamente realista:

"Déclinaison:

Nom.: moi
 Gén.: mythe
 Dat.: mie

Voc.: merde!
 Acc.: mue
 Abl.: mort."³⁰

y que enuncia la lucha angustiosa para conseguir encontrar el Graal, o la piedra filosofal, es decir el conocimiento de sí mismo y del mundo. Lucha que simboliza para Leiris³¹:

"une voie unique, dans laquelle les quatre éléments se trouvent liés et confondus; (...) elle reste unique et pour l'éternité semblable à elle même, à jamais fixée dans la figure imaginaire que l'esprit s'est plu un jour à lui donner."

esta vía espiritual es, evidentemente, "le signe de la pensée" de la muerte. Pensamiento que Bousquet subordina a la palabra enamorada como elemento catalizador que permite la ascesis del ser doble con lo intangible, y con el ser gracias a la palabra total de un lenguaje poético. Mensaje aún más válido si cabe hoy día, en que diríamos es de "rabiosa actualidad", como lo demuestra este ejemplo tomado de la prensa:

"(...) Toute la vérité dite est toujours un mensonge.
 (...) Nous savons très bien qu'au bout de toute explication, ça n'est jamais qu'une chaîne de choses mortes qui s'est écroulée. (...). Nous réapprendrons peut-être un

jour que la science sait toute la mort, mais que l'amour seul connaît. (...) Nous saurons à nouveau, le jour où nous serons doubles à nouveau, le jour où nous aurons retrouvé toute notre vue, nos deux yeux: le jour où nous n'aurons plus seulement la compréhension qui prend et qui possède, mais aussi le saisissement. (...) La matière morte nous la trouons en nous ouvrant pour parler. (...) Car la parole délivre toute chose de sa présence stupide, renverse la matière de la mort. (...) Il y a quelque chose de présent, d'absent et de furtif en nous. Comme si nous portions la marque de l'inconnu. (...) Il y a comme un voleur en nous, une présence dans la nuit. Nous ne pouvons en parler. Nous luttons contre lui, nous lui demandons son nom, et il répond par énigmes. (...) Quand nous parlons, il y a dans notre parole un exil, une séparation d'avec nous-mêmes, une faille d'obscurité, une lumière, une autre présence (...). Il y a en nous, très au fond, non l'inconscient comme on nous le râbache, mais la conscience d'une présence autre, d'un autre que nous même, accueilli et manquant, dont nous gardons la garde (sic) secrète, dont nous gardons le manque et la marque. Dieu est la quatrième personne du singulier. Il n'y a que cette conscience d'autre en nous, cette absence étrangère, ce souvenir d'une empreinte laissée, ce vide laissé, qui nous permettent de donner notre parole."³²

Discurso profundamente bousquetiano, donde aparecen los temas que obsesionan a nuestro autor: la consciencia de la separación, la búsqueda de la unidad primigenia a través del juego y del sueño de amor, finalmente el encuentro, más allá de la muerte, con el Ser Total que puede ser Dios:

"Dans la recherche à deux d'une unité d'avant le temps, d'avant l'espace, l'enfance a sa place avec ses jeux, ses niaiseries (...), mais une solution aussi haute, sans doute, était dans la patiente exploration de tout ce qui séparait les amants et qui était leur propre réalité. Rêver son amour, c'est se connaître soi-même, dans la nostalgie infinie qu'est la remontée au principe de notre chute. Un Dieu doit être caché dans cet amour et la volupté n'est sans doute qu'un lien avec la mort et le pressentiment de sa présence, à lui."³³

II. 3. Mística del doble

Los libros de Bousquet nos producen el efecto de estar "intériormente brúlés", pues su cálida lectura es tan comprometedora, como inquietante la facilidad con que nos arrebatada y ardemos entusiasmados. Intermitente, su discurso acepta nuestra incorporación al diálogo, sobre la marcha, sin reparo alguno, habla para/con

nosotros, crece en nosotros, nos envuelve, nos seduce y después nos deja ir, con la convicción de que no es más que una interrupción momentánea, tal es la profundidad de posibilidades imprevisitas, aunque sospechadas, de hacer crecer nuestro conocimiento del mundo y de nosotros mismos.

Sin embargo, este crecimiento por dentro tiene un serio problema, para subir descendiendo sólo hay un camino: el lenguaje -- "le langage est l'atmosphère même de l'âme". Un espacio-tiempo en tierra de nadie (y de todos), entre lo que es y lo que quizá sea, a la vez forma y presentimiento de la esencia de lo real. Toda palabra, fiel a esta dualidad, deviene horizonte, ambigüedad, irradiación de posibilidades.

Por tanto, cuanto más penetramos en "la nuit de la matière qui est celle de l'âme", más difícil se hace el desvelar los misterios del discurso místico -- en cuanto mítico -- de Bousquet, porque llegamos a un momento de total implicación, en que el texto tiene su centro en un "nosotros mismos" globalizador.

Este discurso místico de "l'inconnaissance" del decir y del amor es un discurso de supervivencia frente al horror de la existencia, es un discurso de re-creación, de renacimiento, de otroización: es el discurso del doble:

"Ma chambre, depuis plusieurs années était préparée pour le recevoir. C'était un homme qui n'avait pas eu besoin de me connaître pour devenir mon ami. (...) On pense en l'écoutant à la douleur servant de talisman contre l'épouvante. Me saisit, comme une révélation, l'idée que ce livre-ci sera le livre de l'autre."³⁴

Bousquet creó un conjunto antitético de cuadernos que, siguiendo la categorización un tanto primaria, pero eficaz, de Mme. Michel³⁵, llamaremos "cahiers noirs" y "cahiers blancs". Los primeros contienen la reflexión de Joë sobre la parte oscura y material de sí mismo, los últimos sobre la parte espiritual. "Les cahiers blancs" forman un conjunto (al que pertenecen *Mystique*, *La marguerite de l'eau courante* y *Le livre heureux*) de textos compuestos por una polifonía de temas que, aunque con dificultad, aleatoriamente se pueden agrupar siguiendo estos criterios:

- a) la función de la palabra como puente para el conocimiento del otro a través del dolor y del amor³⁶
- b) la función estética, pedagógica y profética del texto
- c) la relación entre las funciones anteriores pues todo está en nosotros desde el principio: "croire c'est comprendre".
- d) la esperanza se centra en la intuición: el verbo se hizo carne.

Analicemos cada una de estas hipótesis. Que el sufrimiento es el motor poderoso que forma los caracteres, todos lo hemos sentido cuando la realidad nos hace tambalearnos bajo su peso, Freud lo señaló cuando dijo que mientras el hombre sufre puede aún seguir su camino, pero quizá quien mejor lo ha expresado ha sido la voz triste y enérgica de Marla Zambrano:

"Sólo se logra la plenitud del ser bajo una total carencia o una continua sed; un sufrimiento inacabable puede ofrecer vida y verdad, única posible vía de rescate."³⁷

Bousquet en el dolor inacabable de ser un monstruo, un medio hombre, con una insaciable sed de amor, siente de manera secreta, escondida, mística, que el sufrimiento le ofrece una apertura al Otro que le separa de la realidad aparente de sí mismo, es el puente, la metamorfosis, que la palabra poética con su función estética tiende:

"Ce centre excentré de nous-même que découvre la souffrance est tout à la fois l'endroit de la perte réitérée de l'image de soi (...), et celui d'une transfiguration (...). La parole prend le relais de l'image."³⁸

Una vez alejado el peligro de ser el reflejo de nuestra propia imagen, que conduce a la muerte sin remisión como el mito de Narciso nos recuerda, la "función creadora" (Lacan) de la palabra proporciona la base para construir el futuro:

"Notre "moi" à facettes a besoin d'être interprété pour que nous accédions au chemin de vérité et de vie."³⁹

Así la posible lectura positiva del Otro le da la fuerza, la ilusión de una comunicación superreal imaginaria:

"L'art est une invention dont le besoin naît d'un colloque à rendre réel ... L'oeuvre est pour recevoir la réponse d'un homme à qui l'auteur s'adresse par son intermédiaire."⁴⁰

Comunicación que es la búsqueda del ideal, de la belleza que el autor crea como un dios:

"JE M'ADRESSE DIRECTEMENT A L'HOMME QUI ME LIRA. Je veux que mes paroles, à l'heure la plus triste du jour, entrent comme un clair de lune dans leurs regards harassés. Je veux qu'ils tressaillent en ouvrant mon livre ..."⁴¹

Ser creador, producir una Obra Única, profética, capaz de conmover al mundo, es, una vez más, la expresión del deseo de acercarse a la totalidad, de perdernos en ella, ser un Todo más allá de la muerte que nos permite este paso:

"L'image d'Empédocle [est] une image poétique majeure: c'est l'anéantissement dans la beauté, pour la beauté. C'est la beauté de l'acte suprême [la mort] qui est la causalité majeure de l'acte".⁴²

La esperanza de Joë Bousquet se centra, en una primera etapa, en el deseo de conseguir una Obra que encarne su ser, mediante un acto de fé y de confianza en el porvenir.

II. 4. Bousquet filósofo, el doble fundamento de una filosofía ne aristotélica-cartesiana

Bousquet decía: "Je suis la moitié d'un poète et la moitié d'un philosophe". Esta aparente "boutade" es en realidad la idea latente que mantiene en tensión toda la obra, desarrollando aquellas ideas filosóficas que la poesía descubre en la experiencia cotidiana de los hechos trascendentes, siempre y cuando la poesía sea relación entre la realidad, el pensamiento y lo imaginario: "La pensée de Bousquet demeure obscure, parce qu'elle

mêle sans cesse la poésie à la philosophie, les images aux concepts et qu'elle procède par juxtaposition d'intuitions."⁴³

Sistemático, pero enemigo de encerrarse en un sistema, nunca ha expuesto sus opiniones de manera metódica u ordenada. Es su obra la que nos ayuda, sin miedo a encontrar contradicciones, a esbozar su pensamiento, pues

"A través de la narración o cuento --autobiografía que, sin necesidad de escribirla, nos relatamos y asumimos-- terminamos siendo, o creyendo ser, aquel yo imaginario en el que nos miramos ("efecto del espejo", de Coley y Luckmann) (...) para tratar de simular el modelo de nosotros mismos que (también) somos, y poder soportar así la pesantez de la existencia.(...) Si (...) mi autorretrato no soy yo, sino simplemente mi imagen, ¿por qué empeñarme en quedar detenido, fijado en él, en ella?"⁴⁴

Pero si esta imagen des-doblada no se fija es porque hay, además, una fuerza, un impulso, "Toute dialectique (...) est triadique, c'est-à-dire, fondée sur un dénivellement référentiel"⁴⁵, un deseo dialéctico de conocer que se refleja de nuevo, en la desesperada, pero esperanzadora, empresa de desvelar lo ambiguo a través del doble, creando la sombra como oposición y vértice de un triángulo heteronímico. "Cette "dialectique constitutive" ou intégrée qu'est

l'antagonisme énergétique (...) permet d'approcher au plus près de l'explication de cette fameuse "ambiguïté" que linguistes et anthropologues repèrent dans toute oeuvre humaine"⁴⁶. Este triángulo permite la integración de la "profundidad", que, con G. Durand, consideramos como la lectura de la función básica del lenguaje: la función simbólica, que toma sentido particular en los elementos obsesivos⁴⁷ de la percepción psicosensoresal.

"L'ombre" aparece en los textos como el receptáculo material del sentido negativo que imposibilita la exorcización del cuerpo, y que no hay que confundir con "mon frère l'ombre" y los demás heterónimos que representan el ser "qu'il n'est pas [encore]", que construye en la Obra, fuente y base de su metamorfosis. La sombra es el substrato animal que puede destruir la esencia espiritual de la que debe ser alejada: "Il s'agit d'empêcher l'homme que je suis de faire ombre sur l'esprit qui le porte, il s'agit de perdre mon ombre."⁴⁸ Joë no quiere ser esclavo de su erotismo, "celui qui a une femme dans la peau n'est plus que l'ombre de lui-même"⁴⁹, símbolo del destino primordial ciego, sino que luchará por que su destino accidental (la herida) restaure el destino global que engloba el primero anulándolo.

"Ta parole a juré par ta vie.

Par ta vie qui est la mort d'un homme pareil

à toi et que tu dois supprimer. Celui qui

meurt d'être connu: Agani."⁵⁰

"Le frère d'ombre" actúa desde dentro, semánticamente, forzándole a dar a los acontecimientos un sentido, a sus palabras una significación que las polariza hacia el porvenir y a sus gestos un alcance imprevisto, involuntario:

Pas une phrase de moi qui ne fut un écrit à deux voix, comme si l'élaboration de mon livre, pour m'aider à sortir de la contradiction entre mon silence et mes paroles, m'offrait les moyens d'être plusieurs."⁵¹

El ser finito no es pues en Bousquet más que negación, materia que hay que negar, mientras que el ser infinito, que se transparenta en el lenguaje que proferimos, anuncia-denuncia su presencia que es símbolo de la substancia: "Celui qui nie l'être, se nie lui-même. En se niant, il pose l'être, mais sous forme de parole. Et cette parole est inséparable des choses." Las cosas, los objetos se conforman como espejos del ser que deviene gracias a ellos, se encarna imaginariamente. Aquí Bousquet, que mantenía correspondencia con Bachelard, se decanta más platónico que aristotélico, hipostasiando la realidad, criticando el "cogito" cartesiano que subordina el ser al pensamiento, pues para Platón hay una relación directa entre el ser y el objeto:

"Il est clair que l'Etre au sens premier est le "ce qu'est la chose", notion qui n'exprime rien d'autre que

la substance (...). Par conséquent, l'Être au sens fondamental, l'Être absolument parlant, ne saurait être que la substance."⁵²

La subversión, más que inversión, bousquetiana reintroduce el espacio-tiempo y la posibilidad de que la verdad de la existencia del ser pueda tener varias interpretaciones, que dependen del Otro. El "cogito" de Joë podría ser: me piensan (aquí y ahora), luego existimos.

"Moi (...) par instants, je sens jusqu'au délire que je suis pensé (...), l'idée de moi, je la sens se nourrir des choses qui m'arrivent."⁵³

"Quand l'espace est la forme du réel, c'est aux choses d'être la forme de la vérité."⁵⁴

Dicho de otra manera, el objeto se hace sujeto y modela las representaciones, interpretaciones, que de él construye el "yo", a través de las pulsiones, para adaptarse. El contenido semántico, y por tanto el simbólico, se verán afectados por dicha adaptación. Su situación en el espacio-tiempo posibilita dicha acción, que permite influir en el objeto. Estamos, desde un punto de vista pragmático, ante el esquema reversible de la comunicación, o de la interrelación. Durand, buen conocedor de Rousquet, también desarrolla esta idea:

"(...) le symbole est toujours le produit des impératifs bio-psychiques par les intimidations du milieu. C'est ce produit que nous avons nommé le trajet anthropologique, car la réversibilité des termes est la propre du produit comme du trajet."⁵⁵

Sin embargo, Durand prefiere seguir en el universo cartesiano⁵⁶, pues, aunque no lo parezca, se queda en el instante de la reversibilidad en el que el "yo" pensante es sujeto:

"Le discours a un fil, un vecteur qui vient s'ajouter aux sens des intuitions premières. (...) Un sens qui est obligé de choisir un point de départ soit dans le schème psychologique, soit dans l'objet culturel."⁵⁷

como vemos, la elección es sólo aparente pues, en realidad, ambos son objetos para el "yo", sujeto, que está buscando un sentido, que está dando sentido, tanto al objeto ontogenético, como al objeto filogenético. Durand, aunque dedica un capítulo más adelante al espacio ("L'espace, forme à priori de la fantastique", que ya hemos comentado anteriormente), parece haber olvidado aquí que todo sentido se construye en un espacio-tiempo determinado, manteniendo una perspectiva idealista sostenida a lo largo de la historia humana, sobre todo por los científicos, como critica A. Einstein:

"En la base de todo trabajo científico un poco delicado, se halla la convicción, análoga al sentimiento religioso, de que el mundo está fundado sobre la razón y puede ser comprendido."⁵⁸

Creemos que Bousquet, precisamente por su sentido agudo de la reversibilidad, de la multiplicidad de interpretaciones de la realidad, no está de acuerdo con un idealismo que considere cualquier fenómeno desde una perspectiva egocéntrica, antropocéntrica, frente a esta visión pacata, frente al pensamiento, desgraciadamente aún actual, que considera al hombre como dominador del mundo y capaz, qué ironía, de desentrañar todos sus misterios, Bousquet se revela como un precursor de la visión ecológica, humilde, del ser que el destino conforma:

"Oubliez l'homocentrisme de toutes les métaphysiques. (...) La pensée est avant l'être, c'est sûr cela. Si vous préférez, l'entrée de l'être dans une vie détermine une forme de pensée dont l'existence est l'aube et l'ombre."⁵⁹

Es decir, la existencia al situar al "yo" en un EIE/T determinado abre un camino en cuya posibilidad éste había pensado, consciente o inconscientemente, antes de darse cuenta de existir, así se establece la interdependencia de existencia y pensamiento. Creer

en este abanico de posibilidades es comprender la ambigüedad del sentido de la vida.

Por todo ello, la primaria intuición de la encarnación a través de la obra que Bousquet compartía con Patrice de la Tour du Pin, que éste expresa claramente:

"Il n'est pas de véritable méthode, mais la prise de chair est à la base de toute création, de toute connaissance et de tout amour; c'est une communion; d'un moment de poésie attiré par la souffrance vous prenez les sens d'un malade, vous entrez dans sa chair (...) vous dites les paroles en son nom, vous prenez sa place. (...) Vous allez d'un âge à l'autre, d'un sexe à l'autre, d'une essence à l'autre, car vous pouvez battre de la vie, (...) par un mystère d'amour"⁶⁰.

Como veremos en la erótica bousquetiana (IV. 2), Bousquet no considera una encarnación física o simbólica más que como algo pasajero, algo útil que le permita una reencarnación en sí mismo como humano aglutinador de la especie.

NOTAS:

1. "Des Esseintes est Huysmans comme Dr. Jekyll est Mr. Hyde. Mais Huysmans ne pouvait sauver sa raison d'être, se sauver comme écrivain, peut-être comme homme, qu'en expulsant hors de lui, en avouant la hantise de ce double: le dilettante, lui-même hanté par le spectre du ratage". Marc Fumaroli, "Préface", in J.-K. Huysmans, *A rebours*, Gallimard, coll. Folio n° 898, Paris, 1977 (réimp. 1986), p. 33.
2. Rosset, C., *Le réel et son double*, Gallimard, 1976 (rééd. 1984), p. 87.
3. Garagalza, L., "La gnosis de Eranos: G. Durand", en *El retorno de Hermes*, de A. Verjat, Anthropos, 1989.
4. Ortega y Gasset, J., *Obras Completas*, Vol. VI, Alianza, 1983, (primera ed. en Revista de Occidente, 1947), p. 253.
5. Ortega, o. c., vol. VII, p. 118.
6. Unamuno (de), M., *Obras Completas*, ed. Aguado, Madrid, Vol. X, p. 242.
7. Rendueles, G., y alii, *Las esquizofrenias*, Júcar, Madrid, 1990, p. 42.
8. Rendueles, o. c. p. 43.
9. Rendueles, o. c. p. 44.
10. Rendueles, o. c. p. 153.
11. Lacan, J., *Ecrits I*, Seuil, coll. Points, 1966 (réimp. 1970), p. 90.
12. *El Doble. Un estudio psicoanalítico*, Paidós.
13. Riffard, P., *Dicc. del esoterismo*, Alianza, Madrid, 1987 (ed. original Payot, Paris, 1983).
14. Baudrillard, J., *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976, p. 217.
15. Baudrillard, o. c. p. 217.
16. Juin H., "Joë Bousquet", in *Joë Bousquet*, Les Cahiers du Double, Paris, 1980, p. 41.

17. Sini, C., *Pasar el signo*, Mondadori, Madrid, 1989, p. 223.
18. Baudrillard, o. c. p. 217.
19. Bousquet, J., *Les Capitales ou de Jean Dun Scot à Jean Paulhan*, Le Cercle du Livre, 1955, Ch. VII.
20. Bousquet niega la realidad para dar una respuesta positiva a su situación desesperada, el primer paso hasta los años 40 será crear una máscara de papel, un doble en este mundo que le protege del dolor. Con ese método mágico este mundo se transforma y cambia de significado, como dice Rosset (*Le réel et son double*, Gallimard, 1976 (nouv. éd. 1984), p. 68): "Mettre l'immédiateté à l'écart, la rapporter à un autre monde qui en possède la clef, à la fois du point de vue de sa signification et du point de vue de sa réalité, telle est donc l'entreprise métaphysique par excellence."
21. Sini, o. c. p. 109.
22. Nelli, R., *José Bousquet, sa vie, son oeuvre*, A. Michel, 1975, p. 60.
23. O. c. p. 61.
24. Scotus Duns, *Tratado del principio*, Sarpe, 1985. Los comentarios están hechos a partir del capítulo "De primo principio".
25. O. c. p. 86.
26. O. c. p. 107.
27. O. c. p. 141.
28. Llull, R., *Arbre de filosofia d'Amor*, Paris, 1298, Pròleg, en *Antologia Filosòfica, Laia, Barcelona, 1984, p. 446.*
29. Leiris, M., *Aurora*, Gallimard, Paris, 1939 (réédition 1986), p. 65.
30. Leiris, op. c. p. 65.
31. Leiris, op. c. p. 112.
32. Novarina, V., "Notre parole", in *Libération*, mercredi, le 27 juillet 1988, p. 24.
33. Bousquet, J., *Correspondance*, Lettre à Christiane Burucoa du 5 février 1944, Gallimard, 1969, p. 259.
34. Bouquet, *Mystique*, Gallimard, 1973, p. 30.

35. Michel, Ch., "Postface", in Bousquet, J., *Le cahier noir*, A. Michel, 1989, p. 239.
36. "Par le seul usage de la souffrance et de la maladie, un homme a pu libérer en lui des forces spirituelles qu'il aurait ignorées, s'il était resté en bonne santé." H. Bonnier, "Préface", in *Le cahier noir*, J. Bousquet, A. Michel, 1989, p. 9.
37. *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid, 1990, p. 64.
38. Vasse, D., *Le poids du réel, la souffrance*, Seuil, Paris, 1983, p. 51.
39. Vasse, o. c. p. 53.
40. Bousquet, *Mystique*, p. 84.
41. Bousquet, o. c. p. 90.
42. Bachelard G., *Fragments d'une Poétique du Feu*, PUF, 1988, p. 44.
43. Nelli, R., *Joë Bousquet, sa vie, son oeuvre*, A. Michel, 1975, p. 100.
44. Aranguren, J. L. L., "La doblez", en Castilla del Pino y al., *El discurso de la mentira*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 24-25.
45. Durand, G., *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, Berg intern., Paris, 1979, p. 69.
46. o. c. p. 70.
47. Mauron, Ch., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, J. Corti, Paris, 1963 (7^e éd. 1983), p. 65.
48. Bousquet, "Le livre heureux", in *Oeuvre Romanesque Complète*, A. Michel, vol. IV, p. 148.
49. Bousquet, "Iris et Petite Fumée", in *O.R.C.*, vol. II, A. Michel, 1979, p. 218.
50. Bousquet, "Le Livre heureux", in *O.R.C.*, vol. IV, A. Michel, 1984, p. 148.
51. Bousquet citado por H. Juin en *Joë Bousquet, Les Cahiers du Double*, Paris, 1980, p. 25.
52. Platon, *Métaphysique*, Z, 1, 1028, citado en "Postface" de Michel Meyer en la *Rhétorique des passions* de Aristôteles, Rivages, Paris-Marseille, 1989, p. 139, nota 5.

53. Bousquet, *Correspondance*, lettre à F. Alquier, Gallimard, 1969 (réimp. 1980), p. 232.
54. Bousquet, *Lumière, infranchissable pourriture*, Fata Morgana, 1987, p. 88.
55. Durand, *Structures ...*, o. c. p. 39.
56. A pesar de reconocer y defender la gran importancia de lo imaginario en la creación: "La fameuse façon de "plaire universellement sans concept" -- si l'on s'en tient à cette définition, ou mieux, à cette constatation kantienne de l'art --, n'est que la reconnaissance du non aristotélisme de la procédure artistique", Durand sigue siendo fiel "à la clarté", "à la simplicité de la méthode" cartesianas. Durand, *Figures...*, o. c. p. 66.
57. O. c. p. 44.
58. Traducción personal de *Comment je vois le monde*, Flammarion, Paris, 1958.
59. Bousquet, *Correspondance*, lettre de (janvier?) 1947 à Gaston Puel, Gallimard, 1969 (réimp. 1980), pp. 319-320.
60. Tour du Pin (de la), P., *La vie récluse en poésie*, Plon, 1938, pp. 34-35.

III. LA HERIDA

Creyendo encontrar la muerte el 27 de mayo de 1918 a medianoche, momento en el que, superado en número por las tropas alemanas y con sus hombres diezmados, el teniente Bousquet en desafío (desvario) personal se yergue frente al enemigo, la bala que atravesó en diagonal sus pulmones tocando al pasar la columna vertebral, le da impulso para una nueva vida. Pero esa herida no habría tenido tanto sentido, ni hubiese cobrado tanta importancia, de no haber existido "otra herida" en su interior¹, sentida como imposibilidad de adaptarse a un destino, que a partir de ese momento se convierte, como dice H. Juin, en "scène capitale" o "événement capital", fundando así lo que podríamos llamar una fenomenología del estado instantáneo espacio-temporal (ver I. 1.), o del incidente, del hecho intermitente, dentro de la lógica de lo irracional, raíz de la obra bousquetiana.

Reflexión metafísica que tiene un valor ejemplar al haber en todo hombre el recuerdo de la "herida natal", de la "fisura uterina" y del "corte umbilical-placentario", en palabras de Catherine Clément citando a Lacan:

"La libido, prise ici par Lacan dans la métaphore de la lamelle de chair [l'omelette: ce qui reste une fois que le vivant homme est sorti de l'oeuf: le placenta. Cette crêpe de chair inutile, lamelle informe et glissante

donne, dit Lacan, l'image de la "libido", reste d'une coupure dans l'oeuf biologique, figure "toute coupure": (...) c'est le rôle décisif pour le sujet, d'une coupure radicale -- entre lui et l'autre, entre lui et l'autre sexe, entre lui et l'inconscient."².

III. 1. La herida grieta mortal hacia la libertad, la pluralidad

Esta separación es vivida, en una primera etapa, por el joven poeta, el héroe niño, entre la angustia y la desesperación, dos damas de compañía que la muerte, como buena madrastra, le ha concedido:

"Comme mon coeur est lourd! Je ne me sortirai pas de cette nuit. (...) Douce, la mort immense, ce soir, à travers ma chair plus faible qu'un feuillage, je sens la mort chercher mon coeur avec des mains d'enfant. (...) C'est que le vœu de la mort, dévorant et dangereux comme le désir s'est insinué dans ma chair."³

Joë ha perdido la ilusión de vivir, se siente rechazado por su familia, piensa que no es más que un estorbo:

"Je dois chaque jour, à peine éveillé, savoir ce que je souhaite le plus ardemment et qui est une sorte de prière à Dieu: 1^o Mourir au plus tôt. 2^o Faire apparaître

tre une lueur, si furtive soit-elle, qui donne un intérêt humain à l'épreuve que j'ai subie.

(...) Soudain, l'idée que je peux me suicider fait battre mon coeur. C'est la tentation: la possibilité d'agir."⁴

Pero la "furtive lueur" se hace luminaria cuando descubre en la muerte su cara de matrona universal, como nos lo indica E. Badinter citando a S. de Beauvoir en un libro que causò cierto revuelo hace unos años: "L'analogie de la mère et de la mort, si courante dans les mythes et dans notre inconscient, renvoie indirectement à l'analogie inverse de l'homme et de la vie. (...) La Femme-mère est le chaos d'où tout est issu et où tout doit retourner."⁵ Por eso la muerte nos atrae y nos angustia a la vez, por un lado, es "una manera desesperada, el deseo de volver a fundirse en la raíz misteriosa de todo", como dice nuestro gran poeta D. Alonso, por otro, es abertura iniciática que socializa la angustia:

"L'initiation est ce moment crucial où naissance et mort, cessant d'être les termes de la vie, réinvoquent l'une dans l'autre (...) pour faire (...) de l'initié un véritable être social. L'enfant non initié n'a fait que naître biologiquement (...), il lui faut avoir fait le tour de la vie et de la mort pour entrer dans la réalité symbolique de l'échange."⁶

La iniciación para Bousquet representa una inversión de los valores: "On ne peut se suicider; mais on peut prier la mort au lieu de prier la vie."⁷ Así el amor subvertido pierde su contenido físico, "la lèpre", para, renegando de la carne, vivir en el deseo:

"Qu'importe que la triste chair ait tari l'espérance?
N'aime que ton désir. Mais incline-le déjà à préférer
l'absence. Et rends grâce au sort d'avoir cloîtré tes
plus beaux rêves."⁸

Así entramos en la etapa en la que la herida es aceptada, en que Joë desea, a pesar de todo, volver a amar y, a través de sus sentimientos y sus sensaciones, una manera de regenerar su cuerpo en la pureza. La imposibilidad manifiesta de conseguirlo físicamente en una sola vida, hace de la herida otra de las causas de la aparición de los dobles, que canalizando los sueños del poeta, multiplicarán sus posibilidades. El deseo de pureza, unido a la búsqueda de la belleza inmortal incestuosa más allá de la vida y la muerte, la fijación fetichista en las "child-wives" o muñecas, jovencitas que sueñan con seducir al enigmático autor,

"Petite soeur, je me suis fait pour toi, ce soir, un
coeur plus grand que l'esperance et tout le ciel, s'il
le reconnaît enfin dans tes yeux, c'est à l'ombre de la

mort où je l'apaise il avoue du même amour, ô Beauté,
tout le bien, tout le mal de ta vie."⁹

Detrás de esta relación incestuosa, tentación inmemorial, fundadora de la sociedad¹⁰, creemos, aparece la seducción de reconstruir la propia imagen, que liberaría de la angustia primaria: la irreversibilidad de haber nacido y de tener que reproducirse. Para proseguir la búsqueda de la belleza, Bousquet, imposibilitado, centra en uno de sus sentidos, la vista, la movilidad que le falta, esa puerta que ha abierto la herida le permite metamorfosearse, encarnarse en el "otro", que puede ser un objeto, un hombre, una mujer, e incluso, como hemos visto, Dios.

III. 2. Las aberturas imaginarias, "dobles" de la herida.

Desde niños consideramos el sexo de la mujer, madre, hermana, prima o vecina, como una herida que está mal ver y que además sangra. Curiosamente Joé considera que la herida ha hecho de él una mujer -- "un faux homme" --, o más bien que le ha hecho más sensible a su parte femenina, abriéndole a una dualidad inherente al ser y a la imposibilidad de rehacer la unidad. Sin embargo, como la herida femenina, que rehace constantemente la unidad a partir de la unión de dos, creando realidades en el espacio-

tiempo, la herida masculina, también le permite crear, aunque sólo sean simulaciones en un espacio-tiempo real (en su acepción más amplia: todo lo que existe, incluso en el pensamiento) -- imágenes de espejos dobles -- : nuestros sentidos y el lenguaje. Para ello su cuerpo le abre ventanas al exterior: sus ojos, dos heridas en la cara, que proporcionan una metáfora a priori de la dualidad hecha unidad, ya que gracias a una visión doble, escindida, percibimos "una" realidad tetradimensional: el objeto, su referente, su imagen y su regeneración afectiva, su incorporación, en nuestro interior,

"Vos yeux sont des miroirs tactiles ... ou des doigts qui pincent au passage le rayon lumineux et le font largement vibrer au dedans de votre nuit organique: et cette nuit a tous vos viscères pour épouser chacun un aspect de l'objet et le reconstruire selon l'espace dont il dépend sidéralement."¹¹

Bousquet, amigo, admirador y crítico de los pintores surrealistas, tiene un concepto del ojo y de la mirada distinto del aceptado corrientemente:

"Je n'ai jamais pu faire dire à un médecin ce qu'était un oeil. (...) Notre savoir est édifié sur des abstractions, et c'est à travers ces vues conventionnelles qu'il se retourne vers l'homme, le regarde (...). L'oeil

accomode. Qui me refusera le droit de poser que l'oeil est l'organe de l'accomodation et que la vision s'y produit comme un effet accessoire?"¹²

Esta adaptación no se realiza de manera consciente, sino que el ojo transmite directamente a los recuerdos almacenados en el cerebro:

"Il est cependant à la portée de chacun de vérifier que les yeux commandent et administrent, sous les paupières closes, la progressive montée au jour de ces horizons qu'ils avaient eu pour oeuvre une fois d'accomoder à notre corps. (...) Ils ne sont pas les esclaves du corps, ni contenus en lui, le corps est contenu en eux, enveloppé dans leur opération, tributaire à la fois du soleil sidéral et du soleil souterrain".¹³

Concepción también de Pessoa, cuando habla de la destrucción del pensamiento en sus heterónimos:

"Aquí alcanzamos su gran originalidad, su casi inconcebible objetividad. Ve las cosas sólo con los ojos, no con la mente. Su base es la sustitución del pensamiento por la sensación, no sólo como principio de inspiración -- lo cual es comprensible -- sino como modo de expresión (...)." ¹⁴

Partiendo del Dadalismo de Tzara, "Balayer, nettoyer", el Surrealismo de la primera época tiende también a desligar la racionalidad del objeto para el sujeto que lo contempla, buscando la trascendencia de aquél en una relación inesperada con su entorno:

"L'objet extérieur avait rompu avec son champ habituel, (...) échappant au principe de réalité, mais n'en tirant pas moins à conséquence sur le plan réel (bouleversement de la notion de relation)." Breton¹⁵

Se trata de obtener una visión doble, una especie de ilusión óptica mental. Es la técnica empleada por Max Ernst y por Chirico en los "collages" con un sentido metafórico, en el que la ruptura de la relación habitual de los objetos jugaba el papel de obviar la autocensura consciente, o inconsciente, para así llegar a una realidad escondida que dé una nueva dimensión al conocimiento y al hombre, regenerándolo al proporcionarle el acceso a una realidad sublime, diferente, ¿quizá atisbo del Ser Unidad, del Todo?

III. 1. 2. La poética de la mirada ou "l'alchimie du reflet".¹⁶

Si, para Pessoa, la mirada es la sensación interior, para Max Ernst y el surrealismo el planteamiento es el mismo, pero desde la perspectiva de la visión pictórica:

"De même que le rôle du poète depuis la célèbre lettre du voyant consiste à écrire sous la dictée de ce qui se pense, ce qui s'articule en lui, le rôle du peintre est de cerner et de projeter ce qui se voit en lui."¹⁷

que està, claramente, màs cerca de Platòn y, sobre todo, de Llull que lo expresa con un proverbio: "Lo que ves con tus ojos, lo ves en ellos. (...) El objeto no viene a los ojos, sòlo su imagen."¹⁸ Joè asume los dos planteamientos y así lo confirma científica y al tiempo esotéricamente, con una nueva imagen de la caverna platoniàna: las sombras de la cueva son el reflejo de un reflejo, indicios de la doble vista,

"J'ai découvert un des secrets anatomiques de la voyance: toute la tapisserie antérieure du fond de l'oeil recueille la vision et la concavité antérieure de l'oeil, avec le cristallin qui en occupe le centre, joue aussi bien que sa face opposée, le rôle d'écran. L'oeil s'ouvre sur le dedans aussi bien que sur le dehors."¹⁹

Parece lògico que, para quien està inmòvil, la vista cobre una gran importancia, la doble abertura subjetiviza la imagen al interiorizarla, cayendo en el peligro de no verse màs que a sí mismo, como señala Kristeva:

"L'oeil devenu désormais "intérieur" ne voit plus les "objets brillants" mais la "beauté de l'âme bonne", à condition de suivre le précepte suivant: "Reviens en toi-même et regarde (...) tu es alors devenu une vision (...)" On assiste ici à une synthèse magistrale entre la quête platonicienne de la beauté idéale, et l'auto-érotisme de l'image propre qui rappelle inmanquablement Narcisse".²⁰

Narcisismo que el poeta conjura negando su cuerpo, preparando una mutación del individuo, llegando a la descorporeización metonímica:

"Un artiste est un oeil, un oeil privé de corps. Il donne des yeux à la lumière. Il trouve nécessairement dans l'activité des hommes un prolongement des grands spectacles naturels."²¹

transformación ontológica que bucea en las profundidades personales del conocimiento inconsciente:

"Tout ce qui concerne ma personne n'est qu'un songe. (...) Connaissance par la méconnaissance. (...) Me connaître jusqu'à ne plus me reconnaître parce que la connaissance dépasse l'esprit."²²

y, partiendo de este a-conocimiento, semejante a la teoría tântrica del a-pensar, convertir al cuerpo en un molde vacío, en una hoja en blanco, que espera una forma nueva creada de una substancia imaginaria:

*"L'image à peine perceptible sur la rétine qui en expulse les brumes intérieures s'élargit dans le corps entier qui se saisit et se pénètre d'elle et la prend au filet de sa vie intérieure. (...) La chose que nous voyons n'est en nous image qu'en passant, en attendant d'explorer, dans toute la musculature d'un corps, la capacité de l'enfanter elle-même."*²³

En esta carta de 1945 a Hans Bellmer, Joë trata de expresar la estrecha relación existente entre la mirada, el deseo físico y el hecho poético. "L'alchimie du reflet", es decir, "la façon dont l'image se rephysiologise à travers l'accueil qui lui fait le corps"²⁴, representa la reflexión teórica de la relación empírica entre imagen del objeto, forma exterior referente de la mujer amada desnuda, y reacción interior de deseo del cuerpo del sujeto, Joë amante. La "refisiologización", la encarnación, de la imagen permite la recreación de la amada perdida imaginada en un personaje poético, obviando, como de paso, y aboliendo el cuerpo inválido e impotente.

Para ello, como hemos visto, el primer paso es salir, huir, de la realidad de la forma gracias a la mirada, que al concentrar y recrear el objeto amado permite la abolición de la imagen negativa en una nueva imagen dentro de la unidad del EIE/T, del hecho capital. Esta mirada permite un conocerse consecuencia del hecho unificador, que convierte al sujeto en objeto, desde una perspectiva espacio-temporal en la que pasado, presente y futuro se anulan al ser equivalentes:

"Surréalisme né de la découverte que la réalité est entièrement construite sur le principe d'équivalence. (...) J'ai observé les faits au regard desquels jeunesse et vieillesse, santé, infirmité s'équivalaient."²⁵

La equivalencia de la mirada especular poética, le libera, al obviar el cuerpo, de la materialidad, todo lo que le rodea, real o imaginario, deviene ojo total macrocósmico que el poeta, convertido en espíritu puro por la magia de la poesía, refleja:

"Ce que tu ne vois pas te donne des yeux et voit regarder. (...) La fraîcheur assoupie dans les choses renaît (...) sans plus un lien avec l'escalier souterrain."²⁶

"Fraîcheur" que sugiere la pureza del eterno retorno, del renaci-

miento sin contaminación con las profundidades sordidas, "l'escalier souterrain". Es esperanza de nueva luz,

"Cette aube-espoir fait la lumière d'outre-sens, franchit les latitudes de la vision directe, (...) ouvre (...) hors ressemblances l'espèce d'avenue où toute chance d'exister s'affirmait innocente de tout ce qu'est un homme."²⁷

la ultra-visión, además del ultra-sentido, abre la posibilidad de reconstruir el yo, pero desprovisto de cuerpo, o, al menos, de aquella parte del cuerpo que queda fuera del proceso poético concentrado en la mirada espiritualizada:

"Poète tu n'es pas l'âme de tes yeux, tu es l'âme de ton regard, le contenu et l'éclair de ce que tu matérialises."²⁸

donde el ser se construye o se destruye:

"Tombé avec une âme dans le monde étroit de mes yeux. (...) [Comme dans] le mythe de Narcisse, l'âme se débat entre l'homme et son image."²⁹

Debate fundamental de la conciencia de si mismo en el mundo

occidental, cuya fuente estaría en Plotino, como señala Kristeva³⁰:

"Cependant si l'ombre et les images-fétiches sont condamnées, le regard et le reflet -- instruments sans doute platoniciens, mais combien dramatisés, érotisés et humanisés par Narcisse -- deviennent avec Plotin des éléments logiques de la constitution (...) de cette conscience de soi occidentale."

La huella de este drama, que en Bousquet deviene esencial (por el hecho de su minusvalía física) en un artista que da gran valor a la estética, se percibe en la literatura francesa esencialmente a partir del siglo XVI, particularmente querriamos deternos en un artículo, ya clásico, donde Starobinski propone "une poétique du regard" para la obra de Racine³¹. La característica fundamental de esta poética es que Racine "concentre dans le seul langage des yeux tout le pouvoir signifiant du corps", por que "les passions peuvent ainsi s'exprimer avec décence, chastement, sans excessive présence du corps." Es muy interesante comprobar que los dos autores concentran en la mirada su sensibilidad, no sólo, como cabría esperar, para conjurar obstáculos físicos, creados por la moral imperante en la época de Racine, o la inmovilidad obligada en que se encuentra Bousquet, sino con el mismo propósito de desarrollar un amor puro, obviando el cuerpo, concentrando todo el placer en la abolición imaginaria de la distancia en un espacio-

tiempo nuevo, mediante la unificación de la imagen del "yo": "mes yeux ne sont pas en moi, je suis dans mes yeux"³², con la imagen del objeto recogida en esos mismos ojos.

Como señala Starobinski en el citado artículo, "il y a -- malgré la distance et aussi grâce à elle -- un contact par le regard.", o como dice el Dr. Verjat:

"Le poète voit, comme dit Eluard, dans la même mesure qu'il se montre. (...) Il n'y a rien d'autre que communication entre ce qui se voit et ce qui est vu, effort de compréhension, de relation, parfois de détermination, de création. Voir c'est comprendre, juger, déformer, oublier ou s'oublier, être ou disparaître."³³

Hecho también recogido por Merleau-Ponty: "voir c'est avoir à distance"³⁴, y que la tradición médica, esotérica, mágica y popular manifiesta en una infinidad de prácticas, conjuros y leyendas, tanto positivas, por ejemplo el hipnotismo, como negativas, por ejemplo el "mal de ojo". Y que los mitos de Gorgona-Medusa, de Argos, así como la religión cristiana con la leyenda, de visión en transmisión reversible, de la mujer de Loth, nos atestiguan una pervivencia en el tiempo que demuestra su validez como recurso psicológico, como demuestra el dicho actual de "la vue, c'est la vie".

En Bousquet, esta Poética de la Mirada permite la posesión, la fusión amorosas de la manera más pura y etérea, eliminando a la vez la alteridad y la ausencia al confundirse el amado y la amada en la misma imagen. Esto no quiere decir que se renuncie al placer físico, pero, como veremos en la Eròtica (ver IV. 2.) influye profundamente en ella, así como en la reivindicación gnóstica del andrógino y en la genial necesidad lúdica de creación de heterónimos.

Sin embargo, y a pesar de todo los ojos siguen estando en el mundo material, por lo tanto, siguiendo a Starobinski, esta visión especular puede ser doblemente frustrante, por ser concreta e ideal y querer "saisir la Vérité et (...) en même temps posséder amoureuxment." Frustración que, al nivel material de los actos, desemboca en el sadismo: "Cette double intention se transforme en un seul acte: faire mal." Por eso Joë siente placer en azotar las nalgas de sus amadas, descargando en el objeto la ira del sujeto, en el mismo acto reflejo con que el puño golpea la mesa cuando se hace algo mal, por eso Edipo se arranca los ojos, en lugar de castrarse, el mal no provenía de su cuerpo, sino de las imágenes que sus ojos habían creado a partir de las sugerencias del oráculo. Sus ojos lo habían falseado todo, su sabiduría le salvó frente a la Esfinge, pero ante su verdadera madre no habían sabido ver donde estaba la verdad, su mirada había falseado la realidad, cegada por la belleza, ante la que había sido impotente su

intuición, su acto final reivindica la visión interior frente a la física que debe ser sacrificada.

Frustrante, en segundo lugar, pues poseer es destruir, es matar, la posesión implica creación para la muerte, fin de una etapa, dicho en otras palabras, cuando poseemos a una mujer es el primer paso para el olvido en la materia, aún más acentuado si procreamos un hijo, donde el no-ser se materializa en su camino a la muerte:

"Qui pourrait comprendre comme vous [Alquiéy] un état d'angoisse, où ni la joie ni la douleur ne peuvent désigner quelque chose de représentable, un état où l'implacable réalité de ce qui n'est pas cherche en vous un ciel où se fondre, où "se voir" parce que "se voir" est sans doute le premier terme de "mourir" et que les choses enfin matérialisées se sont dévêtues en nous de notre être, et de leur être à la fois? (...) Et vous devinerez ce que je peux éprouver, quand (...) j'analyse que mon premier geste, et ma passivité (...) déchirent d'un coup (...) un compromis fabriqué à mon insu par ma paresse et établi entre le monde et mon activité de cul-de-jatte."³⁵

"la prise de chair" de La Tour du Pin, donde el verbo se hace carne, es rechazada como camino inevitable hacia la muerte, salida inválida del laberinto al ser una senda circular. Bousquet tratará

de transformar su angustia, ante la realidad imaginada, en la subversión del amor físico en sodomia y en su deriva hacia la escritura. El principio del acto de escribir para Joë, sería:

"Sentir toujours comme je le sens ce soir ce que je pense de plus étonnant, cela justement n'est pas à moi et que je dois le donner à tous pour qu'il m'appartienne, mais (...) le fait de posséder nous install(ait) dans le domaine de la mort. Ce n'est pas un paradoxe, mais un espoir déchirant."

Pensar es poner el pensamiento "en" un objeto (animado o inanimado), que le "exilia" de ese pensamiento porque lo siente con instrumentos, los sentidos, imperfectos y subjetivos, ese pensamiento-visión-sensación le pertenece al objeto, el poeta no es más que el intermediario que la naturaleza utiliza para que el objeto "se voit", para que el objeto "existe"; sin embargo, fatalmente, al escribirlo, se fija una imagen que es la realidad, hic et nunc (falseada sin embargo en el devenir infinito de las imágenes posibles del objeto), al darla para ser publicada, entra (y entramos) en la creación del mundo material pensado, entonces cae (caemos) dentro del espacio y del tiempo, entra (entramos) en la barca de Caronte. Para evitarlo, la escritura, la obra verdaderamente creativa se debe situar en un tiempo "otro" que ilimite el espacio, si el objeto que existe a través del poeta se carga de la magia de estar en un acto marcado por el destino.

III. 4. El hombre herido y el discurso de la otredad

Bousquet, figura fatídica de poeta donde las haya, encarna con Kafka, Ducasse y Rimbaud, por no citar más que los más conocidos, el autor maldito, rebelde, que "au lieu de subir son exclusion et sa malédiction, les assume, et se retourne, contre les hommes et contre Dieu."³⁶ Sus contemporáneos lo descubrieron: "André Gide, le premier, a signalé ma ressemblance avec Kafka (...). L'homme brisé est maudit et d'abord par les siens. C'est quand il peut naudire à son tour qu'il est sauvé. Alors lui est rendu d'écrire avec bonheur, avec humour, avec sagesse..."³⁷

Sin embargo, Sócrates dice:

"J'ai vite découvert que ce n'est pas par sagesse que les poètes créent leurs oeuvres, mais par un certain pouvoir naturel et par les inspirations, comme les devins et les prophètes qui disent tant de belles choses, mais qui ne comprennent rien de ce qu'ils disent".

Caeyendo en la aberración, corriente hasta nuestro siglo, de considerar el trabajo del poeta como "traducción" de la palabra divina sin intervención de éste. Encontramos múltiples ejemplos de

la dificultad de expresar qué les impulsó a escribir, a crear, cómo sienten esa fisura en su imaginación que los hace distintos. Para Shelley, "La poésie n'est pas, comme le raisonnement, une faculté qu'on exerce à son gré... le plus grand poète ne peut pas le dire". En cuanto a la falta de premeditación, Blake confiesa haber hecho su poema "Milton" sin un fin fijo, Yeats explica que no era consciente de lo que escribía "comme par hasard ou comme par magie", esta producción le parecía "d'un autre", finalmente Wordsworth concibió su oda en un momento de éxtasis con "les choses qui tombent de nous, qui s'évanouissent."

Bousquet aparece pues como el poeta que más ha reflexionado sobre el misterio de la creación literaria y del lenguaje poético, quizá por que ello le ayudaba a comprenderse a sí mismo, y a comunicar esta reflexión con un lenguaje que no la desvirtuara.

"Souvent, j'ai eu recours à des moyens poétiques pour communiquer, non pas ma certitude, mais mon anxiété. Mon langage avait rompu ses limites, il les retrouvait à travers l'invention des images. Chemin faisant, il m'apportait quelques lueurs sur mes préoccupations dominantes: Absorber l'espace et le temps, aimer l'impossible. Etre celui que je n'étais pas."³⁸

Como el cadáver viviente que es, no es de extrañar que su deseo más intenso sea contener el tiempo y seguir en ese espacio inter-

medio, fuera de la vida y fuera de la muerte, considerándolo incluso como un privilegio del destino, o de Dios, que con la herida le ha dado una oportunidad que sólo se da a los elegidos,

"Je souffre de ma blessure, je veux arriver à cette sérénité de coeur qui me la fera considérer comme providentielle ... Si mon amour avait pris la forme de la vie, à chaque heure du jour il m'aurait durement heurté à la réalité qui enfonce l'arme dans mes plaies. Il faut que la plus chère vision du coeur vienne à moi sans éveiller la vie."³⁹

Todo parece resolverse a través del amor y, sobre todo, de la mujer amada, la mujer imaginada con "le coeur" pero fuera de la vida, por eso pasamos a continuación a estudiar la influencia y la importancia de las mujeres en la génesis y el desarrollo del doble en la obra bousquetiana.

NOTAS:

1. "Une blessure secrète, souvent inconnue de lui-même, propulse l'étranger dans l'errance." J. Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, Fayard, 1988, p. 13.
2. Clément, C., *Miroirs du sujet*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1975, p. 91.
3. Bousquet, "Paroles du lépreux sans nom" en *Œuvre Romanesque Complète*, A. Michel, 1979, p. 30.
4. Bousquet, "La marguerite de l'eau courante", en *D.R.C.*, vol. III, p. 211.
5. S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, tomo I, pp. 197-198, citada en E. Badinter, *L'un est l'autre*, O. Jacob, 1986, p. 175.
6. Baudrillard, J., *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris, 1971, p. 203.
7. Bousquet, "La marguerite ...", o. c. p. 213.
8. Bousquet, "Paroles ...", o. c. p. 32.
9. Bousquet, "Paroles ...", o. c. p. 29.
10. Freud, S., *Totem y tabù*, Alianza Editorial.
11. Bousquet, *Langage entier*, Rougerie, 1981, p. 161.
12. Bousquet, "Confession spirituelle (1948)", en *Joë Bousquet, Les Cahiers du Double*, Paris, 1980, p. 163.
13. Bousquet, "Confession ...", o. c. p. 164.
14. Pessoa, F. "Alberto Caeiro", en *Sobre literatura y arte*, Alianza, Madrid, 1985, pp. 72-73.
15. Breton, A., *Genèse et perspective artistiques du Surréalisme*, 1941, citado en *Le Surréalisme*, Gaëtan Picon, Skira-Flammarion, 1976, Genève, p. 25.
16. Bousquet, *Correspondance*, o. c. p. 156.
17. Citado en Merleau-Ponty, M., *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964, p. 31.
18. Llull, R., *Proverbis de Ramon*, edic. de J. Garcias Palou, edit. Nacional, Madrid, 1978, p. 415.

19. Bousquet, J., *Le pays des armes roïllées*, Rougerie, 1969, p. 92.
20. Kristeva, J., *Histoires d'amour*, Denoël, 1983, p. 106.
21. Bousquet, *Poésie*, Rougerie, 1976, p. 65.
22. Bousquet, *Notes d'inconnaissance*, Rougerie, pp. 68, 52 y 70.
23. Bousquet, *Correspondance*, o. c. pp. 155-156.
24. O. c. misma pàgina.
25. Bousquet, *Notes d'inconnaissance*, Rougerie, pp. 52 y 68.
26. Bousquet, *Notes ...*, o. c. pp. 61 y 66.
27. Bousquet, *Notes ...*, o. c. p. 67.
28. Bousquet, *Notes...*, o. c. p. 111.
29. Bousquet, *Notes...*, o. c. p. 94.
30. *Histoires d'amour*, o. c. p. 106.
31. Starobinski, J., "Racine et la Poétique du Regard", *N.R.F.*, n° 56, août 1957, Paris, pp. 246-263.
32. Bousquet, *Notes ...*, o. c. p. 86.
33. Verjat, A., "La couleur Jarryque", in *Dada-surrealismo: precursores, marginales y heterodoxos*, *Actas del Coloquio, Univ. de Càdiz, 1986*, p. 76.
34. O. c. p. 27.
35. Bousquet, *Correspondance*, lettre à F. Alquier, 1930(?), Gallimard, 1969, p. 240.
36. Abastado C., *Mythes et rituels de l'écriture*, Ed. Complexe, Bruxelles, 1979, p. 222.
37. *Papillon de neige*, Verdier, 1980, p. 21.
38. Bousquet, "La tisane de sarments", en *D.R.C.*, A. Michel, vol. I, p. 338.
39. Bousquet, "La marguerite de l'eau courante", en *D.R.C.*, A. Michel, vol. III, p. 260.

IV. La mujer y Joë Bousquet

Si la herida es el punto capital, el "fait charnière" que reorienta la vida y, más tarde, la obra de Bousquet, la mujer aparece como el tema catalizador de su pensamiento, nudo, encrucijada de simbolismos y significaciones, que el infiel reflejo del lenguaje enamorado hace nacer de la concha irisada de la dialéctica entre Eros y Tánatos. Ambas, la herida y la mujer, mantienen una relación en espiral, siendo la mujer el eje paradigmático simbólico y la herida el sintagmático semiótico, característica del "discours amoureux", según Kristeva, y que Joë mantiene en un perpetuo diálogo biográfico poético,

"Dans une interprétation sémanalytique, il s'agirait pour le discours amoureux et/ou transférentiel, d'une stabilisation-déstabilisation permanente entre le symbolique (relevant des signes référentiels et de leur articulation syntaxique) et le sémiotique (disposition élémentaire de déplacement et condensation des charges libidinales et leur inscription, tributaire de l'incorporation et de l'introjection des incorporats; cette économie privilègie l'oralité, la vocalisation, l'allitération, la rythmique, etc.)."¹

Por otra parte, la herida, a nivel interno, prefigura el desgarrar-

miento dialéctico narcisista de nuestra bisexualidad latente reprimida:

"Le non-dit n'est pas dans le désir de l'autre, même s'il s'agit du même sexe; il est dans l'évocation de la sexualité interne, du féminin et du masculin en soi, de l'existence d'un désir de soi pour soi, étant donné que ce soi est inavouable et que le désir pour l'autre ne peut être qu'un substitut."²

el primer paso será analizar estos substitutos.

IV. 1. La mujer y sus reflejos

La mujer, objeto amoroso, objeto perdido, se configura como doble materno interiorizado que el hombre va substituyendo en las sucesivas separaciones, rupturas o heridas. La primera en el nacimiento, la segunda en la adolescencia con el primer enamoramiento, la tercera en el casamiento, la última en la muerte. En Bousquet, la herida, cercenando el proceso de substitución, y de paso su virilidad, hace que la interacción entre la imagen materna idealizada y la imagen ideal de la mujer sea aún más fuerte: "Je veux rendre à mon amour le visage de ma mère."³ Comenzaremos nuestro análisis con un esquema director que une a los datos ya conocidos de la vida de Bousquet, en desarrollo

cronològico, la relación entre la imagen materna y sus substitutos, y permite una mejor comprensión de nuestras hipótesis:

Tiempo	!Rel.con Madre!	Mujer substituta	!Significación Joé
Nacimiento	! Ruptura	! Nodrizas	! Amor muerte
Infancia	! Alejamiento	! Abuelos-criadas	! Amor soledad
Preadolescencia	! Ausencia	! Niñas-muñecas animales	! Amor juego cruel !"l'homme chien"
Adolescencia	! Pérdida	! Prostitutas ! Amantes adúlteras	! Amor juego perverso
Juventud	! Substitución	! Marthe	! Amor juego social ! boda = muerte
Herida	! Mitificación	! Amigas-muñecas	! Amor sodomita

Como es lógico la dos primeras etapas no las comentamos aquí, considerando suficiente lo ya dicho en otros capítulos.

A partir de la etapa de la adolescencia se ahonda la sensación de ausencia de cariño, centrado en el miedo, que todos tenemos en

algún momento, de no ser hijo legítimo, como lo manifiestan múltiples ejemplos en los que Joë recuerda su infancia o se queja de su relación con sus padres, particularmente su padre:

"Ma vie est cadavre. Mon père ne m'a pas aimé. Je n'avais pas de place dans les projets qu'il formait pour sa situation bourgeoise." (...) "— Tu peux croire que tu n'es pas à moi, s'était-il écrié avec rage, au moins es-tu bien sûr que tu es son fils ..." Déjà j'avais compris son désespoir. (...) Il cherchait ses traits dans les miens."⁴

Tout ce qui fortifiait mon amour-propre d'artiste consternait mon père: "Il ne me ressemble pas", disait-il. (...) Il me semble que mon père n'avait pu m'aimer."⁵

esta situación produce un deseo de llamar la atención con una conducta de acción reiterativa sado-masoquista (acción negativa > atención conseguida > castigo > sentimiento de culpa > soledad > acción negativa) que genera a nivel psicosensorial dos símbolos: "l'homme-chien" y el hada rubia de ojos y manto azules.

Con un edipo construyéndose con gran dificultad, Joë entra en lo que Berdine⁶ llama "le maternage Jocastien", es decir, su madre probablemente sintiéndose culpable por las reiteradas ausencias, y quizá algo decepcionada de su vida matrimonial, trata al niño con

una indulgencia, como ya hemos visto, extraordinaria, lo mima y lo infantiliza, siempre en claro contraste con el padre. Esta relación puede tomar tal cariz, según Berdine, que "puisse le conduire à une exacerbation de sa créativité, voire à devenir un génie", lo que, como contrapartida, "conduirait à une structure de comportement marquée par l'ambition, la bisexualité (homosexualité) et le masochisme." Esto habría que sumarlo a la angustia androgínica⁷ de imposibilidad de identificarse con su padre, y a través de él al arquetipo masculino:

"J'ai vielli dans le vain désir de devenir un homme. Confus d'avoir à guider mon bottier vers des pointures féminines; regardant avec envie les pattes épaisses et velues de mon père. (...) Je jouais encore avec une bague trop grande pour moi que ma mère avait ôtée de son doigt pour me la donner. Je regardais le bijou, je vis ma main. -- Les hommes n'ont pas de ces extrémités si fines, me dis-je avec tristesse."⁸

Angustia que del hada madrina que le consuele pasa a la nostalgia del cálido y confortable claustro materno, premonición de "la chambre aux volets clos":

"J'avais besoin d'un toit sur ma tête et d'ombre autour de moi. Je me plaisais à imaginer une étroite caserne où

tous les objets utiles auraient été disposés autour de moi."9

En la adolescencia, su relación con el amor, con la vida, estalla tumultuosa y caótica, sin freno, las características de la preadolescencia, la crueldad y el sadismo se proyectan en el deseo de no respetar ninguna ley, de suprimir las prohibiciones, raíz de la noción actual de sociedad, que los adolescentes del 68 expresaban con sus pintadas "Défendu de défendre" y "Faites l'amour, ne faites pas la guerre" y que Kristeva expresa con una fórmula acertada: "l'amour hors la loi (...): l'amour est adultère!"¹⁰ Sus amantes serán prostitutas y adúlteras, es la búsqueda del amor juego, del amor placer, mezcla de lo exquisito y lo vulgar, sin compromiso alguno, sin lazos, sin el peligro de substituir el objeto que paradójicamente se busca,

"Le leurre propre à l'enfant, c'est que la mère, qui est tout pour lui, le sera éternellement, (...) la femme est située à une place telle que l'homme ne risque pas de l'atteindre, donc de la perdre."¹¹

Bousquet está construyendo la imagen de mujer ideal, este desenfreno, este mariposeo de mujer en mujer le ayuda en su búsqueda de la belleza, "nous aimerons donc ce que nous n'avons pas: l'objet (d'amour) est l'objet manquant. -- Mais quel est cet objet?-- C'est la beauté, ou plutôt le pouvoir d'enfanter selon la beau-

té."¹² La concreción se polariza poco a poco en torno a aspectos ya conocidos de mujeres que tranquilizan: "les poissons d'or",

"Les "golden fishes" étaient l'attribut magique de ces fées blondes au buste nu que, toute ma vie, j'ai cherchées comme si je pressentais que l'amour devait satisfaire mes sentiments en leur ouvrant la profondeur vierge de mon coeur."¹³

o "la fille rose" de su infancia,

"A Marseillens, la campagne où je passais alors l'été, je traînais toujours derrière moi une gamine de douze ans, la fille d'un métayer. Elle s'appelait Marthe [¡Oh, las coincidencias! El mismo nombre de la mujer que marcò su vida ¿Cual de las dos fué la más importante?], elle était très jolie, très blonde, très tendre."¹⁴

la obsesión por estas características se completan con la desviación del deseo en una seducción que demanda la entrega completa, la esclavitud de la amada y su tortura sádica:

"Or ce n'était pas un désir voluptueux que m'inspirait le voisinage de Marthe. Du désir de la posséder, la brutalité seule se faisait jour. (...) Au lieu d'embrasser Marthe ou de la caresser, je lui cherchais querelle

et m'emportant aussitôt je la battais (...). Cet amour inachevé, si complet dans ma niaiserie vierge d'enfant, je l'ai trouvé intact dans la solitude chernelle d'après ma blessure."¹⁵

que oculta un sentimiento de culpa que niega la voluptuosidad evidente, dejando sin embargo ver el deseo de posesión y la cristalización de un cierto fetichismo sádico fijado en la imagen que simboliza el amor ideal.

En plena guerra encuentra a Marthe, la mujer que encarna el amor con mayúscula, su imagen le seduce y se enamora:

"[Elle] était la plus belle, la plus élégante, je ne me disais pas autre chose."¹⁶

será la única:

"Quand on me parlera d'amour, j'écrirai l'avoir connu. Et je n'aurai connu qu'elle."¹⁷

cuya imagen es conforme a la visión obsesiva de la que toda mujer será el doble: rubia, "à la chair blonde", ojos azules y rostro de muñeca, arquetipo que se ha encarnado filmica y trágicamente en Marilyn y en su irónica parodia crítica: Madonna, que deja entrever el aspecto mortalmente y sexualmente peligroso de Lilith,

que aquella velaba, de forma tranquilizante, en sus papeles de mujer fatal tonta, fácilmente dominable por un hombre viril.

Ante ella, Joë se debate en plena contradicción, sus deseos le hacen inflamarse de pasión, y su espíritu le dice que es una mujer como todas, un amor maldito.

"(...) à mon coeur plein de vous, hélas! ma raison criait: -- "Elle a été, en somme, une facile victoire."¹⁰

¿Sabremos algún día cual fué la razón de su actitud suicida el día en que recibió la herida? ¿Fué un gesto de desafío? ¿Fué la falta de alternativas ante una boda, de una sujeción a un destino que no quería? Como dice el título de uno de sus cuentos: Qui sait? Si consideramos, según comenta irónicamente Kundera en su obra *L'immortalité*, que "la notion européenne de l'amour s'enracine dans le sol extra-coïtal", la única manera de mantenerse dentro del criterio de amor lúdico, puro e inmaterial, no contaminado con la muerte, sería la de ser un hombre "capable de n'enfanter que de l'amour." Entonces la herida, aparentemente fruto del azar, toma el significado de guiño del destino, de la muerte, pierde por ello su carácter trágico, para convertirse en la coartada que le permite permanecer en el paraíso donde no se tienen responsabilidades, tratando a todas las mujeres en una relación sin ataduras, como un dios del amor, como un Tenorio liberado, que acompañó al

Comendador y, como Dante, volvió, "le revenant", tras pasar por dos pruebas que le han purificado: la muerte física: la herida, y la humillación psíquica: aceptar el amor piedad, el amor compasión:

"Entre mon coeur et moi, il y avait la hideur de mon corps brisé. (...) Aussitôt que je prends conscience, il me semble que ce n'est qu'en mourant à elle-même qu'une femme pourrait prêter l'oreille à mes propos."

aprendiendo que el ideal no muere nunca y que para salvar el alma hay que doblegarle el corazón:

"La bonne plaisanterie que celle dont cet homme a été la victime! Il avait plusieurs femmes dans l'esprit. Il voulait se multiplier entre elles. Il n'a pu qu'effacer son propre coeur. L'amour ramasse la vie dans un être unique. (...) L'âme qui vient se montrer à nos yeux de chair veut être seule et découvrir sa pureté d'étoile dans un objet que l'on ne puisse comparer à rien."¹⁹

La solución es fácil: todas las mujeres son metonimia²⁰ de la incomparable, que a su vez es imagen de la innumerable, imágenes repetidas a las que Bousquet diferenciará con nombres poéticos, metáforas de su afecto: Blanche la Souterraine, L'Hirondelle Blanche, L'Abeille Blanche, Le Poisson Rouge, Le Poisson d'Or, La

Princesse Abricot, Fleur de Lune, ... Nuestro poeta no es el único artista que ha traducido el destello fugaz, el relámpago que constituye a una mujer en objeto seductor, plasmándolo en palabras, imágenes sobre tela, madera, celuloide, cinta magnética, hologramas, etc. Dependiendo de épocas y de modas admiramos las regordetas y alegres diosas de Rubens, o las depravadas y reales mujeres de Lautrec; o las sublimes, misteriosas y divinas de Da Vinci, o las ociosas y voluptuosas de Matisse, así como las vacas plácidas de Cézanne, o las muñequitas rosadas de caja de música de Renoir. O nos asombramos de que para Miguel Angel y Van Gogh sean sólo paisaje, frente a las nativas de Gauguin, sensuales, divinas y prometeicas, o de la infinita y loca variedad de Picasso, del que Fellini parece inspirarse para sus criaturas multifacéticas, angelicales y bestiales a un tiempo. Visión negativa que ponen de relieve los autores norteamericanos, como Tennessee Williams que las describe como canibales insanos, repulsivos y fascinantes, o Sternberg que las crea irreales, duras y dramáticas.

Quizá sean los fotógrafos los que más se acerquen a la descripción concentrada de Bousquet, la fotografía prestándose mejor a la cristalización de un instante, aunque hay que aclarar que Joë odiaba la instantánea, precisamente por su estatismo, su falta de evolución. Entre ellos habría que citar en primer lugar a Sieff con su galería de torsos variados e infinitos, y, sobre todo, a David Hamilton con sus evanescentes ninfas rosadas rodeadas de encajes.

Es una pena que Bousquet no haya conocido a éste último, se habría sentido tan hermanado como con Hans Bellmer, pintor y dibujante, que con su tema obsesivo, las muñecas, se adentra en un universo muy particular de idealismo egocéntrico, de deseo apasionado, de crueldad triunfante y de fetichismo vampírico. Joë es la síntesis de ambos, ya que "la fille rose" de su infancia va a transformarse en "la femme poupée" tras la herida. Por una de esas coincidencias tan abundantes en su vida, en la que la realidad imita la ficción, una pareja de profesores y novelistas, Pierre et Marie Sire, son destinados a Carcassonne y se hacen amigos suyos; sorprendentemente habían escrito hacia 1930 una novela corta que llamaron "L'homme à la poupée", en ella contaban la historia de un joven que, al quedarse inválido por una herida de guerra, es rechazado por su novia y transfiere su amor de forma neurótica a una muñeca que tiene los rasgos de la amada. Bousquet ve en ello un nuevo signo del destino, él también ama a la "child wife", a "la femme enfant", a "la poupée",

"Aux yeux de faïence

Des jolis joujoux

Naît l'amour d'enfance

Qui finit sans nous"²¹

En primer lugar, la muñeca es un ser que se puede proteger a pesar de la invalidez,

"Une fille passe, fragile comme un arbriseau couvert de neige, comme un arbre prêt à se briser si une lampe lointaine ne l'aidait à porter le soir."²²

su belleza delicada y su pureza, "la neige", son atributos frágiles frente a los profundos impulsos pasionales de la carne, "le soir", que sólo un místico iluminado, "une lampe lointaine", puede proteger con la inocencia de una infancia recuperada.

Pero dominar la carne no es tan fácil, porque "la child-wife" es seductora y despierta el deseo incestuoso del poeta, que reprime a causa del terror pánico, de la angustia de perder su equilibrio y entrar en el tiempo, en el río hacia la muerte, hacia el futuro que todo lo devora, que todo lo quema. Por eso aparece en varias obras (*Le passeur s'est endormi*, *Le conte des sept robes*) la parábola de la niña que, tras enterrar sus muñecas cediéndolas a las fuerzas telúricas, sólo encuentra cenizas. Sufrimiento que deviene violencia,

"L'amour se fait l'exercice d'une brutalité incestueuse, l'amant est le frère ou le père d'ombre de l'amante, soeur infiniment plus jeune mais toujours plus âgée, femme-enfant qu'il initie pour qu'elle le remette au monde, qu'il y fasse retour sous la forme de poète maudit, du troubadour, éperdu dans l'appropriation d'un

double plaisir lyrique: érotique et poétique." (...) "L'anatomie de l'amour", nous dit Hans Bellmer, se forme alors de la confusion délibérée, systématiquement recherchée du Toi et du Moi."²³

que esconde la seducción del seductor, reversibilidad típica en el amor, que teme y sin embargo desea que de la "child-wife" surja, como de las cenizas renace el Ave Fénix, la otra cara de la "femme enfant": la "terrible sorcière", que, a su vez, es el reverso de la "Vierge noire", representaciones ambas del poder tectónico "noir de source", lugar de las germinaciones, de los comienzos y renacimientos, y ... de los sueños:

"Des lampes couleur de sang coagulé fixaient mes yeux sur une scène où chantait une femme. Sa robe de bourreau me fascinait. Et je n'en détournais les yeux que pour reconnaître le même pourpre au premier rang des spectateurs. Sur le corps d'une femme masquée, immobile dans la lueur de ses brillants, comme une grande idole noire."²⁴

La luz de sangre coagulada es la imagen de su propio cuerpo "coagulado" entre la vida y la muerte, y sobre todo la de su visión transformada por su virilidad "coagulada" en la impotencia. La mujer que canta representaría la seductora, que seduce con sus encantos, sus palabras que atraen al niño que hay en nosotros

(para Bousquet todo "chant" es rememoración de la infancia). El vestido de verdugo la señala como la sacrificadora, la antigua sacerdotisa, que oficiaba junto a los dólmenes y menhires vertiendo el impuesto de sangre a los dioses ancestrales, "la prêtresse en rouge"²⁵ que lo mismo cura que mata. Toda mujer es plurivalente Eva, Magdalena, Judit, Lillit. El poeta nos presenta en este párrafo la contradicción inherente a todo hombre, la dicotomía madre # amada, con el propósito de demostrarnos que no debería existir pues son dos caras de la misma moneda. El color rojo-negro le sirve para establecer el nexo de unión entre las dos, y si enmascara a la segunda es para señalar que la llevamos en el inconsciente y no nos damos cuenta, es la que deseamos tras las más-caras (las demás caras, las múltiples caras). Los brillantes, dato biográfico ya comentado, permiten identificar tanto a la madre de Joë, como a la virgen a la que ésta los ofreció: Notre Dame de la Parade. Señora de los "Pareurs", de los trabajadores del cuero fino, de lo "adornistas", patrona del artificio, de la máscara, que sedujo, según cuentan las crónicas, con su belleza al abate Bataillé que la vestía con las mejores galas y le cantaba:

"Qui t'a faito bela?

Bataillé, Bataillé!"²⁶

Otra increíble coincidencia para Bousquet, que ve en esta virgen la representación del poder obscuro, a la vez terrible y protector, de las Diosas Negras, diosas madres, como la Diana de Efeso,

la Kali hindû, la Isis egipcia, así como de numerosas Virgenes Negras en lugares y rincones de toda Europa (en España tenemos Ntra. Sra. de Montserrat (Cataluña), Ntra. Sra. del Rosario (Madrid), en Francia, Sara la gitana en Saintes-Maries-de-la-Mer y Ntra. Sra. del Puy; el culto a estas imágenes lo encontramos también en centro-américa, singularmente en México, donde veneran a Ntra. Sra. de Guadalupe). Es el símbolo de la unión del presente milagroso con la tradición de la Magna Mater como Anima Mundi que se pierde en la noche de los tiempos.

Bajo ese símbolo también está la imagen de un personaje secundario, tan secundario que hasta ahora no he encontrado ningún crítico que lo comente y, sin embargo, en nuestra opinión tan importante como la famosa criada de Molière. Desde su más tierna infancia le va a acompañar dándole, además de cariño, la iniciación a los misterios mágicos de la vida y de la muerte, es la criada, la "nourrice", la que alimenta, la enfermera, la que cuida y sana, cuyos avatares nominales son los apelativos tradicionales de las hadas madrinas en "les contes bleus":

"Des enchantements devaient me guérir. Ma bonne, Généreuse, et ma nourrice, Gracieuse, s'enfermaient avec moi et récitaient des oraisons à l'envers, tandis que mon aïeule, grande renifleuse de catastrophes, cousait mon linceul et faisait repasser ses robes de deuil. Après ma guérison réputée miraculeuse, demeuré cepen-

dant idiot et muet, je reçus les soins d'une troisième femme qui s'appelait Mélanie. Elles me rendirent la parole."²⁷

Así pues, desde antes de la herida y hasta su muerte serán las criadas-enfermeras las que cuiden de él, y de las que va a depender para sus menores, y mayores necesidades. Buenas mujeres, se van a desvivir por él, que les dará un lugar en su obra en el personaje de "Cendrine", mezcla de Cenicienta y de hada madrina. De escasos o nulos conocimientos culturales escolares, todas ellas, sin embargo, poseen la sabiduría tradicional, la de los druidas, sabiduría en contacto con la naturaleza y con lo sobrenatural, gracias a ella son sus iniciadoras en la aceptación de su lado negativo. Su importancia es tal que llegan a influir en su estilo, pues Bousquet toma de su lenguaje lo que él llamaba cariñosamente el estilo "Marie-marie"²⁸, es decir, la creación de una nueva nominalización que consiste en enriquecer la significación de un nombre propio, gracias a la existencia de un hecho significativo que atrae a otro nombre con su significación por homonimia, o por contigüidad, sumándolas ambas (por ejemplo, las apelaciones dadas a las distintas mujeres y que citamos antes).

Cendrine representa el amor desinteresado hasta la abnegación, la atención constante, infatigable, a todas sus necesidades y caprichos, la obediencia absoluta aunque regañona, la percepción extrasensorial, la intuición esclarecedora.

IV. 2. El erotismo de Joë Bousquet.

La figura ideal de la mujer amada, el deseo de poseerla y la angustia de destruir dicho ideal pueden provocar, como vimos, una conducta narcisista. Kristeva abunda en la misma dirección que, como hemos dicho anteriormente, el Dr. Olievenstein,

"L'amoureux connaît cette régression qui, de l'adoration d'un fantôme idéal, le conduit au gonflement extatique ou douloureux de sa propre image, de son propre corps."²⁹

la imposibilidad que tiene su cuerpo, o la imagen de su cuerpo, por su conceptualización negativa, de permitir la regresión en esta realidad, abre una deriva a la erótica bousquetiana que se orienta, via imaginario, a la transgresión de lo social para realizar aquellos actos que no tienen nombre, no porque sean asociales, sino porque están más allá de lo social, en otro espacio-tiempo:

"Deux amants, s'ils suivaient leur imagination, s'ils s'aventureraient ensemble dans les rêves qu'ils s'inspireraient mutuellement, seraient inséparables. Ce serait le vrai sadisme, le vrai Sade; s'ils osaient s'engager

ensemble dans l'indicible, ne pas donner des noms à ce qu'ils font, ne pas le traduire dans le langage social. Un profond amour dresse un couple contre la société."³⁰

Sadismo de lo indecible, porque no se puede nombrar la disolución de la imagen materna, sadismo que es la superación del edipo, pero por un camino puro, al negarse Joë a la realización sexual plena en el cuerpo de la mujer, porque todos se identifican con el de la madre:

"Imaginez maintenant le corps de la jeune fille à aimer incarné à notre vie profonde, identifiant sa forme chatoyante à l'image maternelle³¹ dont il est très sûr que l'ellipse ténébreuse et négative est ensablée en nous, languissant une apparence."³²

¡Incluido el suyo!

"Un jour à vingt ans, dans les bras d'une femme, j'ai senti à travers l'imperfection de mon plaisir (...) que j'étais un homme, ma réalité passait dans cette femme foulée par mon amour. J'ai entrevu dans un éclair le plaisir d'une femme. (...) J'ai tout compris. J'étais en puissance féminin. L'amour d'une femme n'était que mon désir de me changer en elle."³³

Desde ese momento Bousquet ha comprendido que su rol sexual es el del "voyeur" esteticista, de ahí la importancia de su poética de la mirada, pero de un espectador sobrenatural que se ha separado de su cuerpo, convirtiéndose en espíritu, en "ka", en imagen doble,

"Une pensée fort amère. Je suis inégal à la vie qui m'est proposée. Des femmes m'entourent agréables, jolies, je ne peux pas me posséder en elles, il faut que je devienne une image pour leur appartenir. Je ne peux que me voir les prendre."³⁴

Por ello y, a pesar de todo, hay que desencarnar el amor, "il veut que les chairs soient extérieures au plaisir", si no todo hombre es hijo de su mujer:

"C'est dans l'intérieur de son vagin que la rêverie amoureuse de la femme éclot l'image de l'homme que ses yeux ont choisi. (...) Cet homme est dès lors son enfant: elle le porte dans son sein comme un foyer où son visage a son cœur d'étoile."³⁵

Por ello, el sexo de la amada es el camino del eterno retorno, de la vuelta a los orígenes, el cierre del círculo, donde el hombre se hunde y vuelve a ser aquel feto ciego en el profundo mar interior,

"Je me voyais enfoui dans son sexe où ma bouche se réunissait à la sienne au sein de son sexe (...). C'était ainsi que je me liais en elle à mon sein maternel, que je me baignais en elle à la matière de ma chair et je mêlais ma salive et le soleil prisonnier de la voix à la profondeur organique d'où j'étais sorti. Je m'aveuglais."³⁶

La inviabilidad de ese camino, la ceguera de Edipo es peor que la muerte, se manifiesta en la racionalización psico-fisiológica que dicotomiza el cuerpo,

"Si le coeur et le système nerveux participaient seuls avec les yeux à l'acte d'amour, le coït ne serait pas possible, ou en tout cas il s'opérerait dans un spiritualité parfaite. Malheureusement c'est à fleur d'entrailles que l'amour allume l'image de l'être cher et c'est ainsi que les hommes prennent tant de plaisir à sodomiser leurs victimes, surtout lorsqu'elles sont encore jeunes filles."³⁷

La espiritualización de los sistemas circulatorio y nervioso, la sangre como fluido divino y los sentidos como parcelas de percepción pura, imperfectos pero cercanos a lo irreal a través de la médula, árbol que permite la comunicación entre los diversos

niveles del mundo, deja al sistema digestivo, sobre todo en su parte excretora, y al reproductor como pura materia, y sin embargo telúricos, plenos de vida, de ahí su peligro. Si en la vagina el encuentro de la imagen soñada por la mujer con los espermatozoides nos hace prisioneros de ella, perdiendo la imagen de la mujer que llevamos dentro, nuestra ánima, en cambio la sodomia heterosexual³⁸, manteniendo la fusión amorosa, preserva pura la imagen del eterno femenino, fortaleciendo nuestro espíritu, martirizando la carne, sometiéndola y trascendiéndola.

"Il ne poursuit pas le sensationnel mais "l'amour sans visage", "l'ange du noir", (...) passion de l'impossible corps, meurtrier enchantement du sexe fasciné, dévoyé. (...) héritier des troubadours, Bousquet ne cesse de lier au corps érotique splendidement martyrisé la "joie" déchirante de traduire le silence en saveur poétique (...).³⁹

La elección sodomita va acompañada a nivel escatológico de una fijación fetichista en las nalgas, que con el ano componen el universo erótico bousquetiano. Para Joë las rotundas y rubicundas posaderas de sus amigas son las "croupes", así, a nivel afectivo, une a la idea de parte posterior rotunda la connotación de animalización, la grupa se dice de una yegua, metáforización peyorativa en este caso, si lo comparamos con la "jaca de nácar" de García Lorca en el *Romancero Gitano*, pero que tiene la simboli-

zación ambivalente de terrestre y acuático, corcel de la vida y la muerte⁴⁰, sobre el que se es guía y guiado, poseedor y poseído al mismo tiempo, fuerza fecundante, instintiva, tiempo de recuerdo, de videncia. Pero contrastemos con la definición del poeta:

"Cette croupe est l'astre en repos au niveau des corps en mouvement. Il est comme la lentille à travers laquelle un peu de vie pure et animale se glisse dans l'image ainsi ensevelie aussitôt qu'elle sera en contact avec l'homme qu'elle aime, si un hasard fait qu'elle se trouve nue devant lui, elle se sentira dans ce regard vêtue de lui tout entier et comme ouverte en lui à sa réalité de chair."⁴¹

La interiorización de la imagen del amado es el primer paso para la recuperación de la totalidad del ser que la herida ha destruido. El segundo es la posición que adopta la mujer sodomizada, que los antropólogos llaman de "presentación", de sumisión total, despojando a ésta de su poder seductor individual, imagen intercambiable, "abolition extérieure du sexe", objeto manejable, privado de goce, inmóvil y sin iniciativa, que le permite recobrar además el rol tradicionalmente masculino en la relación amorosa al invertir su invalidez con la de la mujer.

Sodomización que Bousquet profundiza y desarrolla biológicamente en la poética de la mirada, recordemos que:

"L'image se rephysiologise et s'installe dans tout l'appareil viscéral du corps masculin suspendu à la vision. (...) La forme féminine rephysiologisée par l'intériorisation du regard solidarise nos viscères par le dedans."⁴²

Sentando así las bases de la fusión de los sexos y del mito del andrógino que necesitan aún algunas condiciones. La primera para que se produzca la interiorización es la desnudez de la mujer, algo previo a todo juego erótico, para Bataille⁴³ es la acción decisiva de "un estado de comunicación, que revela la busca (sic) de una continuidad del ser más allá del replegamiento sobre sí." La carga erótica de los cuerpos desnudos "tiene como principio una destrucción de la estructura del ser cerrado (...). El ponerse desnudos (...) es, si no un simulacro, al menos un equivalencia sin gravedad del acto de matar." Acto de transformación, de iniciación de "otra vida", de otra visión del mundo y del ser mucho más compleja, así la figura humana cobra una gran importancia, "ni l'Art, ni la Science ne peuvent exister sans que soit déployée la nudité de la femme"⁴⁴. Nuestro poeta ve liberado así el cuerpo femenino de sus ataduras materiales fundidas por la belleza de la transparencia de la muerte, imagen pura de lo eterno

"Dans la nudité de la femme vole un oiseau invisible que l'on peut tuer, mais que l'on ne prend jamais."⁴⁵

La nudité d'un corps extrait la même essence lumineuse de la vie éternelle dont nous sommes le songe. (...) L'amour est une perle au front de cette éternelle pureté dont la nudité d'un corps peut être l'image spirituelle."⁴⁶

pureza que hace asexualizado al cuerpo desnudo, primera fase de la purificación necesaria para la fusión sexual; la siguiente es masificarlo haciendolo anónimo, la cara y el cuerpo desnudo reducidos a "la croupe", reducción eufemizante que opera en clave de humor Alvaro de la Iglesia en su libro *Todos los ombligos son redondos*. Pero la reducción tiene que ser aún más drástica, para la exorcización total es necesario el placer de hacer sufrir a la víctima ofrecida a Eros:

"La traiter comme une petite fille en la fouettant sous ses robes. C'est un instant cruel pour la femme aimée qui sent sa nudité se dépouiller de sa lumière intérieure et déployer toute la lumière et la fraîcheur du jour (...). (...) Car à travers le martyre et le déchirement de sa chair, elle se sent (...) recréée dans l'imagination qui dirige les coups (...) et qui plonge un homme au fond de lui-même (...) purger sa chair de la domination qu'y exerçait l'image d'une femme."⁴⁷

Así "la croupe", último horizonte del incesto, le libera, le purga, pero ¿para qué?

"Au sein de sa croupe il se pénètre lui-même dans l'image de celle dont il est sorti ne se traverse (sic) que de lui-même, ne se nourrit que de chair dans la rosée de son âme, et se réenfante éternellement dans un rêve de soleil où s'étale la chair."⁴⁸

Para recuperar más allá del narcisismo su propia imagen des-encarnada en la imagen materna, para abolir el tiempo y el espacio, su mayor ambición, renaciendo continuamente otro y siempre el mismo. Este desplazamiento de la idealización narcisista hacia el doble metamorfosea curiosamente "la croupe" en rostro,

"A travers sa croupe largement dévoilée, mes yeux ont ouvert une paupière dont la pupille scintille et brûle au sein de ma chair (...). Je me sens par cet orifice regardé, comme découvert au sein de mon amour par un miroir éclatant qui fouille mon humanité et s'éclaire de tout mon rêve pour me bercer jusque dans mon néant par sa lueur d'étoile."⁴⁹

Luminaria nocturna, faro carnal, "le trou du cul" es el ojo de la madre, de la diosa, espejo trasero, espejo desde el otro lado del espejo, eje de unión de "animus" y "anima", del sueño y del ideal,

" (...) le passage du dedans au dehors, de l'envers à l'endroit", le secret à la fois de l'amour et de l'écriture, "la mue" qui fait que l'homme, amant et poète, retrouve la dimension proprement érotique: celle de la solution de continuité entre les sexes, celle aussi que matérialisent la mort et les objets, y compris les corps."⁵⁰

totalidad que constituye otro mito bousquetiano: el andrógino, simbolizado en "les anges rouges", fresco que parece sacado de un cuadro del Bosco, y que citamos "in extenso" como cierre de este capítulo e introducción del siguiente.

"La forme de la femme et celle de l'homme étaient unies au coeur d'un ange qui était fait de toutes leurs tuniques⁵¹ superposées. C'est-à-dire que l'intestin actuel était le vêtement de l'ange, flottant derrière lui comme une aile immense dans laquelle la tunique des poumons féminins ouvrait ses deux élitres. A l'intérieur de celle-ci s'ouvrait l'intestin de l'autre être qui enveloppait à son tour les poumons de l'autre. Le sang gravitant enfin sous son double réseau dans la résille des tissus nerveux où il faut prévoir les deux hémisphères. Seulement les deux ailes s'enracinaient à deux pivots différents, où chacune des deux attachait les

mêmes tissus, si bien que leur mouvement ne pouvait s'effectuer qu'en rapprochant les deux éléments de ce nid intérieur qui rond comme une boule et noir comme un diamant ouvrait dans toute l'étendue de ses ailes la vision de son battement intérieur. (...) Seulement les anges ont trahi. Ils ont voulu pénétrer dans le rêve qu'ils formaient. (...) Ils ont voulu laisser derrière eux l'oubli et donner des limites à leur pensée."⁵²

Así se creò la materia que los absorbió desgarrándolos.

IV. 3. El andrògino, el hermafrodita

El mito del andrògino ha tenido, tiene, el encanto de unir la clave del ser con el universo. A través de los siglos, ha representado una bella posibilidad de comprensión del cosmos. Sin embargo, la androginia biológica real está muy mal vista, incluso está considerada como monstruosa, y los pobres seres que nacen bisexuados son tratados como animales de feria, siendo rechazados por todos⁵³, cuando deberíamos estar acostumbrados, pues "de l'embriologie à la zoologie, les témoins organiques de cette androgynie sont constants dans le règne animal."⁵⁴, sin contar los innumerables ejemplos del reino vegetal. Afortunadamente, nuestra sociedad, en opinión de Elisabeth Badinter⁵⁵, está siendo cada vez más andrògina debido a la pervivencia del mito a nivel del imaginario cotidiano.

El mito le depara al artista, en primer lugar, una posibilidad de idealizar su sexualidad y, en segundo lugar, de construir una ética y una estética socialmente subversivas. En este sentido, la obra de arte sería un mito, o un fragmento de mito, pues al vehicular los deseos del autor y, más tarde, del lector, se convierte en el espejo de nuestras obsesiones, que trata de iluminar nuestras frustraciones y nuestras fobias ante las finitudes que nos encadenan y que llamamos cuerpo, tiempo, espacio, etc. Para Gauguin el andrógino en el arte representaría la belleza del sexo indiferenciado, la pureza de una sexualidad sin represiones, la desaparición del sexo como vicio y la no obligación de asumir el rol masculino, el deseo de ser débil, de ser mujer⁵⁶. Hans Bellmer considera que "le masculin et le féminin sont devenus des images interchangeables: l'une et l'autre tendent à leur alliage dans l'hermaphrodite"⁵⁷, que según Libis⁵⁸ es la expresión "d'une sorte de métaphysique tragique de la sexualité." Finalmente, Bachelard (como Jung) asevera que

"Pour une psychologie complète, nous avons besoin de vivre aux deux pôles de notre être androgyne. Nous pourrions alors recevoir le feu dans ses violences et dans son réconfort, tantôt comme l'image de l'amour, tantôt comme l'image de la colère."⁵⁹

En una primera aproximación, la escritura aparecería como el rito androginal que, para Bettelheim, "représenterait la tentative d'harmoniser les désirs individuels avec le fonctionnement d'un groupe social". La transgresión bousquetiana de la sexualidad, en la que el andrógino representa el papel importante de imagen del Todo, podría tener el valor subversivo de adaptación de un modelo mítico, posiblemente enraizado en la memoria ancestral, cara un futuro social utópico y distinto.

Bousquet se deshace, gracias a los heterónimos como hemos visto, de la noción cartesiano-aristotélica del "tertio excluso", visión dicotomizadora que establece una separación entre materia y forma, cuerpo y alma, razón e imaginario, hombre y mujer, etc. La hipótesis androgínica muestra al hombre, no como el unificador del cosmos con su conocimiento, sino, más modestamente, como el que constata que forma parte de un proceso cósmico en desarrollo. En dicho proceso, la mitología es uno de los pilares de la sabiduría tradicional, del conocimiento simbólico que reúne lo exterior y lo interior, lo que es inmanente y lo que es trascendente. En este planteamiento el andrógino, el hermafrodita, no debería interpretarse como un símbolo del fin de la oposición de los contrarios, sino como el símbolo de la complementariedad.

Desde el punto de vista filosófico, sería el contrapunto a esa visión dualista que recorrió oriente y occidente desde los Upanishads a Descartes, pasando por Platón y Aristóteles, y que

está en el corazón del optimismo positivista tecnológico. En el campo de la psicología y de la biología, representaría una reinterpretación de la relación paterno/materno/filial, subvirtiendo los tabûes de incesto, transgresión y muerte.

Es, por tanto, en la sociedad occidental actual donde el mito ha revivido en las costumbres cotidianas, sobre todo, en la década 1975-1985, con el cambio de los criterios estéticos de la figura humana hacia una forma esbelta, adolescente, indiferenciada sexualmente, reflejado en la moda "unisex", el "look androgyne" y la igualdad de la mujer en el trabajo (independientemente de que se haya hecho realidad). Los avances en medicina y en genética han puesto su grano de arena en esta transformación, los cambios de sexo, la inseminación artificial, los niños probeta, las madres de alquiler, la elección del sexo, la clonación, la manipulación genética para curar enfermedades congénitas, etc., están rompiendo los límites, entre el hombre y la mujer, que estructuran nuestras sociedades.

Esa revolución sexual la encontramos ya en Bousquet, en la multiplicidad de mujeres que amar, en la pluralidad del amor, y para su estudio y desarrollo, desde el punto de vista de la psicología, nos apoyaremos, en primer lugar, en las hipótesis presentadas por G. Deleuze y F. Guattari en su libro *L'anti-oedipe*⁶⁰:

"La femme contient autant d'hommes que l'homme a de femmes capables d'entrer les uns avec les autres, les unes avec les autres, dans des rapports de production de désir qui bouleversent l'ordre statistique des sexes. Faire l'amour n'est pas ne faire qu'un, ni même deux, mais faire cent mille. (...) la révolution désirante sera d'abord: à chacun ses sexes."

Más allá de su tono deliberadamente provocador, los autores se deshacen de la dicotomía hombre-mujer, como si se tratase de un vestido viejo, en nombre de "tout un nettoyage, tout un curetage, de l'inconscient", en la liberación anárquica de la producción del deseo en una sociedad futura. Curiosamente, la literatura de ciencia ficción sería (dentro de poco habrá que preguntarse ¿qué no es ciencia ficción?), no los Lafuente Estefanía del espacio (con todos nuestros respetos por la literatura popular de bolsillo), también se ha preocupado del tema con varios ejemplos importantes. Robert A. Heinlein en *Tiempo para amar*⁶¹, última entrega de la saga del inefable Lazarus Long, además de una filosofía para la supervivencia, nos ofrece una panorámica del futuro, en la que no existe el incesto, ni la enfermedad, pues las clonaciones y rejuvenecimientos están a la orden del día, y la familia la constituyen todos aquellos que se aman entre sí, sin distinción de sexos, ni de edades. En el *Hombre hembra* de J. Russ, sólo han sobrevivido las mujeres, que han construido una sociedad sin hombres. En *Encuentro final* de H. Harrison, los homosexuales

forman una sociedad aparte que procrea por ectogénesis. Pero quizá la más interesante, la más hermosa de las historias, sea *Venus más X*, de Theodore Sturgeon⁴², donde una raza de andróginos, resolución de todas las dicotomías que asolan la vida de la humanidad y espejo de amor y solidaridad, representa el puente que ayude a los hombres a encontrar un futuro sin odio.

La literatura clásica tiene también abundantes ejemplos, de entre ellos citaremos, en el siglo XVIII, a Cazotte con su obra *Le diable amoureux* y a de Latouche con su obra *Fragoletta*, donde aparecen unas heroínas andróginas. Más tarde, Sade crea personajes psicológicamente andróginos, sobre todo en *Les cent vingt jours de Sodome*. En el siglo XIX, Balzac escribe *Séraphita* y *Sarrasine*, y ya en nuestros días, A. Robbe-Grillet que en su obra *Djinn*, según el estudio de F. Monneyron "L'androgynie aujourd'hui"⁴³, aborda la abolición de la dicotomía de forma muy semejante a la bousquetiana:

"Cette réintégration dans l'unité est par ailleurs confirmée par l'abolition de l'espace et du temps, l'assimilation de l'androgynie à l'ange, l'osmose de la vie et de la mort."

Semejanza que encontramos en los autores que se apasionan por la búsqueda de la realidad absoluta y preocupados, además, porque su experiencia en dicha búsqueda sirva a los demás para encontrar sus

propios caminos. Otro autor, experimentado barquero en estas aguas es Michel Tournier, que lo enfoca desde el punto de vista de la gemelidad, en *Les Météores*, *Le roi des aulnes* y, desde el punto de vista profético-irónico, en dos cuentos recogidos en *Le coq de bruyère*, "Le premier Adam" y "La mère Noël", reflexión sobre la relación androgínica en el primer caso, autoerotismo y falta de realidad en la pervivencia de las clasificaciones sexuales en nuestros días, en el segundo. En la literatura francófona, así mismo, hay escritores cuyas culturas por razones sociológicas han actualizado el mito, citaremos a Tahar Ben Jelloun que desarrolla en, *L'enfant de sable* y *La nuit sacrée*, el andrógino a la fuerza, el ser incompleto que se debate entre el ser y el no ser, viviendo su sexualidad como un sacrificio, una alienación a la moral sexual imperante.

De igual manera, el cine, la televisión se han interesado en el tema, B. Bertolucci ha poblado la noche de sus películas con personajes androgínicos, "El último tango en París" con Maria Schneider y "Tragedia de un hombre ridículo" con Laura Morante, jóvenes disfrazadas de chico con pechos enormes, "des seins de travelos"⁴⁴. Y qué decir de "Muerte en Venecia" y de Greta Garbo en "Catalina de Suecia", o José Luis López Vázquez en "Mi querida señorita". Son ejemplos claros de que el mito está enraizado en el imaginario colectivo de este fin de siglo en el que el andrógino surge por todas partes.

Quizà la razòn sea que

"nos hallamos en la [fase] menos càlida pero màs radical de la desestabilizaciòn de las identidades sexuales, ùltima etapa del derecho democràtico a la individualidad autònoma, ùltima configuraciòn del individualismo occidental, (...) este universo sexista ha desaparecido (...) por primera vez en la aventura humana, ya no existen modelos determinantes, no hay grandes separaciones; ya no se sabe exactamente qué es lo que debe ser un hombre o una mujer: ya todo es posible y reversible en materia de gustos, de vida sexual, de educaciòn, de profesiòn. (...) En todas partes, el culto al ego se impone en el deseo transexual de realizarse en la vida íntima y profesional, de permanecer joven, de mantener la línea, de seducir. (...) El deseo narcisista de gustar, de no envejecer, ya no es un privilegio femenino. (...) El hombre ya no es el futuro del hombre, la mujer ya no es el futuro de la mujer (...) el horizonte (...) es el de una combinatoria de tercer grado (...) que mezcla lo masculino y lo femenino"⁴⁵.

Si a todo esto añadimos la posibilidad de cambiar de aspecto, de color (Michael Jackson), de sexo, gracias a la cirugía estética y a la farmacopea, entramos de lleno en el terreno de la identidad del ser. Joë ya considera en su obra esta posibilidad, aunque sólo la

contempla a nivel espiritual, en la fusión de las identidades, y sobre todo en la teoría del andrógino. Lo que analizaremos es el nivel de esta fusión, pues se trata de unir los tres niveles: el del ser, el del cuerpo y el del universo, sin olvidar las relaciones transpersonales internivelares.

Bachelard dice: "Les mythes, comme les philosophies, commencent par une option: Moi ou l'Univers"⁶⁶. Visión dicotómica antes que dialéctica, uno no se afirma contra algo, se avanza a partir de algo. Todo avance implica un cambio, una remodelación del universo posible que nos rodea, o que creamos imaginariamente, pues "toute entreprise d'expression, linguistique ou non --c'est-à-dire toute entreprise métalinguistique-- est *transformatrice*, non seulement de ses bases primaires de départ, mais également transformatrice du "monde" (conçu comme l'univers, l'environnement, y compris, bien sûr, le sujet humain)."⁶⁷

La androginia fué, sigue siendo, un paso adelante, más o menos revolucionario, en el conocimiento del ser, en contra de la tendencia social al inmovilismo, al "statu quo": "Et pourtant, signe des temps, nos sociétés autorisent de plus en plus souvent l'androgynie à sortir de sa clandestinité."⁶⁸ Olievenstein, en ese libro, en el mismo capítulo, cita las fecundaciones de hombres, la provocación sexual de las estrellas (Jagger, Jackson) y, en literatura, los debates literarios o científicos sobre este tema:

"L'androgynie peut être née d'une obligation, mais c'est lorsqu'elle devient figure d'un désir qu'elle pénètre dans le domaine du non-dit (...) dire le non-dit, c'est trouver le mot pour le mot, le discours audible par celui qu'on doit taire, ce soliloque intime dont nous faisons chacun, quotidiennement, l'expérience et grâce auquel, souvent, l'on passe les compromis avec l'existence qui permettent de vivre."⁶⁹

Olivenstein establece más adelante la diferencia de trato de la "deformación" biológica, vivida como una monstruosidad biológica, y la aceptación social de las estrategias sociales o mitológicas. Piensa incluso que algunos drogadictos han escogido este medio de huida a causa "de l'impossibilité de vivre ou d'assumer leur tentation androgyne".⁷⁰ Más importante aún es su visión "des autres", aquellos "qui n'acceptent pas la séparation manichéenne entre le masculin et le féminin (...) et qui vivent avec le sentiment d'une profonde blessure".⁷¹ Esta herida es la misma que siente Bousquet cuando exclama, "[La femme est] l'unité de ce que j'ai dû diviser pour être un homme!". La sociedad se encarga de censurar, desde la escuela, el polimorfismo inocente del niño, al enseñarle obligatoriamente la visión binaria simplista y reductora. Sin embargo, "l'androgynie redevient une réalité quasi clinique dès lors qu'apparaissent les premiers émois de l'adolescence."⁷² La tentación de echar abajo y cambiar "l'ordre naturel" toma a partir de este momento, un doble camino que se confunde en

ciertos momentos. Por un lado, a partir de esta situación de elección, de duda, contra todos los que en apariencia deciden, se abre el campo "du non-dit", de la represión, por otro, la inspiración artística surge de ese "non-dit", Olievenstein cita a Magritte y a Bellmer en la pintura, haría falta una lista quizá mucho más larga en el terreno de la literatura, de la religión, o de la fiesta. Esto quiere decir que la sociedad tendría que abrir espacios sacralizados, espacios en los que la transgresión esté permitida, espacios en los que lo reprimido puede surgir, ser expresado: el ejemplo más claro de un espacio de este tipo es el carnaval. Es la misma conclusión a la que llega Bakhtine⁷³ pero en el campo del lenguaje poético y que comentaremos más adelante en el capítulo de los heterónimos. En este espacio, las simulaciones provocadas por lo que no se podía expresar estallarán en caras y cuerpos pintados y/o enmascarados, vividos o descritos, que pueden ser cualquier cosa o persona, monjes, mujeres, travestidos, etc., esta abundancia de imágenes permite "supporter le non passage à l'acte"⁷⁴, pues para los espectadores y los actores, es una necesidad pulsional pedida y proporcionada por su propio imaginario y que así se consume en el juego. Desgraciadamente, no pasa lo mismo con todo lo que se reprime: "Le viol, comme le délire, autorisent, par la violence, la restitution de l'homme primitif, quasi embryonnaire, et la reconstitution paradoxalement sans risques de cette autre réalité de soi."⁷⁵ Para el doctor Olievenstein esta violencia es la fuerza que hace pasar del otro lado del espejo, donde se reflejan para Bousquet la salud y la realización

androgínica que es "à la fois désir de l'autre, et à travers cet autre, désir d'un autre en soi."⁷⁶ Fusión, intercambio, transubstanciación, "je suis elle", visión del hombre incompleto sin la aceptación de la parte femenina de su ser.

El homosexual, el toxicómano, el violador, el castrado tratan de conseguir lo que les falta mediante procedimientos más o menos prohibidos, pero realizables, posibles, y sin embargo no se dan cuenta que "ce n'est pas dans l'autre que se trouve le manque ou la solution au manque, mais en soi."⁷⁷ El doctor apunta como solución a esta búsqueda de la identidad perdida la del lenguaje, que desvele esta máscara, que encubre la no identidad, con una identidad prefabricada: los heterónimos que encontramos en diversos autores y, en general, los personajes que hablan por sus creadores. Este es precisamente el procedimiento que empleará Joë para liberarse de la máscara y aceptar la identidad ocultada, que no perdida. No es de extrañar que las características que apunta Olivenstein para este lenguaje liberador coincida con alguna de las del bousquetiano:

"Une sorte de discours intérieur où tout est à la fois affirmation et déni, expression et contrôle (...), une mise en scène théâtrale qui vaut tout à la fois négation de l'ambiguïté et exhibition pour qui cherche à la déchiffrer."⁷⁸

Este lenguaje terapéutico ayudará a Joë a reaccionar contra el deseo de anulación, de destrucción, al permitirle asimilar el aspecto incestuoso reprimido en la imagen unitaria, "la visée androgyne est moins gémellaire qu'incestueuse"⁷⁹ encontrando en la deriva imaginaria de la sodomía el equilibrio entre el principio de placer y el principio de realidad, obviando la culpabilidad, culpabilidad judeo-cristiana fundada en la diferencia de sexos tras la caída de Adán y Eva que marca las relaciones iglesia sociedad, sobre todo a partir del siglo XIX, en relación con el matrimonio y el derecho al placer del propio cuerpo.

Hay aún otro aspecto del andrógino que tiene una importancia significativa en Bousquet, el tema de la unión del nacimiento y de la muerte en un mismo símbolo: el mesías. El artista se considera, se siente el responsable de la desaparición de las viejas ideas, y de su mutación en nuevas hipótesis para la transformación y el desarrollo del hombre hacia un futuro mejor. Pero no desde la óptica del héroe, sino del anti-héroe que sugiere caminos, aún en contra de los que tienen que encontrarlos, y a sabiendas de que él no llegará al final, sacrificándose por ellos. En el sacrificio encuentra la fuerza que le impulsa más allá de la muerte. Gauguin, tan incomprendido en su época como Bousquet en la suya, tiene un significativo *Autoportrait au Christ jaune* y un *Christ au jardin des oliviers*, en los que la comparación con Jesús como mártir y mesías de la pintura es inevitable⁸⁰.

Dentro de este mismo nudo simbólico, encontramos el mito del ave Fénix, que el gran Cyrano consideraba ya hermafrodita⁸¹, en el que convergen dos imágenes de Bousquet: las cenizas y los pájaros, que encontramos así mismo en Bachelard:

"Phénix, étrange synthèse des grandes images du nid et du bûcher, oiseau hermaphrodite, réconciliateur dans le grand songe final d'animus et d'anima."⁸²

Como hemos analizado, cuando hablabamos de las muñecas, las cenizas encierran al Fénix, promesa de nueva vida, las "femmes-enfant" cuyas muñecas devienen cenizas, son caracteres en mutación, masculinos en su fuego, femeninos en la promesa de pureza que representan, ángeles delicados y frágiles, telúricos y aéreos al tiempo. Sin embargo, el Fénix esconde otro elemento primordial: "la blessure":

"Le phénix semble représenter le contraire même de la coupure freudienne dont la libido est le moteur dérivé (...). Cependant, à y bien regarder, les signifiants de la coupure sont déplacés dans le mythe: le phénix renaît de son propre excrément. Or l'excrément est une des figurations du "reste", tombé du corps, petit objet, Die Kleine, au même titre que le sein, le regard, le petit enfant tombé du corps de la mère."⁸³

Comentario esclarecedor pues muestra la confusión identificadora, corriente entre algunos psicoanalistas, entre los "restos", en relación con la muerte, por ejemplo, los excrementos, la placenta, el sudor, y los "productos", en relación con la vida, por ejemplo, los niños, la palabra, las imágenes, e ignorando los "instrumentos", las herramientas de las que el ser se sirve para conseguir estas transformaciones, por ejemplo, el óvulo, el espermatozoide, el seno, el pensamiento, la mirada. Por analogía, en el campo literario se podrían considerar excrementos los distintos borradores, las ideas no expresadas, etc. Instrumentos serían los estudios, las lecturas, las técnicas, etc. Productos serían los elementos que componen la obra.

Dicho esto, en Bousquet encontramos la paternidad anulada por la sodomía, al considerar el esperma como excremento y no como instrumento, el cachorro humano juzgado como "restos" de la unión física de los sexos. Negar la paternidad supone negarse a continuar la "coupure", la "blessure" en el mundo biológico. Servirse del "Frère l'Ombre" como de un instrumento para conseguir la evolución del ser, supone asumir la escisión, la separación radical del Otro, como elemento constitutivo de la personalidad.

Este parece ser el proyecto de Joë, como veremos en los análisis de las marcas textuales del doble.

"Comprendre Vivre Accepter"⁹⁴.

Especie de estoicismo de creador que Rozemberg señala en relación con el andrógino:

"Le conflit essentiel porte non pas sur l'opposition entre un Dieu Père et une Déesse maternante, mais sur la difficulté de traduire dans ce langage le caractère androgyne des pouvoirs de l'Imagination Humaine, qui est "Tout l'Homme".

(...)

"Le processus créateur va de l'attraction entre les êtres jusqu'à la délivrance. Son schéma n'est pas donner-recevoir, mais métamorphoser: faire surgir (du différencié et de l'indifférencié) une différence nouvelle. (...) Le stoïcisme utopique affronte ici sa plus lourde tâche: imaginer le bonheur comme différenciation, briser les chaînes qui lient au malheur l'imagination de la différence."²⁵

La superación de la angustia representada por el andrógino está en la complementaridad asumida.

Notas:

1. Kristeva, J., *Histoires d'amour*, Denoël, 1983, p. 22.
2. Olievenstein, C., *Le non-dit des émotions*, O. Jacob, Paris, 1988, p. 49.
3. Bousquet, "La marguerite de l'eau courante", en *D.R.C.*, vol. III.
4. Bousquet, "La marguerite ...", o. c. pp. 261 y 276.
5. Bousquet, "Journal dirigé", en *D.R.C.*, vol. III, p. 326.
6. Berdine, M., "Le complexe de Jocaste", en *Psychanalyse du génie créateur*, Paris, Dunod - Bordas, 1974.
7. Latente en todo hombre, "si l'on admet -- avec Jung -- que l'image archétypale de l'enfant est déjà sexuellement indéfinie, on pourrait dire que l'adolescent, parvenu au passage irrémédiable à l'adulte, mime une bonne fois pour toutes la confusion androgynique." Libis, J., *Le mythe de l'androgynie*, Berg Int., Paris, 1980, p. 118.
8. Bousquet, "Journal dirigé", o. c. pp. 325 y 327.
9. "Journal dirigé", o. c. mismas páginas.
10. *Histoires d'amour*, o. c. p. 203.
11. Gauthier, X., *Surréalisme et sexualité*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1970.
12. Kristeva, o. c. p. 73.
13. Bousquet, *Lettres à Poisson d'Or*, Gallimard, 1967, lettre du 29-9-1937, p. 71.
14. O. c. misma carta.
15. O. c. misma carta.
16. *Lettres à Carlo Suarès*, Rougerie, 1973, lettre du 3 mai 1936, p. 152.
17. *Traduit du silence*, Gallimard, 1941 (rééd. 1977), p. 30.
18. *Lettres à Marthe*, Gallimard, 1978, lettre du 1^{er} avril 1923, p. 300.
19. "La marguerite de l'eau courante", en *D.R.C.*, vol. III, p. 253.

20. "[L'objet amoureux:] Objet métonymique du désir. Objet métaphorique de l'amour. Le premier commande le récit fantasmatique. Le second dessine la cristallisation du fantasme et domine la poétique du discours amoureux." Kristeva, *Histoires ...*, o. c. p. 36.
21. Bousquet, "Child-wife" en *La connaissance du soir*, Gallimard, 1941 (rééd. 1981), p. 74.
22. "La marguerite ...", o. c. p. 253.
23. O. c. p. 249.
24. Bousquet, "Journal dirigé", *D.R.C.*, vol. III, p. 347.
25. Bernard, J.-L., *Les archives de l'insolite*, Ed. du Dauphin, Paris, 1971, p. 65.
26. Bousquet, J., *Lettres à Stéphane et à Jean*, A. Michel, 1975, p. 134, nota 1.
27. *Le roi du sel*, A. Michel, 1977, p. 98.
28. En nuestra traducción: María casa, una, jugando con los nombres y el contexto implícito.
29. Kristeva, *Histoires ...*, o. c. p. 41.
30. Bousquet, *Lettres à Ginette*, A. Michel, 1980, p. 193.
31. Nuestro subrayado.
32. Bousquet, *Correspondance*, carta de 1945, o. c. p. 145.
33. Nuestro subrayado. Bousquet, *Lettres à Ginette*, A. Michel, 1980, pp. 165-166.
34. Nuestro subrayado. Bousquet, "La marguerite...", o. c. p. 252.
35. Bousquet, *Le cahier noir*, A. Michel, 1989, p. 125.
36. *Cahier noir*, p. 148.
37. *Cahier noir*, p. 200.
38. La sodomía era (¿es?) una práctica corriente en otros siglos: "Le coït anal, chez les hétérosexuels, était en fait une méthode anticonceptionnelle très courante dans la France médiévale et postmédiévale, comme il l'avait été dans la Grèce classique" (R. Tannahill, *Le sexe dans l'histoire*, Laffont, 1982, p. 227), y que la canción popular refleja aún hoy día, incluso a nivel zoofílico,

por ejemplo, el tema de La Trinca "Agamenón" en el que se compara, en el terreno amoroso a una cabra con una mujer.

39.D. c. p. 143.

40.Durand, *Structures...*, o. c. pp. 80-83.

41.Bousquet, *Cahier...*, o. c. p. 125.

42.Bousquet, *Correspondance*, o. c. pp. 144-145.

43.Bataille, G., *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1979 (Les Ed. de Minuit, 1957), p. 31.

44.Blake, *Leaud Blake*, Paris, A. Colin, 1968.

45.*Journal dirigé*, o. c. p. 502.

46.Bousquet, *Lettres à Poisson d'Or*, Gallimard, 1967, lettre du 24 septembre 1937, p. 82.

47.Bousquet, *Cahier noir*, o. c. pp. 125-126.

48.*Cahier noir*, o. c. p. 145.

49.*Cahier noir*, o. c. p. 185.

50.D. c. p. 244.

51.Bousquet emplea el término médico de "tunique", para designar la capa de tejido que como una piel recubre los órganos internos.

52.*Cahier noir*, o. c. pp. 219-221.

53.Calabuig, J., "Hermafroditas en Asturias", en *Interviu*, 7 de enero de 1987, Zeta, Barcelona, pp. 35-39.

54.Olievenstein, o. c. p. 49.

55.*L'un est l'autre*, O. Jacob/Seuil, Paris, 1986.

56.Gauguin, P. *Dviri, écrits d'un sauvage*, Gallimard, 1974.

57.Bousquet, "Hans Bellmer - Dessins 1935-1946" en *Joë Bousquet, André S. y alii*, Seghers, Paris, 1958, 1972, pp. 174-180.

58.Libis, J., *Le Mythe de l'androgyné*, Berg int., 1980, p. 189.

59.Bachelard, G., *Fragments d'une poétique du feu*, P.U.F., 1988, p. 8.

60.Les éditions de minuit, Paris, 1972, p. 352.

61. Ed. Martínez Roca, Barcelona, 1985.
62. Ed. Orbis, Barcelona, 1985 (prim. ed. 1960, 1982 Adiax).
63. En *L'androgyne*, A. Michel, 1986, p. 254.
64. Skorecki, L., "La nuit Bertolucci", en *Libération*, mercredi 27 juillet 1988, p. 20.
65. Lipovetsky, G., "Nuevas máscaras del ego" en *El País*, Temas de nuestra época, año II, n. 39, 11 de agosto 88.
66. *Fragments d'une Poétique du Feu*, PUF, 1988, pp. 73-74.
67. Durand, G., *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, Berg intern., Paris, 1979, p. 67.
68. Olievenstein, C. *Le non-dit des émotions*, O. Jacob, Paris, 1988, p. 31.
69. Olievenstein, o. c. pp. 7 y 32.
70. O. c. p. 33.
71. O. c. misma página.
72. O. c. p. 33.
73. Citado en *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, J. Kristeva, Seuil, Paris, 1969 (coll. Points 1978), pp. 90-91.
74. Olievenstein, o. c. p. 35.
75. Olievenstein, o. c. p. 36.
76. Olievenstein, o. c. p. 38.
77. O. c. p. 40.
78. O. c. p. 42.
79. O. c. p. 44.
80. Frèches-Thory, C., "Gauguin et son temps", en *Gauguin*, Ed. Adam Biro, Paris, 1988, p. 8.
81. Cyrano de Bergerac, *L'autre monde*, Stock, 1947, p. 253, citado por G. Bachelard en *Fragments d'une Poétique du Feu*, PUF, 1988, p. 79, note 9.
82. Bachelard, *Fragments ...*, o. c. p. 17.

83. Clément, C., *Miroirs du sujet*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1975, p. 91.
84. Bousquet, "Le Livre Heureux", *D.R.C.*, vol IV, A. Michel, Paris, 1984, p. 31.
85. Rozemberg, P., *Le romantisme anglais*, Larousse, Paris, 1973, pp. 240-243.

V. Las marcas textuales del doble

V. 1. Heteronimia

Desde el punto de vista poético: "On vivrait au double si l'on pouvait vivre poétiquement et déjà parler, en conviction première, le langage poétique"¹. La vida y la obra de Bousquet responden a esa condición que Bachelard enuncia, su "chambre" será la capilla poética donde poetas, novelistas, historiadores y filósofos, uniéndose al juego del amor y de la amistad, participarán, directa o indirectamente, en la gestación del lenguaje poético de Joë.

Desde el punto de vista antropológico, los hombres no somos idénticos a nosotros mismos, ni por la imagen que damos, ni por la intrínseca versatilidad que supone la adecuación a la realidad, también cambiante. Los humanos nos proponemos ser, esto es, representamos, y, como toda imagen, sólo en alguna medida nos parecemos a lo que reflejamos. La relación (lógica) entre uno y su imagen no es de contrariedad, sino de contradictoriedad. Y la conciencia moral es conciencia de esta contradicción, de la responsabilidad de la escisión. De ahí el sentimiento de ser, de estar "heridos", de aquí, también, la paradoja de la autenticidad: se es auténtico cuando se es consciente de la inautenticidad; ser auténtico es reconocer que ni se es, ni se puede ser siempre el mismo. Existencialmente aparece este estado de hechos como "mentira", pero, en tanto que se reconoce (a sí mismo), es

"verdad"². Bousquet vivirá esa "verdad" desde el principio de su obra, como una "mentira" cruelmente dolorosa para una sociedad que no soporta la conciencia moral de la contradicción, por ello sus dos primeras publicaciones van a aparecer con "otros nombres", quizá también sea porque consciente de su propia ambigüedad se complace en jugar con máscaras que, al simbolizarla, dan a la "otredad" la posibilidad de ser auténtico camino hacia el devenir.

Los primeros heterónimos muestran esa mezcla de placer y dolor: el primero que utiliza en su obra *François-Paul Alibert* (tirada especial de la "Nouvelle Revue du Midi") es Pierre Maugars, "Mau" primera sílaba de "mau-vais" y de "mau-dit" (malo y maldito, la primera acepción viene del latín popular "*malifatius*", literalmente que tiene mala suerte, que le han hechado un "maleficio", derivado castellano, y la segunda del latín "*maledict*", maldecir, injuriar) es un "élément qui signifie mal"³; la segunda sílaba "Gars" [joven, mozo] viene del "francique" "*wrakjo*", y quiere decir literalmente mercenario, y que siglos más tarde, en el XVIII, por analogía, significará empleado subalterno. La primera sílaba encierra la significación negativa, peyorativa, la parte luciferina de Bousquet, el rechazado por la vida, y la segunda sílaba unifica la inocencia de la edad y la del ser enviado, empujado por "otro": la máscara se des-dobla a su vez, se divide, se multiplica, desdibujando la intencionalidad y la responsabilidad.

El segundo heterónimo es Jean Flour Montestruc en su obra *La fiancée du vent* (número especial de la revista "Chantiers", 1930, Carcassonne), si el primer heterónimo utilizaba el nombre de pila del primer apóstol, el segundo utiliza el de Juan, el evangelista más querido, más íntimo, según las sagradas escrituras; el nombre Flour, corriente en la "Provence", lo descifraremos entrando en su ambigüedad intrínseca, en primer lugar, propondríamos el antiguo francés "flour" [flor], en segundo lugar, una palabra compuesta de "fleur" [flor] y de "flou" [ambiguo] y en tercer lugar la palabra inglesa "flour". La palabra inglesa significa harina, que podría ser un juego de palabras, en el que Joë, buen conocedor de la lengua inglesa, compara la "harina" a la droga que se inyectaba, esnifaba o fumaba por necesidad y por placer. Pero nos inclinamos más a pensar que pronunciada suena igual que "flower", flor, así en realidad todas las posibilidades se unen en una sola significación:

flour (a.f.) = flor disimulada bajo forma antigua

flou + fleur = flor ambigua

flour [ˈflauə*] = flower = flor enmascarada

flor disimulada + ambigua + enmascarada = flor escondida

flor escondida = tesoro oculto

No está en nuestro ánimo el atribuir a Bousquet la intencionalidad de nuestra interpretación, que realizamos únicamente con el deseo y el placer de comprender mejor todos los aspectos de su obra. Pero, en todo caso, si al escoger flour había una intención por su parte, probablemente, se acercaría mucho a la que proponemos pues para Joë, como hemos comprobado, éste símbolo representa tanto a la mujer, como a "la petite fleur bleue", tesoro oculto de toda mujer u hombre. Por otra parte, la flor es, en general, un símbolo pasivo, sujeto a la tierra, podríamos decir que es igual que Bousquet en su habitación metido en su cama. Como él la flor ofrece sus esencias a aquellos que se acercan para gozar de su presencia y los emborracha con su perfume. Un perfume místico, que San Juan de la Cruz identifica como imagen de las virtudes del alma, opinión que nuestro autor conocía como asiduo lector que era del místico español. No obstante, la inmovilidad de la flor, como la de Bousquet, es sólo aparente pues representa la inestabilidad inherente al desarrollo, a la evolución, a la diversidad.

El apellido, Montestruc, nos lleva a una triple suposición formal, en primer lugar, por analogía con todos los topónimos compuestos de Mont + nombre, podemos pensar en Mont + des + truc(s): el monte de las artimañas, de los ardides; en segundo lugar, también por analogía con un pueblo cerca de Toulouse que se llama Montastruc-la-Conseillère, y finalmente, la utilización del apellido de un amigo que se llamaba de tal suerte. Teniendo en cuenta el deleite

que sentia Joë por los acertijos, pensamos que en los tres casos, monte puede referirse a la habitación de Joë, situada al final de una escalera de piedra que todos debían subir para encontrar unas cortinas, donde tenían que esperar pacientemente a que les concedieran el permiso para entrar. Todo un montaje, toda una "mise en scène", muy teatral, que permitía al escritor prepararse para la vida social, dándole tiempo a componer su figura, su máscara, su artimaña para seducir a los/las visitantes. Este alto lugar de los ardides se completa con la idea de consejero, allí Bousquet demuestra su habilidad artística, sus art-i-mañas, al abrir nuevas perspectivas de comprensión a aquellos que acuden a él.

Pero pronto elabora su máscara más sutil, la que aparentemente no esconde nada, su propio nombre: Joë Bousquet. Su nombre de pila no es in-significante, pues el verdadero es Joseph, que cambiarán sus compañeros de colegio por el de Joë debido a su afición al idioma inglés (Joë es la versión francesa del inglés Joe) y que su madre también adoptará, cosa que nuestro autor interpreta como un intento de hacerle olvidar su afinidad sentimental y mágica con su abuelo paterno, una de las figuras claves de su infancia, y con un malogrado tío paterno que murió muy niño, signos claves de una muerte anunciada, es decir, significaría el que representa a los muertos, el espectro.

El apellido es para él una nueva ocasión de jugar con el lenguaje, de hacer un guiño picaresco a una de sus amadas:

"La désinence de ton nom de jeune fille -- qui est aussi la désinence du mien (quet) est l'abréviation de "quette" qui veut dire simplement "petite queue". (...) Bousquet je traduis cela: "tout le noir qui respire-- d'un bois dans un bouquet -- ou un bouquet dans un bois", comme a dit à peu près Eluard; mais ça veut dire "queue de boeuf". "Petite queue de boeuf".⁴

Guiño que no sabemos si es erótico o irónico, dada su impotencia, en todo caso, nos parece importante señalar que las cuatro hipótesis de análisis etimológico de su apellido que vamos a hacer están igualmente sazonadas de sentido. En primer lugar tenemos el término argótico de "boscot" por "bossu", atestiguado en 1808 con el sentido de "le blessé, l'infirme"; a continuación, "bosquet", antiguo francés, del italiano "boschetto", y "bouquet", del germánico "bosk", tienen el mismo sentido, apuntado por Joë, de "petit bois", y que consideramos una premonición de su símbolo total "l'arbre"; finalmente, "busquet" en catalán, de "buscar", (no hay que olvidar que Carcasona estuvo (¿está?) bajo la influencia catalana), con el significado de el que busca. Todo esto nos lleva al increíble resultado de que su apellido y su nombre juntos querrian decir el espectro inválido que busca el árbol.

En el estudio de los heterónimos, los dobles y las sombras bousquetianas ocultas bajo "Joë Bousquet" partiremos del "corpus" poético, empezando con el poema "Mon frère l'Ombre", que nos proporcionará las bases para seguir un itinerario en espiral a través de todos ellos, interrelacionándolos, primero, unos con otros y, luego, con el resto de la obra en prosa.

V. 2. Mon Frère l'Ombre.

MON FRERE L'OMBRE

Avec ses souliers de pierre
 Qu'il tenait à chaque main
 Le portier du cimetière
 A fait danser le chemin

Avec ses sabots de cendre
 Sur les lèvres d'un amant
 Le sonneur est venu prendre
 Ce qu'il disait en dormant

L'absence aux souliers de feuilles
 Donne son coeur pour toujours

Au seul galant qui la veille
Le vent qui change les jours

La vieille aux souliers de paille
Hisse un fagot sur ses reins
Et dans une ombre à sa taille
Porte la lune à la main

La nuit tous les pas se mêlent
Ce qui nous mène est perdu
L'air est bleu de tourterelles
Le ciel le vent se sont tus

Et pareil à la colombe
Qui meurt sans toucher le sol
Entre l'absence et la tombe
L'oubli referme son vol

Mais il survit du murmure
Où tout se berce en mourant
L'amour des choses qui dure
Au coeur d'un mort qui m'attend

El análisis morfosintáctico, "el primer paso, descriptivo, de la lectura crítica"²⁵, junto con el fónico-prosódico y el semántico, cuya "mise en relation (...) fournit le réseau d'articulations

suffisant pour segmenter et circonscrire l'objet poétique"⁶, nos mostraràn, en primer lugar, que como el mito la obra literaria (incluso el poema) no se constituye en un sistema cerrado en si mismo, sino en una relación abierta, y, en segundo lugar, que esta relación se establece en todos los planos a la vez, como dice Nelli⁷: "Bousquet ne brise pas la syntaxe, il en dérègle l'esprit."

Haremos, en primer lugar, el análisis sintáctico taxonómico de los versos que presenta los siguientes datos por orden de frecuencia:

Proposición	Frecuencia	Frase	Frec.
c.c. de lugar	8	sub. adjetiva relativa	9
c. de nombre	7	coord. copulativa (et)	2
c.c. de modo	4	sub. completiva de infinit.	1
obj. primero (dir.)	3	" adversativa (mais)	1
c.c. de tiempo	2		
c.c. causa	2		
obj. primero (infinitivo)	2		
c.c. final (infinitivo)	1		
obj. primero (indir.)	1		
obj. segundo	1		
aposición	1		
atributo	1		

En la siguiente fase analizamos la morfo-sintaxis secuencialmente:

Dos secuencias independientes divididas en dos bloques: Q1, Q2 y Q3, Q4.

Una secuencia compuesta por los tres "quatrains" finales del poema Q5, Q6, Q7, unidos por conjunciones, que forma un único bloque.

Antes de continuar, no quisiéramos dejar de llamar la atención sobre un detalle que nos parece muy significativo: en la construcción de los sintagmas nominales la utilización de los determinantes hace que todos los substantivos referidos a humanos, o a no humanos personificados, sean en apariencia genéricos, representativos de la clase semántica a la que refieren, provocando en el lector la idea de generalidad, de anonimato, cuando, en realidad, están apuntando a un sólo rostro con una fórmula que es semejante en todos los casos:

le portier = tous les portiers; le chemin = tous les chemins; un amant = tous les amants; igual pasa con los substantivos: le sonneur, l'absence, le vent, la vieille, la nuit, etc.

Tras los datos aportados por la morfo-sintaxis, el análisis fónico-prosódico destaca, en particular, dos aspectos. En primer lugar, Bousquet busca la armonía, la suavidad "de la musique avant toute chose", que basa en:

a) el tratamiento de las consonantes más ruidosas [R, k, t, p] en posición tónica, por duras y breves, con vocales suaves y largas: "pierre, cimetière, coeur, paille", etc.

b) la utilización en la rima de nasales en Q1 2,4; Q2 1,2,3,4; Q4 2,4; Q6 1,3; Q7 2,4; que según Grammont^e tendría un valor de "lenteur, langueur, nonchalance, molesse" y que para nosotros tiene más bien valor de recogimiento interior, de intimización. Por otra parte, debemos señalar, como contraste, el uso que Bousquet hace de la semivocal "yod" en Q1 1 (repetida), 3; Q3 1,3; Q4 1,3; paralelismo interesante, con un valor, y estamos de acuerdo con Grammont, de grito de dolor penosamente dominado, con un cierto matiz de gozo.

c) el tipo de metro, típicamente lírico, al ser de siete sílabas implica una cierta irregularidad, que el encabalgamiento y el hipérbaton acentúan, pero que se suaviza con el paralelismo de Q1 = Q2 y Q3 = Q4.

d) la rima "croisée" y el ritmo ternario en la mayor parte del poema, ritmo basado en la interrelación sémica del poema debido a la total supresión de la puntuación.

En segundo lugar, hay una progresión en espiral, que sigue la ya anunciada por la estructura morfo-sintáctica, a través de los sonidos vocàlicos. Vemos que:

Q1 con rima en "e abierta" y "e abierta nasal" expresa una alegría contenida,

Q2 con rima en "a nasal" con su sonido grave anuncia el dolor íntimo,

Q3 avanza un paso más en la tristeza con labializadas, tensión que aumenta en el verso 2 con una secuencia de vocales cerradas posteriores [o], la [oe] oscura abierta, hasta llegar a la [u] aguda labializada posterior. Grito de dolor interior, de desesperación que corresponde al verso más duro: "Donne son coeur pour toujours", la inevitable "blessure" del amor perdido.

Q4 retoma la esperanza con sus sonidos abiertos y contenidos, nasales anteriores y [a] más "yod".

Q5 matiza la esperanza mezclando sonidos abiertos anteriores con la rima en 2 y 4 en [y] aguda labializada anterior.

Q6 y Q7 los sonidos graves y nasales predominan hasta la polifonía de Q7 1 en que los grupos de consonantes líquidas y las vocales agudas contrastan y se complementan para hacernos sentir la complementariedad creativa del dolor, el amor y la intimidad.

A continuación, seguimos con el análisis de los campos semánticos que Bousquet trata en el poema:

Le village:

le portier, le chemin, les sabots, la pierre, les feuilles, le sonneur, le fagot, la paille, la lune, la nuit, la vieille, les tourterelles, le ciel, le vent, la colombe, l'air, le sol.

La mort:

le cimetière, la cendre, dormir, l'absence, une ombre, la lune, la nuit, être perdu, se taire, mourir, la tombe, l'oubli, un mort.

L'amour:

danser, les lèvres, un amant, la lune, les reins, la

nuit, bleu de tourterelles, la colombe, se bercer,
l'amour des choses, durer, le coeur, attendre.

El entorno semántico en que se desarrolla el poema muestra la voluntad de sencillez, de búsqueda de la belleza a través de palabras simples, pero con una gran fuerza afectiva y expresiva. Eros y Tánatos en la naturaleza, la tragedia de la existencia mostrada con los medios más elementales, como un paisaje magritiano nada parece distraer la atención del lector-espectador en su interpretación, pero la superposición inesperada y surrealista de elementos la matiza.

El análisis actancial de las tres secuencias de espacio-tiempo del poema, nos proporciona los datos que aparecen a continuación:

Secuencia	Act. s.	Act. o.	Opon.	Adyu.
S1 (Q1+Q2)	Le portier	le chemin		les souliers
	Le sonneur	ce que l'amant disait		les sabots
S2 (Q3+Q4)	L'absence	son coeur		les souliers
	La vieille	un fagot		les souliers
	"	la lune		l'ombre

S3 (05+06+07)	Tous les pas	l'amour	ce qui mène	la nuit
	L'oubli	suspendre	la mort	voyage
		le temps		inachevé
	il = double	la vie	la mort	le murmure
				l'amour des
				choses

Finalmente, en el análisis temático aparecen dos isotoplas que corren a lo largo del poema oponiéndose:

a) la movilidad

1- en contacto con el suelo 2- suspendida en el aire

souliers	mains
danser	lèvres
sabots	sonneur (cloches)
venir prendre	dire
pas	feuilles
mêler	coeur
mener	vent
	reins
	lune
	air
	ciel
	vent
	tourterelles
	colombe

vol
 murmure
 bercer
 murmure

b) inmovilidad

pierre	tenir
portier	cimetière
chemin	cendre
dormir	vieille
fagot	ombre
nuit	mourir
ne pas toucher	sol
tombe	refermer
chose	durer
mort	attendre

Estas dos isotopias están cruzadas por dos registros temáticos que se insinúan entre ellas:

a) el amor, la alegría:

danser, amant, rêve (ce qu'il disait en dormant),
 coeur, galant, la lune, bleu de tourterelles, la
 colombe, l'amour

b) la muerte, la tristeza:

cimetière, cendre, absence, vieille, ombre, lune,
 nuit, perdre, se taire, mourir, tombe, oubli, mort

La interpretación del doble en el discurso bousquetiano, mezcla de concreto y abstracto, de vivencias y de sueños, de realidad y de superrealidad, de enigmas y de soluciones, cuya técnica compositiva, que fué primero "à deux voies", abriéndose en varias direcciones a la vez posteriormente, es difícil. Si Proust utiliza los "papillonnets", Bousquet escribe en varios cuadernos a la vez, según el tema, en cada cuaderno en varias tintas: negro/azul, rojo y verde, según sean datos o textos narrativos, indicaciones o pensamientos de los que desea "n'utiliser que l'ombre", y visiones o pensamientos utópicos, "capitales"; además, lo escrito en cada color puede ir entrecomillado, subrayado, en mayúsculas, escrito en los márgenes, o la parte más narrativo-biográfica en el anverso y los comentarios en el reverso de las hojas (de cuando en cuando aparece algún dibujo o "calligramme"). Su interpretación requiere, como dijimos al principio de este estudio, aunar toda una serie de perspectivas para que la suma de dimensiones nos dé el volúmen interpretativo más acertado, más cercano al enigma.

Interpretación que, según Bousquet sólo podría ser vista a través del mundo interior:

"Pour apparaître dans la conscience, elle [la réalité vivante et organique] doit raccourcir et falsifier sa raison, si bien que la conscience n'est en tout que ce tableau d'indications précises, mais vraies uniquement par interprétation. Nos organes (...) ne sont pas les esclaves du corps, ni contenus en lui, le corps est contenu en eux, enveloppé dans leur opération, tributaire à la fois du soleil sidéral et du soleil souterrain."

Una interpretación plural que aune la intuición psicosenitiva a los análisis morfológico, fonológico, semántico, mítico, crítico, es pues uno de los caminos que nos permitiría comprender el mundo que nos rodea y a nosotros mismos. Camino que nos llevará fuera de la sociedad, pues ésta lo que pide es la adaptación del individuo a la masa mediante la aceptación de una única interpretación oficial. Los poemas de Bousquet y, en particular, tanto el que hemos escogido, como "L'ombre soeur" y "Alter ego", en los que expone su visión del doble, nos muestran una posición de rechazo de los valores sociales, porque ya no sirven para explicar nuestro mundo, cosa que, medio siglo más tarde, comprobamos con horror sigue sin ser tenida en cuenta por la sociedad y por las estructuras que la conforman. No es extraño que su poesía haya parecido

criptica, los filtros psicológicos sociales no dejaban "ver" lo que quiso mostrar, pero dejemos que Joë mismo lo diga:

"Au diable le passé: je n'ai pas même su rejeter ouvertement les croyances des miens. (...) J'ai laissé passer l'heure de leur avouer que je ne les comprenait en rien. Je ne puis que haïr tout ce qui les continue et les condamne à renaître. Institutions, règles, codes; toutes les formes: l'administratif, le judiciaire: je veux être le premier de ceux qui, au nom de l'esprit, nieront l'oeuvre du temps."¹⁰

Ser "el primero" en negar la Historia lineal, unitaria y progresiva que encadena los acontecimientos en una serie de causas y efectos significaba abordar la realidad teniendo en cuenta distintas interpretaciones (como proponía su amigo Bachelard, más tarde Lévi-Strauss, y actualmente Durand, Eco y Genette, entre otros), así como plantear que no hay tampoco, como vimos, un espacio-tiempo absoluto, sino una diversidad de tiempos comprimidos localmente (Einstein, Planck).

Con esa intención tras haber expuesto los datos arrojados por los distintos análisis, ahora pasamos a desarrollar nuestra interpretación, comenzando por el comentario de los datos a nivel morfosintáctico.

Llamamos la atención primeramente sobre la nominalización acusada del poema, que no sólo no utiliza la adjetivación con epítetos, sólo hay dos adjetivos calificativos, sino que además están fuertemente nominalizados, uno de ellos, "bleu", forma perífrasis con "de tourterelles" lo que le da una doble matización, en primer lugar, "tourterelle" suaviza el azul con la gama de los grises, en segundo, tiene el mismo valor cariñoso de "pichoncitos" refiriéndose a enamorados, por lo tanto, "l'air bleu de tourterelles" es un medio leve, suave, amoroso, en el que los objetos de amor, "les tourterelles", crean la atmósfera nocturna de la "chambre"; el otro, "seul" tiene también una gran carga referencial afectiva, como su anteposición indica, singularizando al amante viento que no es otro que el soplo, la voz, del poeta. Sin embargo, Bousquet se sirve fundamentalmente de otro tipo de adjetivación, la que viene dada a través de proposiciones relativas, su importancia viene reforzada por la relación de sentido de las nueve relativas con sus antecedentes que es "déterminative"¹¹ lo que las hace indispensables para la comprensión del texto. El número elevado de dichas proposiciones nos hace sospechar, dada la casi ausencia de otro tipo de subordinación, que tienen un sentido especial para nuestro poeta. Su amigo, biógrafo, crítico y poeta, Nelli piensa que la utilización de los relativos "dont" y "où" simbolizan la totalización o la inclusión:

"Cette curieuse syntaxe des enchaînements poétiques exige que tout soit dans tout et que, conformément à la

métaphysique de Bousquet, le néant y soit l'envers de l'être,¹²

Por nuestra parte, pensamos que se trata más bien de que él, Bousquet, "soit dans tout", incluido el lenguaje y que la nada, si significa la riqueza, la libertad del caos promordial, no es lo opuesto al ser, sino lo complementario, que el poeta quiere ofrecer a través de su poesía. Sobre todo, teniendo en cuenta que el pronombre relativo es doble, es decir, a la vez una palabra de unión y un pronombre, proporcionando un paso al sentido y a la vez recuperando y enmascarando el antecedente, representa un ejemplo perfecto de la operación psico-literaria que Bousquet trata de conseguir en esta etapa de su vida: ser "passeur", un hombre sacrificado por el bien de los hombres, y, al mismo tiempo, cubrirse con la máscara de su obra, nuevo cuerpo que le coloca de pie entre los inmortales, que supera el puesto perdido entre los humanos "normales". De ahí la obsesión por los substantivos, o por predicados substantivados, pues el sujeto, el substantivo es "ce qui est premier en soi, la substance"¹³. Substancia que, en su fenomenología, tiene que ser inseminada por un hecho capital que nos atrae fuera del espacio-tiempo real.

Por ello, como hemos visto en el capítulo de "La chambre" y como veremos más adelante, el espacio y el movimiento tienen una gran importancia para el poeta inmóvil, de ahí la abundancia de complementos circunstanciales de lugar, su valor semántico es tan

rico que los versos donde se encuentran forman por sí mismos un bloque que podemos analizar:

[Avec ses souliers] Qu'il tenait à chaque main

Sur les lèvres d'un amant

[La vieille] Hisse un fagot sur ses reins

Et dans une ombre à sa taille

Porte la lune à la main

Entre l'absence et la tombe

Où tout se berce en mourant

Au cœur d'un mort qui m'attend

Al no poder andar, Joë está obsesionado por los zapatos, símbolo no sólo de movilidad, sino de elegancia, de lujo y, sobre todo, de sexualidad. Siempre había sido muy cuidadoso y muy caprichoso en su elección, el achacaba en parte al calzado la responsabilidad de su herida. Durante la guerra, como bravata y como demostración de hombría sin tacha y sin miedo a la muerte, Bousquet llevaba puestas unas botas rojas preciosas, envidiadas por todos. Algo inaudito, pues durante los ataques, todos, soldados y oficiales cambiaban el calzado nuevo, o relativamente poco usado, por lo más viejo que tenían, pues en aquella guerra de desgaste en las trincheras, era tal la falta de suministros y material, que quien era hecho prisionero perdía rápidamente sus botas. Mantener las "botas puestas" durante los ataques suponía decir explícitamente que no se dejaría coger vivo. Sin hacer un recorrido exhaustivo

del mitema "bota", desde las botas aladas de Mercurio a las botas de siete leguas de Pulgarcito, en la vida cotidiana hay varios ejemplos que mantienen su valor semántico y mítico, por ejemplo, el título de una película sobre la muerte del general Custer (con Errol Flynn en el papel principal), "morir con las botas puestas" ha pasado al lenguaje coloquial con el significado de luchar hasta el final sin rendirse. Del tebeo al cine, también tenemos el ejemplo del héroe de héroes, encarnando todo lo que el hombre desearía tener para enfrentarse a la naturaleza, entendiendo ésta como enemiga, sin una visión ecológica, el famoso Superman. Curiosamente el superhombre también lleva botas rojas(!!). Diríamos pues que es el colmo del valor, por el riesgo máximo que representa el color rojo al simbolizar la sangre derramada que atrae a la muerte, matizado por una cierta coquetería femenina que encontramos también en nuestros toreros, tras el capote rojo, y que indica otra de las características bousquetianas: la estética del juego con la muerte.

Pero volvamos a nuestra interpretación, como tras la herida ya no puede andar, sólo puede llevar los zapatos en la mano, para marcar sus pasos. Pero, ¿por dónde van? Por el camino de la verdad que sale de sus labios de amante, fuente de inspiración de su poesía. Encontramos así los dos pilares del pensamiento bousquetiano: la palabra y el amor, la palabra de amor es el resultado de la interacción pensamiento-lenguaje, que traduce la "clarté souterraine" de las sensaciones que el "noir de source" engendra ante el

"fait capital" que la infiel amada ha provocado y gracias al cual encuentra a su "Frère d'ombre". Y ¿quién va a escribir?, el Bousquet del otro lado del espejo, el que no es más "qu'une sorte de femme froide"¹⁴, heterónimo cuyas máscaras podrían ser la vieja del poema, la madre o la muerte, pues "la féminisation équivalait sans doute pour lui, comme le veulent les hermétistes, à prendre la place de la mère, mais sur tous les plans, les plus hauts comme les plus bas."¹⁵ Condensación de las características del personaje de la enfermera que resume, como hemos visto, el complemento femenino de Bousquet: amor desinteresado hasta la abnegación, atención constante, obediencia absoluta y videncia. Este doble, madre, amante enfermera, debe recoger y sobre todo levantar, alzar, el "fagot", el haz desmadejado, casi de madera, en que se ha convertido el cuerpo herido y cargárselo de nuevo en los riñones, como si le llevase de nuevo en su vientre, para realizar un nuevo sacrificio en el altar de la vida y la muerte, todo haz de leña supone un fuego, de cuyas cenizas surgirá un nuevo ser. Ser refugio, "une ombre à sa taille", este doble es el que le permite tener "la lune à la main", es decir, estar en comunicación con "la diosa blanca" o la "virgen negra", representación de la base tectónica y celeste, tierra, agua y aire, que, con el fuego que le ha consumido, compone los cuatro elementos: la unidad y la conquista del espacio-tiempo a través de la obra, que abre en ese espacio de mueremuerto situado entre la ausencia de la amada y la muerte que no quiso llevárselo, y así espera reintegrar ese muerto que debió haber sido.

Veamos como se construye ese espacio a través de las oposiciones de los elementos encontrados:

Clarté souterraine	Obscurité céleste
Obscurité souterraine	Clarté céleste

podemos suponer, teniendo en cuenta la estructura semántica del texto, que:

Obscurité céleste = la nuit - le temps promesse. Que comienza al anochecer anunciando el tiempo de la reflexión, el tiempo subjetivo de la amistad y el amor subversivos.

Clarté céleste = le jour - le temps de l'action. Que fija, petrifica los momentos marcados por el tiempo social objetivo. Tiempo de sufrimiento para el tullido inmóvil, que soporta las relaciones sociales como un proscrito. Fuente de máscaras y comedias.

Obscurité souterraine = le temps gâché. Lado negativo de la pulsión de muerte y de la pulsión de vida, el ser está sometido a Cronos y a Tánatos. En Bousquet, aparecería en su crueldad (la etapa del "homme chien"), sus tendencias suicidas (la carabina que pone en su boca de pequeño, su actitud en el frente), su falocracia (las mujeres intercam-

biables, utilizables), su pasividad (el rechazo de cualquier responsabilidad).

Clarté souterraine = le temps utile. Lado positivo de ambas pulsiones, el ser trasciende a Cronos y a Tánatos a través de Eros entendido como la asunción de lo que Hermes tiene de Afrodita y viceversa. En nuestro poeta, la pulsión de muerte, el impulso de vencer su lado negativo, le hace ser heróicamente estoico frente a la enfermedad y el dolor; generoso, comprensivo, fraternal y amante con amigas y amigos; y le lleva a asumir la muerte, y por tanto su imagen de inválido, mediante su proyección en el futuro. La pulsión de vida, pulsión ciega, vegetativa, de devenir y, a la vez, de suspensión del destino mortal, le hace encontrar el medio de ilimitar el espacio-tiempo y de sublimar el impulso amoroso, mediante una creación que subvierte los valores al aceptar la ambigüedad intrínseca de éstos, ambigüedad encarnada por el propio poeta y por su obra.

La imaginación poética hace del poeta un habitante de la tierra de nadie, entre el interior y el exterior, entre el ser y la nada, entre lo racional y lo irracional; en la tierra del discurso, cosmos del todo y de la nada, de lo decible y de lo indecible. El poeta está en el umbral "en passant", en Bousquet, esta característica le sitúa tanto en el "Régime Diurne", como en el "Régime Nocturne" de Durand¹⁴. En uno por su deseo de inmortalidad, y por

tanto de indiferenciación¹⁷, en el otro por su deseo de inversión, de subversión de valores al comprender su equivocidad. Esta multiformidad de los contrarios nos lleva a una catarsis de transformación en la que se confunden destinador y destinatario, oponente y personaje actante.

La conquista del espacio-tiempo la percibimos igualmente en la relación entre substantivos y verbos: 44 substantivos / 27 verbos (auxiliares incluidos), si "Le nom appartient au domaine de l'espace (objectif ou mental)" y "le verbe appartient au domaine du temps (date et durée)"¹⁸, pensamos que Bousquet necesita construir un espacio propio, nombrar los objetos que lo conforman y, dentro de éste dominar la acción y el tiempo.

Como veremos a continuación en el proceso de esta acción, hay una progresión clara de los actos que se realizan (que llamaremos a+), a los actos que se niegan, quedan en suspenso (que llamaremos a#):

a+: Q1 tenir, faire, danser

Q2 (être) venir, prendre, dire, dormir

Q3 donner, vouloir, changer

Q4 hisser, porter

Q5 se mêler, (être) perdre

a#: Q5 être, (être) taire

Q6 mourir, ne pas toucher, refermer (sens: limiter)

Q7 survivre, se bercer, mourir, durer, attendre

el último "quatrain" no sólo tiene cuatro verbos en los que la acción está diferida, sino que además el verbo "mourir", verbo central, está en gerundio con un valor aspectual de "non-accompli".

La progresión de los tiempos es reveladora, de Q1 a Q3 es el tiempo que avanza desde el pasado durativo roto por un pasado perfectivo a un presente estático (imparfait + passé composé--présent), Q4 y Q5 son la transición con una nueva ruptura fundamental del pasado (présent + passé composé + présent), finalmente Q6 y Q7 (présent) instauran totalmente ese tiempo comprimido en el statu quo espacio-intemporal de la duermevela y del sueño.

El mundo duerme y la materia de sus sueños le hace andar, pero parece que nadie quiere saber esa verdad, la sociedad tiene prisa y no tiene tiempo de escuchar los mensajes que su razón no comprende, a pesar de lo que dijo Pascal. Bousquet, cantor de mitos como Homero, también en exilio por su condición de inválido, de anormal, padece esa otra ceguera que es deslumbramiento ante la fulgurante obscuridad de la imaginación: "Mon regard: l'éveil du jour dans le sommeil de mes yeux."¹⁹ Ojos "privés de corps" que son, como hemos visto en la Poética de la Mirada, principio creador, lugar de "méconnaissance", ojo y esfinter del mundo,

donde ser y objeto se hacen palabra pura de la sensación interpretativa.

Pasemos ahora a la interpretación actancial, el actante sujeto "Le portier du cimetière" es el "veilleur" de los muertos, Rousquet, "l'homme chien", es el Cancerbero, guardián y a la vez mediador de los secretos, de los recuerdos, de los difuntos, de lo tectónico, de lo profundo, del subconsciente. Esos recuerdos son sus zapatos de piedra, metáfora de las losas sepulcrales, donde está escrita la historia, la memoria y el afecto de los que amaron. Imagen también de sus pies, metonimia de cuerpo inválido, dando una doble significación a "portier du cimetière", ya que es un vivo en muerte latente. Como además el perro es un animal lunar²⁰, Q1 está en relación sémica con Q4, donde la luna que el perro guarda aparece en la mano de la vieja. Ahora vemos claro que el actante objeto "le chemin", por donde van los vivos, los que andan, es el transcurso de la vida, el poeta paralítico no puede "hacer camino al andar" como Machado, así no quiere subjetivizar el objeto camino, él va hacer que el camino baile, gracias a su obra, la memoria de los que fueron y de lo que pudo ser, que construyen sus manos y gracias a sus ojos que le hacen ser objeto entre los objetos, "un fantôme sans avoir, sans identité", un ser enamorado subnatural, subreal, mientras que los objetos se superrealizan en un espacio/tiempo alimitado.

"Quand l'espace est la forme du réel, c'est aux choses d'être la forme de la vérité, ou aux images de ces choses à travers lesquelles (...) on dirait (...) que l'être et la révélation constituent un tout indiscernable où ce fut le rôle de l'amour (...) de dissoudre lentement l'espace et de percer le cœur du temps."²¹

El amor hace de él "le sonneur", el campanero ("Amour, ton ciel dans ton eau pure, ton clocher de village pour rire parmi le vent de mille fleurs ..."²²), cuyo toque anuncia al pueblo que la esperanza existe. Pero hay una metamorfosis inesperada: los pies son ahora cascos. El "schème" del caballo ("le cheval est isomorphe des ténèbres et de l'enfer (...) un même thème affectif: l'effroi devant la fuite du temps symbolisée par le changement et le bruit."²³) aparece en Bousquet con dos valores, la fuerza, la sexualidad perdida y por tanto mensajero de muerte, imagen premonitora que aparece en sus sueños, bien llevando un coche vacío o como un "petit cheval de verre", infantilización, cristalización inmovilizadora que retrata bien su estado, y bajo la apariencia del "petit âne", imagen del genio precoz, a la vez infantil, delicado, frágil y tozudo, independiente y rebelde. Todas estas imágenes de detención o reversión del tiempo, que Bousquet no trata de recuperar a la manera proustiana, sino de concentrar, como hemos visto repetidamente, en módulos. Similarmente a la estrofa anterior, son pues sus manos de tullido, de monstruo, llenas de una poesía que expresa lo indecible, lo oculto, "les

cendres", cenizas míticas del hombre ("faut-il écrire que les songes sont les ailes de l'inconscience? Les mots volent dans un ciel de cendre"²⁴), las que tejerán historias a partir de los sueños, "ce qu'il disait en dormant", del Joë enamorado.

Los "quatrains" Q3, Q4 (S2) en los que el poeta abandona el hipérbaton y vuelve a la construcción canónica, desarrollan la metamorfosis disyuntiva, ya anunciada por "sabots", "l'absence", el sufrimiento sublimado, la falta de la mujer amada, "la passante bleue et blonde" (el azul de los ojos de su amor perdido, Marthe, y el rubio de sus cabellos, son los colores fetiche de Bousquet, sinécdoque de toda mujer, símbolos de pureza y de luminosidad²⁵), añade a la memoria ancestral, a la memoria mítica y a los sueños, la materia: "les feuilles", con una doble significación (como todo en Bousquet), por una parte, paso del tiempo, letargo y muerte, por otra, complementariamente, reconstrucción de la escritura hoja a hoja, segundo a segundo en el silencio interior de sí mismo, "le coeur" del único que ama la soledad: el poeta ("a mis soledades voy, de mis soledades vengo", como dijo Lope de Vega), para así crear el espacio-tiempo alimitado: espacio sin extensión, tiempo sin duración: "Le coeur est la vie de ce qui se tait. Et, quand le silence idéalise l'espace, il se dévêt de sa profondeur!"²⁶ Sin embargo, y a pesar del trabajo poético, el dolor de la ausencia sigue, pues el corazón continúa en el tiempo lineal empujado por "le vent qui change les jours". ¿Escribir no es la solución? ¿No hay entonces esperanza?

Esta llega en la mano de "La vieille", como hemos visto, metáfora de la muerte: "la menace de la mort que j'ai vu m'apparaître plusieurs fois sous l'aspect d'une ramasseuse de sarments..."²⁷, "mère du vent [du temps?]"²⁸, que ligera, "souliers de paille", recoge los sarmientos en que ha quedado convertido el cuerpo físico de Joë, "le fagot", cuyo peso en los riñones nos recuerda el de un niño:

"L'analogie de la mère et de la mort, si courante dans les mythes et dans notre inconscient, renvoie indirectement à l'analogie de l'homme et de la vie, mais on occulte le second aspect pour ne se rappeler que le premier. (...) La Femme-mère est le chaos d'où tout est issu et où tout doit retourner."²⁹

divinidad binaria, muestra su cara de matrona y lleva la leña al fuego, que, matriz universal, le proporciona la posibilidad de renacer:

"Pour lui, la fraternité humaine n'est pas un sentiment "social". Elle résulte d'une expérience quasi mystique de l'individu éprouvant que sa propre mort -- qui le longe -- est très exactement la substance des autres hommes, leur Double. Et qui substantialise ainsi la mort, il se sent vivre déjà dans les "Autres"."³⁰

un doble, "une ombre à sa taille", una manera de ir más allá de su miseria física:

"Bientôt il mettra toute sa confiance dans le Double inconnu qui, en lui, le regarde vivre comme s'il avait dépassé la mort; bientôt il fera sienne la pensée de Hölderlin: "Vivre est une mort, et la mort elle aussi est une vie",³¹

Así pues, la muerte, cuyos productos la angustia, el sufrimiento, son el principio constitutivo y motor de la imaginación según Durand³², después de descorporeizarlo, vuelve a arrojarlo a la existencia con un fin a alcanzar, encarnarse en un nuevo ser que sea capaz de reintegrar en un concepto coherente la divergencia de las antítesis. Es decir, pueda llevar "la lune à la main", la luna como símbolo del desarrollo cíclico de la existencia, así como de las bipolaridades inherentes a dicha existencia (día-noche, madre-muerte, hombre-mujer, etc.).

La secuencia última (S3) se abre con la metamorfosis conjuntiva en el Q5, pues, en el poema, tras el renacimiento, vemos como el actante sujeto "Tous les pas", metáfora de los otros, la humanidad, entra en contacto con el poeta, "se mêlent", en "la nuit", gracias a la noche que es el adyuvante que posibilita el contacto, al representar la obscuridad inconsciente del ser donde se encuen-

tran, según Jung, los arquetipos, en este terreno común, aunque Joë no tenga pies, "ce qui nous mène est perdu", hay comunicación, pues todos sufrimos la misma herida, buscamos lo mismo la felicidad suprema: el amor, "l'air est bleu de tourterelles".

Es en ese momento trascendental donde tenemos de nuevo un espacio-tiempo alimitado, pero aquí plenamente conseguido: "le ciel le vent se sont tus". La transformación se ha realizado por medio del amor que le proyecta hacia su ser de sombra: "Aimer c'est être absent de lui-même" y a través de la escritura: "L'acte d'écrire est pour moi une joie, le seul rapprochement possible avec celle que l'on ne rencontre jamais en ce monde." Búsqueda de un ideal a través de los instantes luminosos de la i-rrealidad de la realidad.

Sin embargo, el precio de toda singularidad es el exilio, "l'oubli":

"L'oubli [dit Cendrine (Cendrine es el mote cariñoso que Bousquet pone a su criada-enfermera, tratado en el capítulo de la Mujer)] a trois frères. Le premier c'est le temps, le deuxième l'espace, le troisième il le cherche toujours. (...) La mort est le troisième frère de l'oubli. L'oubli est toujours en peine de ce troisième frère; parce que l'oubli c'est toi."³³

Si Joë es el exilio, se trata de un exilio a "sa taille", como su sombra. Se ve semejante a una paloma³⁴, pero sólo a aquella que no vuelve a la materialidad terrestre y que suspende su vuelo en un movimiento eterno. Entre los dos arquetipos de la paloma, el contexto sexual, ave de Venus, ave más bien terrestre, y el contexto de elevación, de sublimación, de pureza (Bachelard, Durand) vemos claramente que el poeta elige sin dudar el segundo, optando por una voluptuosidad purificada, como vimos en su biografía y en la Erótica, para alcanzar la unión pura de dos amantes.

Así aparece el arquetipo de la elevación: el pájaro, pero, desde el punto de vista de los alquimistas, como la coronación, la consecución de una obra genial, Bousquet es como un gavilán distinto de los demás que perfecciona tanto su vuelo que acaba siendo un puro espíritu³⁵. El otro sobrevive en el movimiento repetitivo, como el de la paloma, de balanceo, nuevo viaje inmóvil, de vida detenida en las cosas que encierra en los instantes que atesora el "mort qui m'attend" que no es otro que el propio Bousquet, que contempla su cuerpo desde fuera, creando una perspectiva de espejos "en abyme". Así se ve Bousquet, viajero inmóvil planeando entre el deseo insatisfecho de la mujer amada y de la muerte en suspenso, "entre l'absence et la tombe".

Ahora bien, el análisis de los actantes reducidos a anáforas quizá nos permita ver mejor que hay detrás de esas máscaras:

los referentes de "il"

le portier du cimetière

le sonneur

un fagot

l'oubli

[le survivant] il

los referentes de "elle"

l'absence

la vieille

la lune

la tombe

los referentes de "qui"

le galant

le vent

ce [les jambes]

la colombe

le mort

los referentes de "nous"

0

los referentes de "me"

0

su interpretación nos lleva a las siguientes conclusiones:

- 1) "Il", pronombre que designa a la persona ausente agrupa los actantes referentes que especifican una progresión que va del hombre intrépido que juega con la muerte -- le portier --, pasando por el que llama la atención con sus actos -- le sonneur --, al -- survivant -- que tiene el cuerpo roto -- le fagot --, y no quiere aceptarlo -- l'oubli --.
- 2) "Elle", pronombre que representa a la persona ausente femenina, agrupa a los referentes que nos hablan de la amada -- l'absence, la lune --, de la madre -- la vieille, la lune --, de la muerte -- la vieille, l'absence, la lune, la tombe --.
- 3) "Qui", pronombre que nominaliza incluyendo lo temporal en lo espacial, es decir, refiriendo al sustantivo una proposición nominalizada, llevando substancia que no lo es, agrupa los referentes que nos hablan del eterno enamorado -- le galant [de neige] --, de la creación literaria -- le vent [la voz del poeta] --, de la herida aceptada como hecho capital generador -- ce [las piernas perdidas] --, del espacio-tiempo

congelado en el incidente etéreo -- la colombe --, la muerte como futuro esperado -- le mort --.

4) "Nous", pronombre que representa a "yo", más todo lo que no es "yo", es decir, el mundo, los otros. No tiene substantivos referentes.

5) "Me", pronombre que representa a "yo" como objeto primero [directo en castellano], es decir, el primer objeto en sufrir modificaciones a causa de la acción del sujeto. No tiene substantivos referentes.

Resumiendo, en nuestra opinión el poema comienza con la persona que "yo Bousquet" sufro ausente, "il", a causa del dolor que me produce el recuerdo del "objet perdu" de la pulsión de vida y de muerte, "elle", que todos hemos perdido, "nous", pero "yo Bousquet" doblemente porque soy el objeto, "me", del destino, "la blessure", que es también obra de ese "il" que no quiero recordar. Afortunadamente hay otro yo, "Mon Frère l'Ombre", "qui" va a ayudar para que siga sintiendo amor, tenga mi propia voz que mueva las hojas secas del conocimiento, acepte mi sufrimiento como motor de vida, y sobreviva etéreo, puro, "au dessus de la mêlée", mientras "me" espera la muerte para volver a ser en la unidad de nuevo: "vivre déjà dans les Autres".

V. 3. El baile de máscaras.

Ahora pasaremos a estudiar la evolución del doble en la obra bousquetiana. Frente a los heterónimos de otros autores, como Pessoa, o Machado, que tienen una personalidad muy acusada, con rasgos muy definidos, los dobles de Bousquet, magistralmente descritos en varios rasgos fundamentales, siguiendo la manera picassiana de la línea del contorno y los detalles básicos sin volúmen, dejan más en la sombra de lo que aparece, permitiendo que sumen su misterio a la ambivalencia del texto poético. Nuestro autor crea una guirnalda de caracteres que iluminan y embellecen su obra como estrellas de un universo de una pluralidad intrínseca: Joë Bousquet.

Este baile de máscaras que es la obra, en el que el poeta aparece y desaparece burla burlando, sin atender a edad, ni a sexo, se va elaborando un rizoma (el tercer tipo de laberinto según Eco³⁴), en él, cada camino puede conectarse con cualquier otro, pues no tiene centro, ni periferia, ni salida, siendo potencialmente infinito, en el espacio-tiempo de la conjetura, a la vez búsqueda y estructura formal. La búsqueda de la substancia a través de los dobles en la creación del lenguaje, se estructura diversamente. En primer lugar, encontramos aquellos dobles cuyos nombres son proporcionados a Bousquet por los que le rodean. Suelen ser mote, apodos cariñosos y poéticos, que le atribuyen por las cualidades, positivas o negativas que le descubren, juego cargado de videncia,

pues, por ejemplo, Aragon le llamará "Galant de Neige" antes de conocerle, calificándole en una perfecta metáfora, como el perpétuo enamorado de la belleza y de la pureza. Su amigo Claude Estève le atribuirá "Jean de la Guitare", trovador, burlón, el hombre "qui doit inventer sans cesse" en su búsqueda de la verdad, "Dom Quichotte grand liseur de l'Imitation". Otros amigos le llaman Secret, que une a la parte de obscuridad, de misterio, la parte más materialista, más egocéntrica, "Secret est un Sancho" reconoce el propio Bousquet.

En segundo lugar, estarían las presencias especulares que, surgiendo a partir de la adolescencia, entran en la vida del poeta anunciando quizá reencarnaciones, transubstanciaciones, sueños ... ¿Quién sabe?

"Au cours de son adolescence, dans l'humide clairière de Marseillens, il aperçut un moine qui l'observait (...)
Il se persuada peu à peu qu'il avait, comme Goethe, ou comme MUsset, imaginé et projeté son double. Le moine réapparaîtra (...) assis en face de lui dans le train d'Aurillac, il lui ressemble à s'y méprendre."³⁷

Lo que Mme. Augier no aclara es que para Joë, era "un visage coupant de moine damné"³⁸, pues su doble es "le développement de mon être de chair dans l'image métaphysique de sa négation"³⁹. También puede ser la resurgencia de una sombra vaga de la juventud

que se personifica en su obra, como el poeta Tiffou en *Médisant par bonté*:

Il est né à Carqueyrolles un poète dont l'histoire n'a pas retenu le nom: il s'appelait Tiffou et passait pour un bon à rien. Un accident de voiture à fait de lui un artiste. (...) Comme il ne savait pas écrire, il se fit écrivain."⁴⁰

En tercer lugar, y más perfeccionados e importantes que los anteriores, vendrían aquellos personajes que, aunque siempre hay un detalle que los semeja, tienen físicamente muy poca semejanza con él y, precisamente por eso, exponen mejor sus ideas en un lenguaje menos esotérico, como si la utilización de una máscara más espesa fuera suficiente obscuridad. Así se disfraza de Bartavelle en "Le conte du sorcier, un sorcier découvre la poésie"⁴¹, que es un mago, figura mítica que, como dice Abastado⁴², tiene algo "de poète, philosophe ou penseur", pero sobre todo se caracteriza por "sa voyance et sa fonction messianique. (...) Le Mage ne voit pas, mais veut voir -- c'est là sa quête-- cette autre face des choses". Si Joë elige esta máscara es quizá porque los brujos, los magos, son como él, solitarios, corroidos por las dudas, buceando en lo desconocido y sacrificándolo todo por obtener el conocimiento.

Pero, veamos qué dice Bartavelle:

"Il prétendait que tout ce qui arrivait était un événement pour le monde qui en frémissait longtemps à l'avance et ne nous apparaissait comme nôtre que longtemps après, comme si l'existence visible n'était qu'un reflet très éloigné de ce qui se produit dans sa profondeur."⁴³

como vemos expone la teoría del conocimiento a través del acontecimiento, germen del pensamiento que está oculto:

"Toute la profondeur de la terre sépare l'apparence de l'apparence."⁴⁴

nuestros sentimientos, nuestras sensaciones, lo filtran y nos engañan, porque, a pesar de ellos,

"pour comprendre le caractère merveilleux de sa venue, il avait dû raisonner."⁴⁵

así percibimos que "les sens étaient corrompus", percibimos con nuestro cuerpo "quand nous voudrions apercevoir avec nos yeux de lumière ce qui est lumière au secret comme nous-mêmes". Esa luz "au secret" es el resplandor mágico de un hecho que pertenece a un espacio-tiempo muy particular:

"Ce qui caractérise un fait magique, c'est qu'il n'occupe pas de lieu: le lieu est en lui. (...) Nous avons perçu son unité avant de le percevoir lui-même."⁴⁶

Finalmente, la respuesta de Bartavelle al enigma de cómo expresar lo indecible, lo mágico es inventar la poesía:

"Un récit, un poème: lieux d'où l'on peut chasser le temps et le lieu."⁴⁷

El único camino capaz de cortocircuitar el pensamiento reflexivo es el lenguaje poético que, como hemos visto parece abrir una secuencia modular significativa, en módulos cuyo espacio-tiempo es intrínseco a los sentidos de las lecturas posibles. Kristeva, en su comentario del dialogismo de Bakhtine⁴⁸, llega a conclusiones muy parecidas empezando por el otro extremo, es decir, cómo analizar el lenguaje poético.

En el "dialogisme", señala que,

"L'unité minimale du langage poétique est au moins double (non au sens de la dyade Sa-Sé, mais au sens de une et autre), et fait penser au fonctionnement du langage poétique comme un modèle tabulaire dans lequel chaque "unité" ((...) toute unité étant double) agit comme un sommet multidéterminé."

Vemos confirmada así la lógica poética de Bousquet, que como vimos consideraba imprescindible abandonar la lógica cartesiana y el espacio euclidiano, explícitamente expresado también por Kristeva:

[il y a donc] l'inaptitude d'un système à base zéro-un (faux-vrai, néant-notation), à rendre compte du fonctionnement du langage poétique. (...) Une sémiotique littéraire est à faire à partir d'une logique poétique, dans laquelle le concept de puissance du continu engloberait l'intervalle de 0 à 2, un continu où le 0 dénote et le 1 est implicitement transgressé."⁴⁹

La subversión no se opera sólo en el sentido, desde la idea de multiconnotación en 2, también engloba la esfera del espacio-tiempo, pues la "puissance du continu" sugiere un espacio ilimitado, literalmente de n dimensiones, y un tiempo en suspenso, ilimitándose en lo imaginario. Por ello, Kristeva llega a la conclusión que:

"Le seul discours dans lequel la logique poétique 0 - 2 se réalise intégralement serait celui du carnaval: il transgresse les règles du code linguistique, du même que celle de la morale sociale, en adoptant une logique de rêve."⁵⁰

¿Y qué discurso, qué lenguaje poético es carnavalesco, es decir se enmascara tras los dobles, transgrediendo las dos reglas, las de la moral social y las del código lingüístico, dentro de una lógica de "rêve"? Para nosotros está claro, a los ejemplos citados por Bakhtine, Rabelais, Swift, Dostoïevski, en el siglo XIX, Joyce, Proust y Kafka, en el XX, habría que añadir, y pensamos que en el primer lugar, a Joë Bousquet, pues no sólo ha hecho "roman polyphonique", como dice Bakhtine, sino que ha llevado el lenguaje poético a la perfección y a la belleza del escalofrío en el filo de lo imposible, en la lógica "du transfini".

Pero los heterónimos, tienen una función aún más importante, vemos que como Bartavelle el mago exponiendo sus teorías literario científicas, M. Sureau (M. Teste de Bousquet), Sabbas, Dom Bassa o Le Roi du Sel ayudan a Joë a hacer comprensibles las teorías que éste desarrolla en su búsqueda de lo Absoluto.

M. Sureau es quizá el doble más autobiográfico, personaje principal de *Iris et Petite Fumée*⁵⁴, herido y parapléjico como él, en un diálogo especular, narrador (actante sujeto "je") y M. Sureau exteriorizan el "diálogo interior" incesante en Joë, tesis y antítesis enlazándose en el relato hasta la síntesis final que nos plantea una serie de constataciones mayores.

En primer lugar, arrojado a lo subhumano por la existencia, el hombre descubre que el sufrimiento y el esfuerzo por conocer la

Verdad le permiten concebir la Unidad del Ser en un mundo de coincidencias y de intersignos.

Esta unidad se consigue en el instante mágico, el estado instantáneo espacio-temporal, creado por un objeto "plus réel que nature", es decir, un objeto significativo por estar lleno de sensaciones, de sueños, de amor:

"il est besoin d'un objet plus réel que nature, pour forger l'unité de la pensée et de la vie."

En segundo lugar, la sensación, el sueño y el amor tienen como objeto, perdido, a la mujer, como ser doble: frágil madre-enfermera-amante, o ser banal, charlatán, inconstante e infiel. La síntesis es la mujer ideal imaginaria que en la realidad sólo puede ser una muñeca: niña y mujer a la vez.

"L'amour est un autre nom pour le temps qui nous donne un monde pour l'y chercher. (...) Imaginez un esprit féminin qui s'enfanterait dans sa douleur de me donner le jour."

Por ello, el hombre que quiere, gracias al amor, recuperar, en ese instante mágico, el objeto perdido, para, gracias a ella, poder unir en la profundidad de su ser, el animus al anima, tiene que obviar en su cuerpo el sexo como opción reproductora, símbolo maternal, fuente de vida y muerte:

"son corps n'est jamais avec moi dans mon amour. Il brille dans une profondeur dont je suis sorti et à laquelle il me faut tourner le dos si je veux continuer à vivre."

Así, el éxtasis místico de la sodomización sitúa al hombre más allá de los límites del "yo", en un continuo sin fin, trascendiendo su materia,

"le monde a été fait pour les amants. L'étendue a été créée pour qu'ils y soient comme des rois dans leur attente. (...) Chacun naît de son coeur dans les yeux de celle qu'il aime."

Llegando a la conclusión que sólo teniendo en sí mismo el alma de varios hombres, los dobles, esta verdad puede expresarse y ser comprendida dada la multiplicidad de lectores. El único lenguaje posible es el poético.

"Chaque homme a à la fois dans son esprit un plan de la conscience individuelle et un plan de la conscience universelle. (...) Il faut avoir en soi l'âme de plusieurs hommes si l'on prétend leur faire concevoir à tous et sans peine des choses qui sont le fruit de la douleur et de l'effort de la pensée. (...) La vérité est dans un monde et la parole dans un autre où elle est

tout, même la vérité ... (...) La poésie parle pour le poète aussitôt que celui-ci désespère de la parole."

Como vemos, cada heterónimo reproduce, y hace progresar, la reflexión de Bousquet, paso a paso.

Del mismo modo, Sabbas y Dom Bassa prosiguen el esfuerzo de Bousquet de expresar de todas las maneras posibles las opiniones que le obsesionan,

"Mon oeuvre n'est encore qu'un effort manqué vers la personification de ces pensées auxquelles je suis en proie."⁵²

En *La Tisane de Sarments*, podemos contemplar cómo ambos se definen como las dos caras de la misma moneda, Bousquet quizá quiere plantear la escisión en el doble tal como él lo ve (que no hay que confundir con el doble etérico, doble del cuerpo) y en la sombra. La sombra está ligada al telurismo, a las fuerzas subterráneas, lo mismo que el doble está ligado al magnetismo, a la fuerza aérea. Entidad inconsistente del inconsciente inmediato trata de reajustar, fuera de tiempo, los pensamientos y sentimientos del "yo", es ella la que provoca los actos fallidos, los olvidos, las gestiones estériles, etc. Como entidad, el doble, es el "yo" de las profundidades del ser, astrológicas, nuestro verdadero aliado en la vida espiritual. Representa el elemento dinámico del inconsciente. Es

el que provoca los hechos aparentemente debidos al azar que marcan nuestra existencia para bien o para mal, dependiendo de la elecci3n de nuestro "yo" consciente. Probablemente, Bousquet, gran conocedor y entusiasta del ocultismo y de la filosofa Zen, se ha inspirado en ellos para elaborar su teoria del "événement" del instante mágico, del "fait très pur", de nuestro estado instantáneo espacio-temporal.

Sabbas, hom3fono del "viejo de la montaña" jefe de la secta de los "haschichiyoun", es el inmortal que aparece cuando menos se le espera, sobre todo cuando se cree que ya ha sido sepultado, es la sombra bajo el aspecto de doble diab3lico:

"Le diable et Dieu existent sans doute mais à la manière du mouvement de la chaleur. Ils ressortent de notre existence, et un homme brutalement précipité comme moi au-dessous de l'humain engendre un démon dans sa chute, et qui devient son ombre, le menaçant sans cesse de s'emparer de sa vie."⁵³

es la parte irreflexiva, vividora, repleta de fuerza telúrica que le hace conocer todos los misterios de las plantas y de las debilidades humanas,

"Sabbas est ce qu'on appelle un malfaiteur. (...) Il avait une femme qui cuisait dans un antre des Corbières

une mixture dont il faisait le trafic [sa tisane de sarments où se combinaient les saveurs de haschisch et de la ciguë⁵⁴]. (...) C'était un filtre qui donnait tout ce qu'on n'avait pas, mais avec une magnificence si épuisante qu'il n'était plus possible de rien obtenir par la suite de façon naturelle."⁵⁵

Dom Bassa interpreta un papel más polifónico, trovador cátaro, muestra su gemelidad con Sabbas en su parecido físico: "Je lui prête une figure de rôdeur prématurément vieilli à la voix lente et obscure." Es un ejemplo de integración positiva de la sombra y del doble, síntesis cuasi mística del universo en todas sus facetas, aceptación de lo bueno y de lo perverso,

"Dom Bassa fit un pacte avec le diable qui lui enseigna le moyen de commettre avec celle qu'il aimait le crime de sodomie ... (...) Cet amant irait se déifiant dans son épanouissement de sensations au-delà desquelles il ne verrait rien subsister du réel. (...) Croyant comme ses inspirateurs albigeois qu'il existait deux dieux, le troubadour avait rêvé de les réconcilier dans sa chair (...), une telle union ne pouvant s'opérer que par la destruction du monde."

Universo en el que Dios y el diablo conspiran para vencer al tiempo y al espacio en el Libro que expone el pensamiento "hors de

soi" y la sensibilidad mágica que vence a la muerte regenerándose a cada lectura, por los siglos de los siglos, atisbo de la unidad androgínica "des anges rouges".

"Dom Bassa signa un pacte avec le diable. (...) La vie de sa chair (...) lui devait ouvrir les portes du Temps. (...) Sous sa forme inépuisable la matière est Dieu (c'est à dire l'infini) Dom Bassa avait été toute sa vie dominé par le désir d'écrire une oeuvre susceptible de rester. (...) L'homme qui pense est hors de soi. (...) Aime pour que ton âme à la fin s'envole de ta bouche et non pas de ton sexe."

La progresiva sacralización de sus heterónimos se consuma en el último de ellos, protagonista de *Le Roi du Sel*, novela publicada póstumamente en 1977, tras permanecer veintisiete años el manuscrito olvidado en la editorial "Les Cahiers du Sud", a pesar de haber sido revisado y corregido para su publicación por el propio Bousquet en 1948, dos años antes de morir. El poeta relata aquí el tiempo feliz pasado en Lapalme con su abuelo Joseph Bousquet (Dom Bassa y Sabbas son quizá un homenaje a su figura), durante las vacaciones. Este decorado deja en libertad la imaginación bousquetiana descubriéndonos el mundo de las leyendas mediterráneas, en las que el amor y el mar se conjugan con aventuras picarescas de hijos de piratas bajo la luz secreta de la aventura del lenguaje,

la luminosidad de la página blanca, como las playas, y de los trazos negros del "Midi Noir".

El realismo imaginario de los cuentos del ciclo del *Roi du sel* se armoniza y se alimenta con el lenguaje del sueño para alcanzar la significación más alta: "Il faut que tu deviennes ton propre rêve en devenant l'innocence de la parole qu'il a été". Lo onírico da esa característica, perceptible en toda la obra, de jeroglífico, de acertijo, cuya solución tenemos delante de los ojos, y que sólo una atenta, profunda y sentida lectura es capaz de resolver. Porque todas las claves están en el texto. Texto en forma de parábola, con un prólogo y tres actos, en el que los cuentos crecen, "comme l'herbe, le conte croît nuit et jour", se enlazan burla burlando en torno al "yo" narrador, Bousquet, y su doble brujo: "Le Roi du sel".

Si los demás heterónimos nos mostraban distintas facetas del poeta, a nivel humano, erótico, o perverso, aquí estamos decididamente en la de profeta vidente:

"Ce personnage avait réponse à tout. Ce n'était pas un miracle. Il désensorcelait les questions de ce qu'on leur ajoute en y cherchant son profit."⁵⁴

Su riqueza no existe más que en el tiempo, extraerá sal de un terreno que tardará treinta años en ser impermeable y permitir la

deseccación. ¿Cuanto tiempo ha tardado la obra de Bousquet en dar "son sel" al mundo insípido que nos rodea, en este caso "impermeable" a sus propuestas? ¡Más de treinta años!

"Le Roi du sel" deviene sacerdote pánico en la página en que hace degustar al niño poeta el vino de la iniciación,

"Je remplirai pour toi (...) le vaisseau qui rend le vin amer. Il faut l'empoigner à deux mains, et il est si lourd que tu le videras sans t'en apercevoir". Comme il se penchait pour emplir le calice, je devinai que ce vase d'argent où je voyais s'ensoleiller le breuvage avait ici même annoncé l'Offertoire. (...) Tu as bu le vin jusqu'à la dernière goutte et tu es aussi pâle que si on te retirait de la mer. (...) C'était de la nuit que tu buvais, mais sa dernière goutte t'a ranimé, elle fait briller ton regard comme s'il sortait de l'enfer. Il ne fait jamais assez noir pour le jour que tu as dans le sang (...). Il n'est homme qui ne le dise et chacun le comprend à sa manière. Patiente, goutte d'eau, que le temps te fasse des yeux!"⁵⁷

El cáliz del dolor que embriaga con su perfume de muerte, nos permite conocer nuestro ser que está del otro lado del espejo, en la obscuridad interior, multiplicado en dobles que nos permitirán una mirada que sabrá ver en las cosas lo desconocido.

Tras la comuniòn con sangre del sol, del aire y de la tierra, el iniciado recibe el símbolo de su vida:

"J'aperçus une croix incrustée de minéralisations (...)
Je l'avais à peine vue qu'il l'épinglait à mon veston.
(...) C'était une croix de cristal. (...) Il avait
traversé tant de tempêtes que la croix avait blanchi,
incrustée de sel par les vents et son visage paraissait
avoir pleuré tout le sel qui blanchissait la croix."⁵⁸

La cruz, símbolo quizá tomado en la acepciòn de San Buenaventura, que Bousquet conoce muy bien como demuestra el que su volùmen de poemas lleve como título *La connaissance du soir*, es un árbol de vida lleno de frutos que maduraràn con ayuda de sufrimiento, de ascetismo y de pureza, gracias al viento, la palabra del poeta.

"La grandeur du roi est l'oeuvre d'une parole. (...) On ne prononce (...) que des mots: et la pensée qui les entend a fait le tour du monde (...). Les paroles sont des femmes (...), les actes sont des mâles, et, quand une parole se laisse engrosser, il ne naît jamais que des mots, mais ce sont des mots qu'aucun acte n'arrêtera. (...) L'âme d'un poète est simple, elle pèse comme la pierre, elle s'étend avec l'eau, elle veut que tu deviennes la chose de ce qui est."⁵⁹

Reencontramos en el texto las ideas fundamentales de Joë que se explicitan cada vez más, la palabra y el acontecimiento preceden el conocimiento si la luz interior la ilumina, el poeta sufre y llora en su papel maldito y divino de "traductor", reflejo, doble, de la realidad que sólo se deja aprehender por quien se hace mirada y es "celui que l'on n'est pas".

En este mismo decorado de Lapalme es, según Nelli⁴⁰, donde nace en Bousquet la sensación de que hay otro ser que le acompaña,

"Je me souviens de ma jeunesse (...), une autre vie se cachait dans ma vie. Un frère triste regardait doucement à travers le bonheur. Il regarde la vie, l'arbre des cimetières, et l'amour, qui s'éloigne."⁴¹

Primer texto en el que hace mención al segundo tipo de dobles, el que no tiene ni volúmen ni definición, porque son aspectos del mismo Joë, refugios que le permiten abandonar el cuerpo físico y "se regarder vivre", entidades que considera don telúrico de una nueva existencia,

"Ton frère d'ombre est venu au monde. D'autres le suivront. (...) je l'avais deviné à mes côtés vers trois heures du matin au moment où je pensais à m'endormir. (...) Ce double me ressemblait en tous points, (...) je

m'efforçais de vivre sur son exemple. (...) Il devait être au zenith de chacun de mes jours, celui que j'aurais été en y "revenant".⁴²

que le procura la visión profunda, la videncia,

"Il était entièrement opaque, une ombre qui n'était pas faite pour être vue directement, mais qui, entrant dans certains événements qui m'avaient frappé, leur prêtait cette faculté de rayonnement que l'on voit aux transparences doublées de ténèbres. (...) Il pouvait entrer dans une personne et me la montrer dans sa vérité et son éclat (...)." ⁴³

Como vemos todavia no distingue en este "Mon frère l'Ombre" más de una entidad en esta etapa, que es anterior a las ya comentadas, incluso es indistintamente también "ma soeur de l'ombre" -- quizá el ànima junguiana --, "le confident invisible", o "l'hôte noir". Sin embargo, poco a poco se da cuenta de que estos esquizoides de su personalidad tienden a un cierto vampirismo, "Il me suggérait la présence et tout le poids d'un corps parasite qui vidait ma personne pour emplir la sienne."⁴⁴ Constata, como dice Proust en *Contre Sainte Beuve*, que un libro es producto de "otro yo" diferente del que manifestamos en la vida, y se da cuenta de que corre el peligro de caer en la contradicción de disgregarse en la búsqueda de la unidad. "Et si je n'étais déjà plus chez moi dans

ma pensée."⁴⁵ Cuando la máscara toma nuestro lugar frente al mundo:

" ... Tù, yo, aquel Juan Goytisolo (...) abrumado con los recios aplausos al impostor que había usurpado su nombre, a ese fantasma superpuesto a su yo real (...)."⁴⁶

La causa es que las imágenes, las entidades, las abstracciones que le sirvieron de muletas, desde el momento en que ha aceptado su cuerpo, y por tanto su destino, cohartan su libertad: "Je suis libre et c'est ma propre personne qui est ma liberté." Coacción sentida tanto más profundamente, cuanto su realismo imaginario, su lenguaje poético, se nutre de lo accidental-incidental de su propia vida:

"J'ai à me souvenir que chaque fait est tout plein de mon être de vie: je voudrais rencontrer en moi un individu nourri de mes visions, mais c'est avec cette volonté que commence l'idée abstraite dont l'affabulation poétique ne veut pas."⁴⁷

Curiosamente, el rechazo del doble Bousquet lo va a "proyectar" sobre el propio heterónimo,

"Mon frère a sombré dans la folie, et son malheur a consommé la ruine de son art."⁶⁸

que acaba por desaparecer, aunque no totalmente,

"Un jour, pensant par habitude à (...) un monde que j'habitais deux fois, une impression désagréable me coupa le souffle. (...) Je me sentais étrangement vidé. (...) Très vaguement j'avais senti se reranger les choses sur les talons du double évanoui."⁶⁹

Bousquet ha crecido, "l'acte de se connaître est en lui l'effet d'une croissance", y su madurez amplia la visión que tenía de su "yo":

"L'homme n'est pas double (...) il est divisé. Il regarde le monde, il en porte en lui l'unité dont il est la flamme avec son visage et le foyer avec son cœur (...). Et ne sentant, à travers son expérience humaine que l'équilibre des lois éternelles (...). J'ai voulu qu'en moi l'humain dévore l'homme. En peine de donner à ma parole la force de commander les autres en agissant sur moi."⁷⁰

con la aceptación del macrocosmos y del microcosmos, en sus aspectos positivos y negativos, como base de la unidad del ser,

Joë se enfrenta sólo, aunque múltiple, al fantasma de "l'objet manquant": la mujer amada. Porque, como veíamos en La Mujer, no hay arte, ni ciencia, sin el desnudo femenino: la pulsión de placer base del arte, del acto de creación.

"Tout ce que la volupté nous inspire se passe dans un entier silence; mais (...) cette compagne muette semble ne m'entraîner dans cette orgie que pour m'apprendre qu'il n'existe pas de silence. Nos actions prennent la place du silence, l'empêchent de régner."⁷¹

Pero pulsión de vida es a la vez pulsión de muerte, es decir, toda obra es perecedera. El arte que propone Joë consiste en dejar que la visión que viene del silencio, de la profundidad interior ante el amor y la muerte, impregne el lenguaje, es decir, se vuelva lenguaje visionario, lenguaje poético del carnaval, como diría Bakhtine, trascendido por lo imaginario, que "escaparía" a las consecuencias "naturales": volver al silencio, para devenir arte en el tiempo, obra de salvación, obra iniciática: obra maestra.

Y aquí Bousquet, comparando esta perversión obligatoria del lenguaje a la perversión obligatoria del monje poeta para ser puro y a la vez hombre enamorado, cierra el círculo que la palabra había abierto en torno a él, con la deriva de la sodomización:

"Sodomie nécessaire. L'art est sodomique et c'est depuis cette chute hors de l'espoir que le salut est l'objet de sa recherche."⁷²

V. 4. Las voces del yo

Joë Bousquet presenta en su escritura lo que Kristeva llama "une subjectivité kaléïdoscopique"⁷³ que trata de unir "le créer et le comprendre"⁷⁴. Cada estructuración significativa, intertextual o intratextual, se expresa dentro de bloques que desarrollan sus ideas en varios párrafos, muy pocas veces en más de una página y tiene una doble función:

- a) su estructuración tiene sentido por sí misma, está completa y es relativamente autónoma.
- b) su yuxtaposición con las estructuraciones de los bloques anteriores o posteriores define, por su forma y su/s sentido/s una o varias coherencias dentro del texto. La libertad de coherencia permite la movilidad del sentido, en una función más amplia que la de simple "bisagra", y que podríamos llamar "rizomática" o "arborescente".

Su contenido suele adoptar tres formas:

a) parábola

- marcas personales: pron. personal (valor de indefinido), pron. indefinido, substantivo gentilicio.

on

ils

l'homme

l'époque

ils (n'importe qui)

- dispositivo espacio-temporal: introducción en espacio-tiempo indefinido

pregunta: Y a-t-il ...?

fórmula tradicional de cuento: il était + CCT, ils étaient + SN

exclamación: Hideuse ...!

- estructuración del texto: desarrollo en frases cortas, párrafos cortos

conclusión: un proverbio, un dicho, una frase axiomática en la que el actante sujeto es el agente de la resolución del enigma.

"On n'a que ce qu'on donne. La lumière était compromise. Aux feux de la vérité, il allume sa lampe pour fouiller tous les replis de l'horreur."

b) Vivencia

- marcas personales: actante sujeto narrador en primera persona y todas las anáforas y determinantes de ella

je

todos los determinantes y anáforas de la primera persona: adj. posesivos, pron. pers. obj. d. e ind.

- dispositivo espacio-temporal: situación en el tiempo cronológico

j'écrivais hier ...; ma mère (...) me disait ce soir ...; continuant à scruter ma vie ...; un jour ...

- estructuración del texto: frases largas, párrafos largos

conclusión: una frase, o un párrafo, resume y condensa toda la vivencia.

c) Vivencia y reflexión

- marcas personales: actante sujeto narrador en primera persona que se intercambia con la segunda singular o la tercera singular pues representa al mismo actante: Bousquet. Los actantes oponentes, siempre genéricos e indefinidos, juegan su papel ficticiamente, en realidad son adjuvantes.

je = tu = il

vous

on/ils

- dispositivo espacio-temporal: tres posibilidades
 - situación en espacio/tiempo definido
 - situación en espacio/tiempo indefinido
 - situación en espacio/tiempo definido y deslizamiento al indefinido
- estructuración del texto: frase corta, párrafo largo.

conclusión: igual que la parábola.

Podríamos decir que la escritura Bousquet es la expresión del pensamiento en su pluralidad, que muestra la reflexión lineal en el tiempo mental y las digresiones rizomáticas debidas a los momentos intensamente significativos, en los que hay conjunción (don - contredon) creativa, abolición del sentido pues "la pensée n'est pas dans le moi (...) elle est dans ce que nous pensons avant d'être en nous ..."⁷⁵

Esta "affabulation du réel" le permite crear su lenguaje poético basándose en los hechos significativos autobiográficos, encarnación, substanciación, como ya hemos comentado, a partir de la propia vida. Todo su discurso poético representa con su organización discursiva "la direction immuable: le passage du dedans au dehors, de l'envers à l'endroit"⁷⁶, secreto a la vez del amor y de la escritura: la continuidad y la versatilidad de la significación del Libro que se está realizando cada vez que lo leemos ... o lo criticamos, y que responde plenamente a la petición bachelardiana:

"En fait, il faudrait, pour une étude en psychologie complète d'une légende (...) disposer au moins de trois langages: d'abord il y aurait le langage ordinaire, le langage de l'utilité, [puis] il faut communiquer en une sorte d'infralangage par les valeurs de la vie chaude,

(...) la sensualité, (...) [et finalement] c'est dans une transcendance du langage naturel, en un supra-langage, que (...) [l'on] cherche les voies de la lucidité."77

La escritura "intermitente" cubre los tres frentes, cuenta los hechos en el lenguaje más limpio y natural, introduce los hechos "de la vie chaude", de la sensación, de la profundidad gracias a la contigüidad de las incidencias accidentales, el supralenguaje es el lenguaje poético iniciático que nos abre las puertas del conocimiento.

V. 5. La Presencia del doble o la retórica especular.

Como consecuencia lógica de su concepción del lenguaje poético como una serie de correspondencias y de coincidencias entre lo real y lo imaginario, en una contradictoria fenomenología mística, los recursos retóricos más importantes empleados son la sinécdoque, la metáfora y la metonimia, cuya complementaridad señala el Grupo Mu en su *Rhétorique Générale*⁷⁸, así como el oximorón, como era de esperar, dada su similaridad con el andrógino como "coincidencia oppositorum" donde se asumen las contradicciones.

En gran medida, la obscuridad de los textos bousquetianos, aunque a primera vista pueda parecer lo contrario, no viene dada por una falta de especificidad en la relación entre lo substituído y lo

substituto, bien sea ésta por identidad (metàfora), o por contigüidad (sinécdoque o metonimia), sino por la distancia subjetiva entre el código usual que el lector utiliza para decodificar e interpretar y el código personal de Bousquet, o, dicho en otras palabras, el tema, la forma estructurante, al ser suprimido, enmascarado, deliberadamente, en lo que los surrealistas llamaron las metàforas enigma, siguiendo a Mallarmé ("je raye le mot "comme" du dictionnaire"), hace que el texto tienda a la quinta-esencia de lo poético, que diría todo con nada, la hoja virgen, incomprendible, hermética, sólo para iniciados.

A medida que en su obra avanzamos en la metamorfosis del lenguaje de amor, llegamos al "langage entier", lenguaje liberado por la indiferenciación mística del sujeto actante (vid supra) y la ruptura de la lógica lineal y cronológica para captar la realidad "entera", es decir, con su significación imaginaria, que la hace multisignificativa, Bousquet está muy cerca de Mallarmé cuando éste habla del valor de la imagen:

"L'image, l'univers de sens de chaque image et aussi de leurs relations dans tous les sens, est une libération d'énergie imaginaire qui se polarise autour du caractère poétique des images mistiques."⁷⁹

En esta vía, Bousquet siente cada vez más la misión social del poeta: "L'individu transformé ne sera efficace que si son change-

ment est continuellement aiguillé sur la société à régénérer"⁸⁰. Esto supone la mutación de una escritura muy trabajada, aunque no preciosista, intimista y repleta de enigmas e imágenes, en otra cuyas imágenes se purifiquen, se globalicen, sean más parcas, obviando la metáfora con el uso de la comparación, del famoso "como" proscrito por Mallarmé,

"Le langage sans métaphores saisissant la réalité dans sa loi révélera l'infinité de ses propres ressources en l'exprimant, montrera sa propre loi en manifestant la loi qui engage les faits -- c'est la même --, révélera qu'il y a une causalité dissimulée dans le langage."⁸¹

Bousquet se propone esto en la serie de cuentos de Lapalme, más tarde recopilados en *Oeuvre Romanesque Complète*, así escribe en el Diario de estos cuentos: "Mon oeuvre commence en 1943 avec l'élaboration d'un langage sans métaphores", declaración dramática para quien "l'activité métaphorique était devenue un besoin et une seconde nature"⁸², de hecho el poeta no abandona la metáfora, su prosa poética se ciñe a la verosimilitud sin dejarse llevar por las libertades surrealistas, ni por la facilidad verbal innata, favorecida por el recuerdo de la mujer amada. Las imágenes se liberan de artificios y aparecen puras, con una lógica interna que las convierte en hechos más que significativos: son los incidentes o sucesos instantáneos significativos en un mundo posible, la

herida que determina las pulsiones psicosenoriales de Bousquet deviene hecho mayor constituyente del ser:

"Il veut dépasser l'accident, rendre fondamental et *causa sui*, ce qui l'atteignit par hasard."⁸³

Trabajo de la memoria, no para recuperar un tiempo "perdu", sino para que el pensamiento permita un nuevo acto fundacional:

"Naïf, c'est là le travail de la mémoire. C'est dans ce double rapport que se recueille indestructiblement l'instant le plus fugitif."⁸⁴ "Effet qui se produirait de lui-même si tu étais capable de métamorphoser le coin du monde où tes arbres doivent grandir le plus possible. Mais que tu peux anticiper aidant ainsi à l'acte primordial. C'est une chance de pouvoir ainsi vivre à vide, recommencer et les engager les actes, qui, un jour enfin, épouseront la réalité irréversible. Penser, c'est cela... (...) Toute pensée est création, mais elle ne crée que pour toi. L'acte majeur du poète est d'embrayer, de toucher autrui avec ce qu'il vient de produire hors-bord."⁸⁵

Así el pensamiento genera, crea, en la relación con el Otro, uno Mismo que re-nace cada vez que muere el yo anterior:

"Mais je suis mort dix fois! (...) mon existence exploitait des survies successives! Je suis tombé au Chemin des Dames. A peine revenu du noir, je suis mort de mes excès de drogues. L'écrivain je l'ai tué. Je suis mort dans la mort de Claude. Alice m'a entraîné en tombant sur un trottoir. J'ai reçu toutes les morts (...) J'appelle mais ceux qui accuseront mes grands mots (...) ils n'ont pas assez d'imagination pour voir tout ce qu'ils sont. Ils n'ont jamais su mourir dans celui qui meurt: aussi jamais ne naîtront-ils d'une naissance".⁸⁶

Esta en-carnación del EIE/T, "Ah! dans l'instant à vivre ne saurai-je dresser comme un phare l'instant que je suis?", es el cambio de forma de Joë dentro de un espacio-tiempo, burbuja en otra dimensión, que se mantiene estable:

"Assez patient, cependant, pour me laisser transformer un fait a pris ma place; et j'ai adopté cette façon originale de vivre: de toutes mes forces tendues à l'extrême assurer la stabilité d'un événement."⁸⁷ (...) "Instant viscéral et que je saurai tisser avec les fils venus des étoiles [étoiles = hechos, incidentes que quedaron marcados en el firmamento de Joë] (...) Le génie et la force de maintenir par des métamorphoses l'instant pour lequel on était né."⁸⁸

Sin embargo, precisamente la "loi" de los hechos significativos "dont l'ombre est sous la terre" le exige dos tipos de lenguaje. Uno sería el lenguaje sin metáforas, porque a través de la reflexión hace comprensible el enigma, lo socializa, al mismo tiempo que el lado jeroglífico del enigma "translimita" la reflexión por su verdad metafísica que lo surrealiza, lo irraciona- liza de alguna manera. El ejemplo más importante y claro es su obra *Les Capitales ou de Duns Scott à Jean Faulhan⁸⁹*, en la que Joë se inclina abiertamente por el apólogo.

El segundo tipo es el de los cuentos "plus purs", en ellos la técnica retórica, en el sentido paulhaniano, desarrolla un tipo de cuento cuya lectura semeja un ejercicio espiritual de meditación, al estilo de los de Ignacio de Loyola, y cuya trascendencia se condensa en una distinta percepción del mundo, relativizado por el relato que se hace parábola,

"Il y a une relation très profonde et très secrète entre la sensation et la pensée. La philosophie se fait forte de l'ignorer (...). Mais rien ne vaut s'il n'est aussitôt élevé à la puissance du songe: et la parabole attend de développer ton intuition. Ni rien ne vaut s'il ne peut servir à ce bonheur de tous."⁹⁰

Estos cuentos del realismo imaginario están emparentados con el "Märchen" alemán que Bousquet probablemente conocía a través de

sus asiduas lecturas de Novalis, sobre todo en *Les disciples de Saïs* ("J'ai retrouvé Saïs!", exclama Joë cuando cree haber encontrado la fórmula de expresión de sus cuentos), y de E. T. A. Hoffmann, al que también admiraba. Decimos probablemente porque este tipo indescriptible de narración tuvo que llamarle poderosamente la atención teniendo en cuenta que el "Märchen" presupone una actitud filosófica no cartesiana:

"Le Märchen apparaît comme la source des contes, (...) un état de l'esprit et du coeur, un régime de la présence au monde, dérobé résolument aux prises de la logique euclido-aristotélicienne."⁹¹

Como el "Märchen" los cuentos bousquetianos aúnan características del cuento popular, del cuento de hadas y del relato maravilloso o fantástico. La gran diferencia estriba en que para Bousquet en la ficción lo fantástico debe surgir de los hechos, los incidentes, de la realidad que se surrealiza sin perder la verosimilitud.

Una vez vista la evolución de la utilización de las imágenes en general, pasaremos a analizar las presencias del doble en sus imágenes más características, teniendo en cuenta, en todo caso, que ya hemos estudiado "chemin faisant": "la poupée", "la chambre", "le miroir" y "l'oeil".

En primer lugar analizaremos la imagen del perro, cuya aparición, como elemento constitutivo de la biografía o de la ficción, hemos tenido oportunidad de comprobar. Como elemento de conexión entre este mundo y el otro está asociado a la muerte, a los infiernos, al mundo subterráneo, a los imperios invisibles que rigen las divinidades tectónicas o lunares. Por eso está ligado a los elementos tierra, agua, luna, cuya significación es vegetativa, sexual, adivinatoria, fundamentalmente inconsciente y subconsciente⁹².

En América, en Oceanía y en África, aparece como el ladrón o el creador del fuego, estableciéndose una relación directa entre el fuego y el acto sexual (por eufemismo los Bambara le comparan con la verga, a causa de su avidez sexual), aunque también se le puede relacionar en cierta manera con Prometeo, símbolo de la desobediencia constructiva. Por otra parte, el perro en ciertas religiones es el ser que reúne todos los aspectos negativos y mancillantes de la humanidad, es pues la imagen por excelencia del ángel caído y del chivo expiatorio⁹³. Desde el punto de vista positivo, el perro es el amigo del hombre, el que protege sus bienes con sus ladridos, como los monjes "Dominicanis" (perros del Señor) protegen con su voz la Casa de Dios.

En su obra, el perro toma para Bousquet, en primer lugar, la significación peyorativa de crueldad y de obsesión sexual, es una víctima del destino, "l'ange déchu", el mártir, el hijo pródigo

por antonomasia. Por ello, es la víctima sacrificada que invierte los símbolos⁷⁴, deviniendo el "mesías" que nos consuela y nos rescata de nuestra dicotomía irremediable. El barquero, como San Cristóbal, cuyo nombre pagano (Durand⁷⁵) era "Reprobatus", el réprobo, que Flaubert describe en su *Saint Julien en Trois contes*; también como el buen gigante Abel Tiffauges de *Le roi des aulnes* de Tournier. Así Joé alza su voz para defender al hombre, sacrificándose él mismo para salvarlo, lo mismo que en alquimia y en filosofía, el perro devorado por el lobo que representa la purificación del oro por el antimonio, penúltima etapa de la Gran Obra, significa que el sabio, perro y lobo a la vez, se purifica sacrificándose él mismo, para acceder al fin a la última etapa de la espiritualidad.

Ese deseo de elevación espiritual que necesita un esfuerzo sobrehumano para conseguirse, se plasma a través de otro símbolo: "l'oiseau".

"Tu as un épervier sur le front, n'es-tu jamais parti?
Certains êtres doivent-ils arracher un à un tous les
liens qui les attachent à une famille, à un état."⁷⁶

Dentro de las distintas significaciones del pájaro, Bousquet parece haber escogido la de signo celeste en el hombre, imagen del alma o del destino. "L'épervier", no como ave de rapiña, sino como

señor del aire, rebelde y orgulloso, que sufre todas las torturas del mundo cuando está enjaulado y encapuchado, ciego.

"L'âge de l'âme et les années

Ne sont pas du même équipage.

L'enfance jamais ne reviendra chez nous

L'automne est à ma porte et joue à la serrure

Je m'embarque.

Le lac est grand comme la chambre

L'oiseau vole beaucoup plus bas que la Torture (Nov. 41)

*Papillon de Neige*⁹⁷

Sin embargo, el único "vuelo" que puede permitirse el poeta es el de su mano sobre la blanca extensión de la imaginación, guiado por sus ojos para los que "tout est la source et le fruit". ¡Ah! Pero ese vuelo es capaz de abolir el tiempo:

"Aborder le seul interdit. Hasard si nous réussissons à respirer l'air secret, la source d'une vie qui n'ait touché à rien entre le mouvement de notre main et la silencieuse fuite de l'oiseau que nous avons sous le front.

L'âme de l'Homme est debout sur les heures."⁹⁸

Aunque ya hemos estudiado anteriormente la relación de los colores con el lenguaje poético, quisiéramos aquí insistir, ampliar

nuestro análisis para explicar el valor simbólico de la dicotomía blanco # negro, luz # oscuridad, en relación con el vuelo inmóvil del pájaro. Al principio de nuestro estudio, comenzábamos con un poema que habla de la ceguera de los que no quieren ver, aquí el ciego es el que ve otro mundo, como en la famosa poesía de Baudelaire:

"Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie
 Comme s'ils regardaient au loin, restent levés
 Au ciel; on ne les voit jamais vers les pavés
 Pencher rêveusement leur tête appesantie

... ..

Ils traversent ainsi le noir illimité,
 Ce père du silence éternel

... ..

La oscuridad, la negrura que acompañan al ciego, también pueden simbolizar la ingenuidad del amante, sumido en el útero protector de su amor, frente a la perfidia del objeto amado, mujer/madre. Bousquet cita la ceguera, en su correspondencia con Bellmer, del que ya hemos hablado sobre todo en relación con las muñecas, en su carta del dos de mayo de 1945⁹⁹, cuando expresa un deseo de "renouvellement complet de mon oeuvre" que implica que ésta sea genial, o, como él dice, "qu'elle ait la hauteur d'une vie à sauver". Para que su amigo comprenda lo que quiere decir le explica la historia de un ciego "qui adorait sa mère et passait la

journée à sculpter des croix". Claramente vemos aparecer al hijo inválido, incestuoso y mártir, señalado por la cruz, elemento mágico que aparece acompañando a aquellos personajes que le iniciaron en la comprensión de sus "racines d'ombre": la enfermera -- l'abeille blanche --; el brujo -- le Roi du Sel --, marcando así su íntima relación con ellos.

Pero la madre utiliza con él el discurso de la mentira, del desprecio,

"Sa mère lui décrivait l'appartement où elle l'avait confiné, (...) le disait le plus beau de la maison, (...) [or] l'aveugle apprit (...) qu'il habitait l'endroit le plus noir, le plus aveugle de la maison."

este abandono le hunde en la desesperación

"[qui] était justement ce que lui devait faire oublier son travail. Et il comprit que ses mains avaient le pouvoir de faire parler cette nuit dont l'aversion de sa mère l'avait recouvert ..."

Verdaderamente, todas y cada una de las parábolas retoman en mil combinaciones los elementos básicos de la mitología bousquetiana, como piezas de un rompecabezas que es fundamentalmente la comprensión de uno mismo.

El ciego simboliza al que es incapaz de ver la malicia, el engaño, el discurso de la mentira, la realidad tiene 24 horas, el día, como símbolo de lo exterior falseado, es la luz que ciega, por eso el tiempo de Bousquet es la noche, el atardecer, imagen de la búsqueda interior. Infantil, inocente, egocéntrico, trata de ser capaz de mantener la lucidez de la comprensión que deslumbra, ciega. Las cruces que esculpe representan el sufrimiento de la iniciación, pero sólo se cargarán de sentido cuando muera y renazca, es la metafórica ruptura del cordón umbilical, que comprende la idea que todo empieza y termina en la oscuridad de la noche primordial, cantada por Orfeo:

"Cantaré la noche, madre de dioses y de hombres, la noche, origen de todas las cosas creadas y la llamaremos Venus."

y por los místicos, como Juan de Yepes, para quien es el lugar de la alegría pánica, de la comunión del amado con la amada.

Así la oscuridad ciega cobra sentido cuando comprendemos que es el principio de todo, la madre primera, recuperada virtualmente y sin miedo al incesto, pues la hemos exorcisado con nuestro sacrificio. Es pues materia prima, vida latente, que lleva parejas la protección -- la virgen negra --, la ascésis de las fuerzas telúricas, materiales, sensuales, subvertidas por la iniciación,

es decir, el sufrimiento provocado por la renuncia a las vanidades del mundo-sensación, y sublimadas en los hechos mágicos. La noche anuncia el alba, el renacimiento, por eso es el "noir de source", "le soleil noir", "le royaume même de la substance" (Durand), que ilumina la mirada interior (el tercer ojo), que revela por contraste la verdad escondida en el fondo de todos nosotros.

Verdad que es "la force des mains pour faire parler la nuit", pues tanto Bellmer, pintor y dibujante, como Joë, escritor, utilizan el mismo lenguaje manipulado para articular sus mensajes.

Finalmente la ensoñación de la obra salvadora que vemos asomar en el tema de la cruz, se concreta en el símbolo del árbol. La cruz, una vez el sacrificio realizado reverdece, trata de echar raíces de nuevo:

"Si seulement mon existence comme celle d'un arbre, était la fixité d'un lieu ... Ou, comme celle de mon esprit, l'effacement de tous les lieux. Mais je suis comme ce passant, là-bas; regarde-le marcher, il a l'air de courir après une voiture. (...) Une couronne de lumière ... Le jour et la nuit et la terre et la mer: un trou pour s'y cacher."¹⁰⁰

La importante es que el "trou" hay que hacerlo en el espacio-tiempo, lo que implica, como indica Bachelard¹⁰¹, que el árbol es

un símbolo del devenir, del hacerse. "Je grandis hors de l'espace et du temps, donc je suis", podría decir Bousquet,

"L'espace est comme la terre, cela se creuse: il en jaillit de la flamme, ou des sources ou un bel arbre. Et l'espace se transforme selon que j'y suis. Depuis le temps que j'enfonce mes racines dans cette boue!"¹⁰²

Rachelard comenta, un poco más lejos, refiriéndose a Bousquet, que es por su inmensidad que "l'espace de l'intimité et l'espace du monde deviennent consonnants", matizando que es el espacio de la intimidad el que se ilimita en la soledad. Es lo que Bousquet llama la "délocalisation temporelle", que se logra "en agissant sur les choses, en procédant entre elles à des arrangements admirables"¹⁰³, mientras se las contempla "jusqu'à que tu les voies se délocaliser". Es la versión definitiva del "fait signifiant par le noir de source" que modifica la realidad, el objeto está localizado en el espacio-tiempo euclidiano-aristotélico, es decir, un volumen de tres dimensiones y un tiempo lineal -- la flecha del tiempo --, al mirarlo el objeto está en los ojos del sujeto y el sujeto también (ver Poética de la Mirada) y puede hacer "arrangements admirables". La contemplación "hasta que" nos indica que la concentración debe ser muy intensa, incluso ayudada por la droga, o por algún otro procedimiento hipnótico que produzca la ensoñación. Así el objeto y el sujeto están en un espacio-tiempo propios, están "délocalisés".

"Un arbre n'est nulle part. L'espace est en lui comme le miel dans une ruche. Allons! L'étendue s'est arrêtée sur moi; mais sans me trouver. Ainsi disparaît le point sur lequel se referme un cercle."¹⁰⁴

Poeta árbol, punto central de un círculo que le encierra, centro de miel, de alimento primordial,

"Je vois les hommes petits, même quand ils sont près de moi. Avec son feuillage bruissant, avec ses fleurs, le figuier donne à tous l'illusion de l'eau courante qu'ils vont chercher bien loin. Il prend l'eau dans la profondeur, et cette légèreté, cette transparence liquide de son feuillage.

Un arbre a de singulières façons de feuiller l'étendue et de retourner l'horizon entre ses feuilles: s'il descendait plus profondément, il deviendrait tout noir de vie, si noir qu'il répandrait du jour et miroiterait comme une torche d'argent."¹⁰⁵

Bousquet, como la higuera que Jesús maldijo por su ciencia, ofrece sus frutos, su conocimiento -- l'eau de la profondeur --, símbolo de fecundidad y de energía universal, a la vez fálico y maternal. En la simbolización de sí mismo como árbol, el poeta hace intuitivamente renacer la visión mítica primitiva que consideraba los

Árboles como elementos clave para comprender el mundo en el espacio-tiempo, y entrar en contacto con las fuerzas naturales, con la divinidad, a través de la palabra, que los árboles generaban al proporcionar el alfabeto¹⁰⁶. El árbol era, es, la síntesis de los tres niveles: cielo, superficie y profundidad terrestres, y de los cuatro elementos (agua: savia; tierra: raíces; aire: hojas; fuego: por frotamiento, la leña y las hojas secas). El poeta y el árbol son ejemplo de la interdependencia y semejanza del microcosmos (el planeta en el sistema solar) y del macrocosmos (el universo).

"Avec mes pensées et mes peines, je ressemble à l'arbre qui unit l'eau et le ciel comme il les voit s'unir dans le ruisseau et les chante avec son feuillage que le vent remue.

Je ressemble au grand arbre qui s'est élevé devant ma fenêtre: comme lui, je suis un climat pour ceux qui se fieront à mes paroles."¹⁰⁷

NOTAS:

1. Bachelard, G., *Fragments d'une poétique du feu*, P.U.F., Paris, 1988, p. 49.
2. Castilla del Pino, C., y al., *El discurso de la mentira*, compilación, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 14.
3. *Le Robert Méthodique*, ed. Le Robert, Paris, 1988 (ed. 1989), p. 861.
4. Bousquet, *Lettres à Ginette*, A. Michel, 1980, p. 224.
5. Del Prado, J., *Como se analiza una novela*, Alhambra, 1984, p. 292.
6. Greimas, A.J., et alii, *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris, 1972, p. 12.
7. Nelli, R., *Joë Bousquet, sa vie et son oeuvre*, A. Michel, 1975, p. 154.
8. citado en Guiraud, P., *La versification*, PUF, Paris, 1970, p. 107.
9. Bousquet, J., "Confession spirituelle (1948)", en *Joë Bousquet, Les Cahiers du Double*, Paris, 1980, p. 164.
10. Bousquet, J., *L'homme dont je mourrai*, Rougerie, 1974, p. 117.
11. Baylon, C., & Fabre, P., *Grammaire systématique de la langue française*, Nathan, 1978, p. 229.
12. Nelli, R., *Joë Bousquet, sa vie et son oeuvre*, A. Michel, 1975, p. 155.
13. Meyer, M., "Postface" en Aristote, *Rhétorique des passions*, Rivages, Paris-Marseille, 1989, p. 144.
14. Nelli, R. *Vie et oeuvre de Joë Bousquet*, A. Michel, 1975, p. 107.
15. Nelli, o. c. misma página.
16. Durand, o. c.
17. "Il y a un million d'années, dans un univers immuable, est apparu un phénomène extraordinaire: la différence. Et, avec la différence, sont venues la sexualité et la mort. Ces trois choses vont ensemble, nous ne savons pas pourquoi mais c'est ainsi." Prof. Jean Bernard, "Propos recueillis par Catherine David", *Le*

- Nouvel Observateur*, 14 au 20 décembre 1984, p. 23.
18. Baylon, o. c. p. 25.
19. Bousquet, J., *Poésie*, Rougerie, 1976, p. 67.
20. Durand, G., *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969 (éd. 1982), p. 92.
21. Bousquet, J., *Lumière, infranchissable pourriture*, Fata Morgana, 1987, p. 88.
22. Bousquet, J., "La tisane de sarments" en *O.R.C.*, vol. I, A. Michel, 1979, p. 335.
23. Durand, o. c. pp. 78-79.
24. Bousquet, *Mystique*, o. c. p. 121.
25. Durand, o. c. p. 165.
26. Bousquet, *Mystique*, p. 113.
27. Bousquet, "La tisane de sarments", o. c. p. 442.
28. Bousquet, o. c. p. 291.
29. S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, tome I, pp. 197-198, citada en *L'un est l'autre*, Badinter, E., O. Jacob, Paris, 1986, p. 175.
30. Nelli, R., "Joë Bousquet et son double", in *Joë Bousquet*, Les Cahiers du Double, Paris, 1980, p. 47.
31. Nelli, R., nota introductoria a "Retour" en *O.R.C.*, vol I, A. Michel, 1979, p. 36.
32. O. c. p. 121.
33. Bousquet, "Journal dirigé", in *O.R.C.*, vol. III, A. Michel, 1982, p. 470.
34. Tema inspirado de un cuadro de Max Ernst citado en *Correspondance*, o. c. p. 183.
35. *Juan Salvador Gaviota de Bach* [?]
36. *Apostillas a El nombre de la rosa*.
37. Augier, G., "J. B. et l'expérience émotionnelle du réel", en *Joë Bousquet*, Les Cahiers du Double, Paris, 1980, pp. 147-148.

38. Bousquet, "Le rendez-vous d'un soir d'hiver", en *D.R.C.*, vol. I, p. 180.
39. O. c. p. 192.
40. *Le médisant par bonté*, Gallimard, 1945, (éd. de 1980), pp. 185-186.
41. *Le roi du sel*, A. Michel, 1977, pp. 18-21.
42. Abastado, C., *Mythes et rituels de l'écriture*. Complexe, 1979, p. 73.
43. O. c. p. 19.
44. O. c. p. 20.
45. O. c. p. 20.
46. O. c. misma página.
47. O. c. p. 21.
48. *Séméiotiké, recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969 (col. Points 1978), pp. 89-92.
49. Kristeva, o. c.
50. O. c. nuestro subrayado.
51. En *D.R.C.*, vol. II, pp. 167-237.
52. "Le livre heureux", en *D.R.C.*, vol. IV, p. 153.
53. O. c. p. 330.
54. "Iris et Petite Fumée", en *D.R.C.*, vol. II, p. 203.
55. "La tisane...", o. c. p. 298.
56. O. c. p. 39.
57. O. c. pp. 115-116.
58. O. c. pp. 116 y 130.
59. O. c. pp. 131 y 204.
60. *D.R.C.*, vol. I, p. 36.
61. *D.R.C.*, vol. I, p. 43.

62. "Le vrai livre heureux", en *D.R.C.*, vol. IV, pp. 236-241.
63. O. c. mismas páginas.
64. "12 avril 1947" en *Le sème chemins*, Rougerie, 1981, p. 33.
65. *D.R.C.* vol. IV, p. 245.
66. Goytisolo, J., *Coto vedado*, Seix-Barral, 1985, p. 138-139.
67. "Livre heureux", en *D.R.C.*, vol. IV, p. 142.
68. "Mémoires" en J. Bousquet, *Les Cahiers du Double*, o. c. p. 196.
69. "Livre Heureux", o. c. p. 134.
70. O. c. p. 157.
71. "Mémoires", o. c. p. 197.
72. O. c. misma página.
73. "Instances du discours et altération du sujet" en *La révolution du langage poétique*, Seuil, 1974 (coll. Points 1985), p. 317.
74. Bousquet, J. *Œuvre romanesque complète*, Albin Michel, Paris, 1984, p. 32.
75. o. c. p. 34.
76. Carta a Jean Paulhan citada en *Le cahier noir*, J. Bousquet, o. c. p. 244.
77. *Fragments d'une poétique du feu*, o. c. pp. 128-129-130.
78. Seuil, 1982, coll. Points, p. 108 y ss.
79. Citado en *Vie de Mallarmé*, H., Mondor, Gallimard, 1941, pp. 267-268.
80. *Langage entier*, Rougerie, 1981, p. 124.
81. Bousquet, citado en "J. B. et les contes sans métaphores", R., Nelli, en *Joë Bousquet*, *Les Cahiers du Double*, o. c. p. 229.
82. Nelli, R., "Notes au Cycle de Lapalme", in *Œuvre Romanesque Complète*, Vol. III, Albin Michel, 1982, Paris, p. 17.
83. Bousquet, J., *Langage entier*, Rougerie, 1981, p. 33.
84. *Langage entier*, p. 39.

85. *Langage entier*, p. 125.
86. *Langage entier*, p. 125.
87. O. c. p. 175.
88. O. c. p. 178.
89. *Le Cercle du Livre*, 1954.
90. *Mystique*, o. c. p. 31.
91. Gusdorf, G., *L'homme romantique*, Payot, 1984, p. 135.
92. Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles*, Seghers, 1969 (9^e éd. 1973).
93. O. c.
94. "C'est le Christ porté par la mort qui (...) inverse son sens, devient protecteur, talisman contre la violence de la mort." Durand, *S.A.I.*, o. c.
95. *S.A.I.*, o. c. p. 231.
96. *D.R.C.*, vol. III, p. 520.
97. Verdier, 1980, p. 64.
98. O. c. p. 64.
99. *Correspondance*, o. c. p. 127.
100. "La neige d'un autre âge", *D.R.C.*, vol. II, p. 383.
101. *La poétique de l'espace*, o. c. p. 182.
102. O. c. p. 406.
103. "Cahier III", en *D.R.C.*, vol. IV, p. 444.
104. O. c. p. 406.
105. O. c. misma página.
106. Graves, R., *La diosa blanca*, Alianza, Madrid.
107. "La marguerite ..." en *D.R.C.*, vol. III, p. 268.

VI. CONCLUSION

VI. 1. Corolario incidental

Tras la lectura interpretativa de la estructura orgánica de la poesía bousquetiana, en sus coordenadas espacio-temporales y el análisis de su topografía en los niveles ideológico, semántico formal y de realidades simbólicas o arquetipos míticos, parece deducirse una serie de conclusiones (provisionales dado el estado actual de la investigación de la obra de Joë Bousquet y nuestras propias e inevitables evolución y limitaciones) que exponemos a continuación.

VI. 1. 1. La búsqueda

Las realidades simbólicas, los heterónimos, hipótesis de base de nuestra investigación, evolucionan, en primer lugar, desde la máscara inocente de un pseudónimo hasta el "frère-soeur d'Ombre", con función actancial de substituto esquizoide del narrador autor, monje gnóstico, vigla de Carcasona, cuya fuerza aumenta y se condensa hasta llegar a ser el generador fundamental de la anecdótica textual bousquetiana, hasta aproximadamente 1940, para luego desaparecer asimilado. Paralelamente asistimos a la evolución de las isotopías de lo telúrico y sexual (el perro, el chivo expiatorio), a lo etéreo y celeste (el gavilán, como ave en vuelo inmóvil), que coincide con la búsqueda de un cuerpo de papel a

través de la substanciación nominal, de la teorización y de la poetización que se revelarán más tarde "'armes rouillées' d'une invalide stratégie du sujet"¹. Veamos ahora la progresión:

Pierre Maugars	\	heterónimos
Jean Flour Montestruc	/	extratextuales
Joë		heterónimo intra-extra-textual:
heteró-	/	Galant de Neige
nimos	/	Jean de la Guitare
intra-	/	Tiffou Secret
textua-	<	Bartavelle
les:	\	M. Sureau
Frère	\	Sabbas-Dom Bassa
d'Ombre	\	Le roi du sel

y la progresión de los símbolos mayores:

Perro ----->Gavilán

que expresan ideológicamente la evolución de la culpa judeo-cristiana al ateísmo místico de una ontología utópica, que se construye por medio de la substanciación nominal y de los "contes purs" que anuncian ya el "langage entier". Ateísmo que comienza siendo una de las puertas, una de las columnas del discurso, puerta que permite encontrar un sujeto responsable de los aconte-

cimientos negativos, por lo tanto, al mismo tiempo, objeto de odio, pero dialécticamente columna "super ego" que espera del sujeto una estructuración constante, como presencia e invención:

"Toute ma vie, je me suis voué, absurdement, sans réflexion, par une violence d'engagement qui ne m'a jamais acquis à mes propres yeux de mérites moraux, parce que revenu à moi et définitivement engarcé par la disposition maudite, je me lardais de cruels reproches."²

Joë Bousquet supera esta fase dicotómica con un discurso en el que el sujeto es uno y múltiple: la especularidad del "yo" que es "él", "ella", "tú" y en el que la dimensión espacio-temporal está en el filo de la navaja, entre lo real cósmico y lo intemporal, irreal e imaginario, proporcionándole sentido:

"une morale ensevelie dans les faits qui ressort d'une façon de les énoncer."³

En este contexto, la herida aparece como una fisura, un atisbo incidental de la multiplicidad unitaria del ser, sentida, sin embargo, en esta primera etapa, como la causa de una inversión de los valores de ser que Joë Bousquet era frente al objeto perdido: la mujer amada. Subversión que le ayuda a asumir su inmovilidad a través de la poética bousquetiana de la mirada, principio provi-

dencial y germinal de heterónimos, procedimiento surrealista de ruptura de la relación habitual entre los objetos y el sujeto, técnica de "collage" inesperado implicando un trasfondo tanto lingüístico como extralingüístico, que el autor locutor utiliza en una "plurisociación"⁴ que combina varios códigos, invitando al lector alocutorio a vivir en varios planos simultáneamente la búsqueda de sentido, guiada por los indicios insinuados por Joë Bousquet, pero desde el "aveuglement" de los ojos en los que el objeto escapa a la corrupción y a la ley de entropía, ruptura pues con el cuerpo corrupto por el a-conocimiento de éste, página en blanco, que descubre las nuevas relaciones con la realidad a partir de una substancia imaginada que le permite la acción: "il faut être aveugle pour agir":

Objeto amoroso perdido

provoca

herida (ruptura en el espacio-tiempo habitual)

transforma

corporeidad fosilizada (subversión sujeto-objeto)

en

corporeidad sublimada

paralelamente en el campo de las sensaciones:

ojo

herida especular permite
 poética de la mirada
 sujeto encarnado en el objeto
 "aveuglement"
 corporeidad trascendida

esta acción le ayuda a constituir "el cuerpo de papel":

Sujeto + objeto - unión de contrarios = narrador actante +

narrador escritor actante

Así, Joë Bousquet supera la culpa racionalizando la herida y su cuerpo inválido en la concepción de una metafísica atea, especular, que trata de incorporar mundo, espíritu y alma, posible solución de la ambigüedad, de la dicotomía, intrínsecas del "yo", siempre entre la realidad y lo imaginario, irónicamente expresado por Valéry en su "cogito": "Tantôt je pense, tantôt je suis"²⁵.

Y esto es así porque mientras en otros autores la autodevoración amorosa de las figuras del sujeto narcisista, que permite la multiplicidad de figuras y de palabra, conduce a la abolición del pensamiento y del sentido propios, para con esta aporía intentar franquear la barrera espacio-temporal, en Joë Bousquet dicha multiplicación del sujeto-autor enriquece su pensamiento y el

sentido del discurso en la sombra, en un espacio-tiempo renovado sin cesar.

VI. 1. 2. El pensamiento es un caos preñado de futura

Esta relativización en la perspectiva le conduce a valorar la obra artística⁶ como mucho más que una mera ficción de la reconstrucción del cuerpo, de la encarnación⁷, y piensa que debe ser trascendida más allá de su finitud, de los límites físicos, recuperando de esta manera el lenguaje perdido, el de la comunicación del "yo" con el mundo y consigo mismo, merced a la escritura "intermittente", desordenada, que se inscribe, y se escribe, como un espacio-tiempo en blanco que hay que llenar y cuya desarticulación elabora, como ritmo propio, el dialogismo de una conversación arborescente o rizomática, en la que la voz y el silencio del lector son el contrapunto necesario al discurso del autor, que no crea un retrato físico de sí mismo, sino que utiliza los elementos conflictivos de un "yo", que han provocado su necesidad de recreación en la escritura, para más tarde analizar la evolución de los elementos constitutivos de un nuevo "yo" en continuo devenir. Discurso del yo, peroración polémica que se quiere sombra espontánea del espíritu⁸, escritura bousquetiana que prosigue las "tentatives héroïques" del monólogo interior, que durante siglos, quizá milenios, hombres sencillos o ilustres han desarrollado tratando de verse y ser vistos. Sin embargo, pensamos que, de Montaigne a Joyce, dicho empeño hasta ahora siempre ha

estado parcialmente abocado al fracaso "parce qu'il n'existe pas de langage pour traduire ce qui échappe au langage"⁹, dicha dificultad estriba en su, aparente, no ser lenguaje "de sorte qu'il est aboli dans l'instant même où il est prononcé"¹⁰, dificultad insoslayable para los demás autores, muy a su pesar, presos de una palabra lineal, continua, cerrada, pero en el que Bousquet triunfa rescatando de la anulación y dando validez a sus pensamientos.

La singularidad del texto bousquetiano está en el "cambio coherente y significante en la articulación de los signos de un sistema determinado"¹¹ y en el grado de subversión producido por dicho cambio. Este grado puede rastrearse en las diversas lecturas de la realidad dadas en la literatura:

Stendhal - lectura sensible

Galdós, Flaubert - lectura sensorial

García Márquez - lectura basada en lo imaginario,
colectivo e individual

Bousquet propone una lectura sensible y sensorial que tenga en cuenta también lo imaginario, colectivo e individual, consiguiendo aunar en su discurso todos los factores del monólogo interior: fluidez, discontinuidad, incoherencia, espontaneidad, simultaneidad y heterogeneidad¹², llegando así a lo que Hauser¹³ llama "la objetividad anónima de las figuras anímicas y lingüísticas

inconscientes o semiconscientes", constitutivo del "hombre" al que Heidegger "creía haber reducido la personalidad"¹⁴.

La evolución en esta última época tiene su centro en la noción de sacrificio (iniciático), de fin de "l'aveuglement" en sus dos vertientes: la ceguera del que no quiere o no puede ver, y la del que pierde sus ojos en la interiorización objetivista que conduce a la inmovilidad totalizante y narcisista. De esa "muerte" surge el re-renacimiento, la asunción de la parte de realidad que Joë Bousquet negaba. Esta progresión está ejemplificada en los símbolos:

pájaro (inmóvil en su vuelo)

cruz (de luz cristalizada)

árbol

es decir, desde el vuelo intemporal, y por esa causa estéril, que le hizo creer que un cuerpo de papel podía constituir su nuevo ser, a la convicción de que la donación del ser es el precio para que sus aspiraciones puedan realizarse: "la découverte du corps étranger: l'allée dans son ombre le puits", ¿hay mejor simbolización del lenguaje, mejor imagen de la mujer, de la muerte?, representando el último símbolo, el árbol, el ideal de "délocalisation", de muerte y de renacimiento a la vez en el tiempo y fuera de él, concreción de lo telúrico y de lo celeste, centro, árbol mítico del bien y del mal, eje del mundo.

Paralelamente la expresión bousquetiana desarrolla, a nivel ideológico, un pensamiento metafísico místico que denuncia el deseo egocéntrico de vida, mal de nuestra época, a causa de un miedo cerval a la muerte. Aunque Joë hace suya la tendencia surrealista a la búsqueda, a nivel espiritual, de la totalidad sin contradicciones, indicada por Breton en 1928, visión que en el mundo del arte ya habían expresado en formas muy distintas El Bosco, Archimboldo, Goya, William Blake, Rimbaud, Sade, Lautréamont, Odilon Redon y De Chirico. Sin embargo, se separa del movimiento surrealista, por cuanto éste tiene de religión, de imitación ortodoxa, para seguir un camino más libre, hacia un horizonte de carácter ascético y metafísico. Anuncia así, como ontología utópica, la aceptación de vida y muerte como las dos caras de la misma moneda. Aceptación basada, por una parte, en la certeza absoluta que la muerte es un tránsito hacia un nuevo devenir, y, por otra, que su Obra, que hace de él el "passeur" prometeico, renacerá, o mejor dicho, reverdecerá, en cada lector.

En el "Nouveau Roman", como en el expresionismo abstracto, se lleva la objetividad de la obra a la máxima implicación subjetiva del autor y del lector, por la (aparente) ausencia de indicios voluntarios del artista. Bousquet se diferencia fundamentalmente, aunque en una lectura apresurada parecería justamente lo contrario, en que su obra está plagada de indicios. Ahora bien, ya lo hemos comentado, como en todo laberinto rizomático-arborescente,

estos indicios, estos hilos, sólo los empiezan a percibir aquellos ojos que aprenden a no quedar cegados por la imagen del espejo, es decir por su propio reflejo, su propio "ego" mortal. Zenón, en *L'oeuvre au noir* de Yourcenar, pertenece también a la misma estirpe gnóstica de los que posan una mirada conciliadora sobre el mundo, en búsqueda rigurosa y constante de la verdad y de la comprensión, que requiere un gran coraje, valor y fuerza de voluntad, características que les permite "comme eux 'entrer dans la mort les yeux ouverts' ".¹⁵

Todo ello formalizado en un lenguaje "entier" "où l'amour de l'art et l'art de l'amour s'entremêlent", para proponer las preguntas desalienadoras: ¿Quién soy? ¿Quién eres?

Discurso dialéctico que repone el "tercio excluso" a través de su tipología triple:

- a) parábola ("le supralangage")
- b) vivencia ("l'infralangage")
- c) vivencia y reflexión ("le langage de l'utilité")

que es la base y la forma de "l'écriture intermittente". Discurso que trata de permanecer entre los dos polos de la escritura: la

mimesis y la diégesis, buscando el equilibrio entre la escritura como "reflejo" y la escritura como creación, "Desde Narciso, (...) hasta Orfeo, (...) ambivalencia que llena el arte moderno"¹⁶.

Llegado a este punto en que la reflexión crítica debe concluir, advierto que ésta no tiene fin. A medida que este trabajo ha ido avanzando, he ido tomando poco a poco conciencia y sintiendo cada vez más profundamente, que la obra de Joë Bousquet iba, lenta e inexorablemente, influyendo en mí. Comprendí asombrado que las preguntas que le formulaba eran realmente preguntas que me hacía a mí mismo, en un diálogo interior que Joë Bousquet esclarecía e impulsaba, pues "on ne reçoit pas vraiment communication d'une image poétique, si l'on n'accepte pas cette image comme un exaltation psychique particulière, comme un métamorphose de l'Être de la Parole."¹⁷

La consecuencia es que ahora que tengo algunas respuestas, las cuestiones que en este momento me acucian son aún tantas que pienso que debería volver a empezar. Reflexión que deviene interminable, mutación infinita, que me sugiere las siguientes evidencias:

1. Todo discurso es un discurso del yo
2. Toda tesis es una obra iniciática, especular y predictiva

3. Lo desconocido, lo indemostrable es el campo del pensamiento y de la acción recurrente

4. La intolerante certidumbre de no saber es el motor de toda investigación

En el fondo, quizá porque me siento "un extraño ante la obra 'lograda'. (...) [Se] Conquista la realidad y se pierde a sí [uno] mismo en ella"¹⁸.

Por todo ello, pensamos que la mayor aspiración, de acuerdo con el pensar y el sentir bousquetiano, sería haber abierto una puerta a la curiosidad y al deseo de descubrir, de comprender mejor al gran poeta, al gran humano que fué, que es, Joë Bousquet y poder decir como Cyrano:

"Oui, ma vie

Ce fut d'être celui qui souffle - et qu'on oublie!"¹⁹

Notas:

1. Michel, C. en nota a pié de p. 298, en Bousquet, J. "Le livre Heureux", *D.R.C.*, vol. IV, A. Michel, Paris, 1984.
2. Bousquet, J., *Oeuvre Romanesque Complète*, vol. IV, A. Michel, Paris, 1984, p. 195.
3. Bousquet, o. c. p. 199.
4. Palabra creada por analogía con la de A. Koestler "bisociation": "l'acte bisociatif consiste à combiner deux codes différents et à vivre sur plusieurs plans en même temps", en *Le cheval dans la locomotive*, citado en Jardon, D., *Du comique dans le texte littéraire*, De Boeck-Duculot, Bruxelles-Paris, 1988, p. 30.
5. Citado en Gusdorf, G., *Les écritures du moi*, Ed. O. Jacob, Paris, 1991, p. 26.
6. A través de lo que C. Michel (O. c.) expresa como "le double refus de théorisation et de poétisation", revolución que anuncia la nueva retórica con influencias paulhanianas: los "contes purs" y los textos en parábola, la escritura de proyección espiritual.
7. Para Gusdorf la encarnación es un fenómeno del origen, que se funcionaliza a través de la consciencia, la palabra y finalmente la historia, Gusdorf, G., *les écritures du moi*, O. Jacob, Paris, 1991, p. 16.
8. En opinión de C. Michel "l'ordonnance des mots suit des traces de l'esprit. Il y a, dans une ordonnance rigoureuse des mots une vérité qui dépasse la phrase", es decir, el todo encuentra en su estructura un suprasentido que verbaliza de manera "rigurosa" el discurrir de las imágenes mentales.
9. Gillet, L., *Revue des Deux Mondes*, citado en *El Monólogo interior en el "Nouveau Roman"*, M. J. Berasain, Tesis doctoral, Univ. Complutense.
10. Gusdorf, o. c. p. 31.
11. Prado (del), F.J., *Cómo se analiza una novela*, Alhambra Universidad, Madrid, 1983, p. 299.
12. Berasain, o. c. p. 220.
13. Hauser, A., *Sociología del arte*, vol. V, Labor, Barcelona, 1977, p. 923.

14. Hauser, o. c. misma página.
15. Lacarrière, J., *Les gnostiques*, Gallimard, coll. Idées, 1973, p. 150, nos parece muy interesante la coincidencia de Yourcenar y Bousquet en la expresión de la actitud a tener ante la muerte.
16. Hauser, o. c. p. 686.
17. Bachelard, G., *Fragments d'une poétique du feu*, PUF, 1988, Paris, p. 38.
18. Hauser, o. c. p. 681.
19. Rostand, E., *Cyrano de Bergerac*, Ed. du Panthéon, 1954, p. 251.

BIBLIOGRAFIA UTILIZADADEOBRASDE JOE BOUSQUET

- Oeuvre romanesque complète*, Albin Michel, Paris, 1979 (vol. I et II), 1982 (vol. III) et 1984 (vol. IV).
- Traduit du silence*, Gallimard, Paris, 1941 (nouv. éd. 1968).
- Le médisant par bonté*, Gallimard, Paris, 1945 (réimp. 1980).
- La connaissance du soir*, Edit. du Raisin, Paris, 1945 (nouv. éd. Gallimard, 1947, réimp. 1981).
- Notes d'inconnaissance*, Rougerie, 1967.
- Lettres à Poisson d'Or*, Gallimard, Paris, 1967.
- Le sème chemins*, Rougerie, Limoges, 1968 (réimp. 1981).
- Correspondance*, Gallimard, Paris, 1969 (réimp. 1980).
- Le pays des armes rouillées*, Rougerie, Limoges, 1969.
- Lettres à Carlo Suarès*, Préface de Max Thivolet, Rougerie, 1973.
- Mystique*, Gallimard, Paris, 1973.
- L'homme dont je mourrai*, Préface de Christian Augère, Rougerie, 1974.
- Lettres à Stéphane et à Jean*, A. Michel, Paris, 1975.
- La romance du seuil, Poésie*, Préface de Hubert Juin, Rougerie, 1976.
- Le roi du sel*, A. Michel, Paris, 1977.
- Lettres à Marthe*, Gallimard, Paris, 1978.
- Isel*, Rougerie, 1979.
- Lettres à Ginette*, Albin Michel, Paris, 1980.
- Papillon de neige*, Verdier, Lagrasse, 1980.
- A Max-Philippe Delatte*, Rougerie, 1981.

- Lettres à Magritte*, Pierre Faucheux ed., 1981.
- Joë Bousquet (dans Les Cahiers du Sud)*, Rivages, Marseille, 1981.
- Langage entier*, Rougerie, 1981.
- Note-Book, D'une autre vie*, Rougerie, 1970 (1982 réimp., *D'une...*, et 1^{er} tirage de Note-book).
- D'un regard l'autre*, Verdier, Lagrasse, 1982.
- Correspondance (con Simone Weil)*, éd. L'Age d'Homme, Lausanne, 1982.
- Un amour couleur de thé*, Verdier, Lagrasse, 1984.
- Maurice Blanchot*, avec un essai de M. Blanchot sur J. Bousquet, Fata Morgana, Montpellier, 1987.
- Lumière, infranchissable pourriture, et autres essais sur Jouve*, Fata Morgana, Montpellier, 1987.
- Deux lettres à Lucie Lauze*, Sables, Toulouse, 1988.
- Le cahier noir*, A. Michel, Paris, 1989.

FUENTES DOCUMENTALES Y ANTOLOGIAS SOBRE JOË BOUSQUET

- André, S., y alii, *Joë Bousquet*, Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, Paris, 1958, 1972.
- Joë Bousquet*, Les Cahiers du Double, Paris, 1980.
- Nelli, R., *Joë Bousquet, sa vie, son oeuvre*, A. Michel, Paris, 1975.
- Alquié, F. et alii, "Joë Bousquet", *Cahiers du Sud*, n^o. 303, Rivages, Marseille.
- Ballard, J. et alii, "Joë Bousquet ou le recours au langage", *Cahiers du Sud*, numéro monographique, n^o 362-363, Rivages, Marseille.
- "Joë Bousquet", *Loess, revue-journal*, Loess-Association, Saint-Martin de Cormières, 1984.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Abastado, C., *Mythes et rituels de l'écriture*, Ed. Complexes, Bruxelles, 1979.
- Alquié, F., *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, Paris, 1955 (ed. 1973).
- Alvarez-Uria, Fernando y al., *Filosofía y sexualidad*, Anagrama, Barcelona, 1988.
- Aristote, *Rhétorique des passions*, Rivages, Paris, 1989.
- Aulagnier-Spairani, Piera et al., *Le désir et la perversion*, Seuil, Paris, 1967 (coll. Points 1981).
- Austin, J.L., *Le langage de la perception*, A. Colin, coll. U₂, Paris, 1971.
- Bachelard, G., *Le nouvel esprit scientifique*, P.U.F., Paris, 1934 (16^e éd. 1984).
- Bachelard, G., *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris, 1949 (éd. 1973).
- Bachelard, G., *La philosophie du non*, P.U.F., Paris, 1940 (éd. 1981).
- Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, P.U.F., Paris, 1957 (éd. 1984).
- Bachelard, G., *La poétique de la rêverie*, P.U.F., Paris, 1960 (éd. 1986).
- Bachelard, G., *Fragments d'une Poétique du Feu*, P.U.F., Paris, 1988.
- Backès, Jean-Louis et al., *Le mythe et le mythique*, Albin Michel, coll. Cahiers de l'Hermetisme, Paris, 1987.
- Badinter, Elisabeth, *L'un est l'autre*, Odile Jacob, Paris, 1986.
- Bakhtine, M., *Le marxisme et la philosophie du langage*, Les éd. de Minuit, Paris, 1977.
- Bakhtine, M., *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, Paris, 1984.
- Ballard, J., "Joë Bousquet", *Cahiers du Sud*, Rivages, Marseille, 1981.

- Baltrusaitis, J., *El espejo*, Miraguano y Polifemo, Madrid, 1978 (ed. original Elmayan/Seuil, 1978).
- Bambrough Renford, *The philosophy of Aristotle*, NAL Penguin inc., New York, 1963.
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964 (coll. Points 1981).
- Barthes, Roland, *Critique et vérité*, Seuil, coll. "Tel Quel", Paris, 1966.
- Barthes, Roland, *S/Z*, Seuil, Paris, 1970 (coll. Points 1976).
- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*, Siglo XXI Argentina Editores, S.A., Buenos Aires, 1973 (1a ed. en español).
- Barthes, R. et al., *Littérature et réalité*, Seuil, coll. Points, Paris, 1982.
- Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris, 1977.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957 (coll. Points 1970).
- Barthes, Roland, *Leçon*, Seuil, Paris, 1978.
- Bataille, Georges, *La littérature et le mal*, Gallimard, Paris, 1957 (coll. Idées 1975).
- Bataille, Georges, *L'expérience intérieure*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1954 (3^e réimpression 1983).
- Bataille, Georges, *Théorie de la religion*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1973.
- Bataille, Georges, *El Erotismo*, Tusquets, col. Marginales, Barcelona, 1979.
- Bataille, Georges, *Les larmes d'Eros*, éd. 10/18, Paris, 1978.
- Baudrillard, Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1972.
- Baudrillard, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, Paris, 1976.
- Baudrillard, Jean, *Les stratégies fatales*, Grasset et Fasquelle, Paris, 1983.

- Baudrillard, Jean, *De la Séduction*, Denoël, Paris, 1984.
- Beaujour, M., *Miroirs d'encre*, du Seuil, Paris, 1980.
- Beigbeder, O., *La symbolique*, P.U.F., coll. Que sais-je?, Paris, 1957 (éd. 1981).
- Beneyto, J., *El color del cristal*, Piràmide, 1982.
- Bermúdez, L. y alii, *Dada-surrealismo: precursores, marginales y heterodoxos*, Servicio de publicaciones Universidad de Cádiz, Cádiz, 1986.
- Bernard, Jean Louis, *Les archives de l'occultisme*, Ed. du Dauphin, Paris, 1971 (ed. Le livre de poche 1978).
- Bersani, Leo, *Théorie et violence*, Seuil, Paris, 1984.
- Bettelheim, B., *Les blessures symboliques*, Gallimard, Paris, 1971.
- Bettelheim, B., *Survivre*, Robert Laffont, coll. Réponses, Paris, 1979.
- Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1955.
- Borges, J., *Historia de la eternidad*, Alianza Ed., Madrid, 1971.
- Boulay, D., *L'obscurité esthétique de Mallarmé*, A.G. Nizet, Paris, 1973.
- Bousoño, C., *Superrealismo poético y simbolización*, Gredos, Madrid, 1979.
- Brun, Jean, *La conscience et l'inconscient*, Hachette, Paris, 1976.
- Brunel, P., *Le mythe de la métamorphose*, A. Colin, Paris, 1974.
- Eutor, Michel, *Essais sur le roman*, Les Editions de Minuit, Paris, 1964 (Gallimard, coll. Idées 1972).
- Camus, A., *Le mythe de Sisyphus*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1942 (éd. 1966).
- Caro Baroja, J., *De los arquetipos y leyendas*, Circulo de lectores, Barcelona, 1989.
- Carreño, A., *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, Gredos, Madrid, 1982.

- Castilla del Pino, C., *La incomunicación*, Península, Nueva colección ibérica, Barcelona, 1970.
- Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966.
- Castilla del Pino, C., *Patografías. Neurosis de angustia. Impotencia sexual*, ed. Siglo XXI, Bilbao, 1972.
- Castilla del Pino, C., *Introducción al masoquismo. Sacher-Masoch; la venus de las pieles*, Alianza, Madrid, 1973.
- Castilla del Pino, C., *El discurso de la mentira*, Alianza, Madrid, 1988.
- Cioran, E.M., *La tentation d'exister*, Gallimard, Paris, 1956 (ed. 1974).
- Charaudeau, P., *Langage et discours. Eléments de sémiolinguistique*, Hachette, Paris, 1983.
- Cohen, Jean, *Investigaciones retóricas II*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974.
- Communications, B, *L'analyse structurale du récit*, Communications, Paris, 1966 (Seuil, coll. Points, 1981).
- Dabezies, A., *Le mythe de Faust*, A. Colin, Paris, 1972.
- Dällenbach, L., *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, du Seuil, coll. Poétique, Paris, 1977.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie. L'anticoedipe*, Les Ed. de Minuit, Paris, 1972.
- Dio Bleichmar, E., *El feminismo espontáneo de la histeria*, Adotraf, Madrid, 1985.
- Dupriez, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Union Générale d'éditions, coll. 10/18, Paris, 1984.
- Derrida, Jacques, *L'archéologie du frivole*, Denoël/Gontier, coll. Médiations, Paris, 1976.
- Dobrovsky, Serge, *Fourquoi la nouvelle critique*, Mercure de France, 1966 (ed. 1967).
- Dobrovsky, Serge, "Une écriture tragique", *Poétique*, Seuil, Paris, Septembre 1981, pp. 329-354.
- Durand, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, Berg International, Paris, 1979.

- Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 9^e éd. 1982.
- Duvignaud, J., *Les imaginaires II*, Union générale d'éditions, Paris, 1979.
- Eco, U., *La guerre du faux*, Grasset et Fasquelle, coll. Le livre de poche, Paris, 1985.
- Eco, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 1977 (3^e ed. 1985).
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Grasset, Paris, 1985.
- Eco, Umberto, "El lenguaje del tiempo", *El País*, sup. Libros, año VIII, n^o 375, Madrid, 31-XII-1986, pp. 1-4-5.
- Eco, Humberto, "Lo irracional, ayer y hoy", *El País*, Madrid, 10-X-1987, pp. 34-35.
- Eco, Umberto, *De los espejos y otros ensayos*, Lumen, Barcelona, 1988.
- Eco, U., *Sémiotique et philosophie du langage*, P.U.F., Paris, 1988.
- Eliade, Mircea, *Méphistophélès et l'androgynie*, Gallimard, Paris, 1962 (coll. Idées 1981).
- Eliade, M., *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963 (ed. 1983).
- Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965 (coll. Idées 1983).
- Eliade, Mircea, *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid, 1983.
- Eluard, P., *Donner à voir*, Gallimard, coll. Poésie, Paris, 1939 (éd. 1987).
- Eluard, P., *La jarre, peut-elle être plus belle que l'eau?*, Gallimard, Paris, 1951 (8^e éd.).
- Eluard, P., *Le poète et son ombre*, Seghers, Paris, 1963, 1979, 1989.
- Epicure, *Textes sur le plaisir*, Hatier, coll. Profil philosophie, Paris, 1984.
- Etiemble, *Corps écrit: l'écriture I*, P.U.F., revue trimestrielle, Paris, 1982.
- Evola, J., *Métaphysique du sexe*, Paris, 1976.

- Faivre, A., *Cahiers de l'Hermétisme. L'androgynisme*, A. Michel, Paris, 1986.
- Favrod, Charles-Henri, *L'occultisme*, Le livre de poche, 1976
- Finkielkraut, Alain, *La derrota del pensamiento*, Anagrama, Barcelona, 1987.
- Flahault, François, "Sur S/Z et l'analyse des récits", *Poétique*, Seuil, Paris, Septembre 1981, pp. 303-314.
- Foucault, M., *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1971 (éd. 1984).
- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité: I La volonté de savoir, II L'usage des plaisirs, III Le souci de soi*, Gallimard, Paris, 1976 (I), 1984 (II et III).
- Frazer, J.G., *La rama dorada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1944 (Madrid 1989).
- Fromm, E., *El miedo a la libertad*, Paidós, Barcelona, 1986 (10^a ed.)
- Garagalza, L., *La interpretación de los símbolos*, Antropos, Barcelona, 1990.
- García Font, Juan, *Ciencia y ocultismo*, Decálogo, Barcelona, 1990.
- Gardner, M., *La ciencia. Lo bueno, lo malo, lo falso*, Alianza, Madrid, 1988 (1^a ed. Prometheus Books, New York, 1981).
- Gauthier, Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1971.
- Gaytan, Carlos, *Diccionario mitológico*, Diana, México, 1965 (8^a impresión 1975).
- Genette, Gérard, "Le journal, l'antijournal", *Poétique*, Seuil, Paris, Septembre 1981, pp. 315-322.
- Genette, Gérard, *Figures I, II, III*, Seuil, Paris, 1966 (coll. Points 1976) (I), 1969 (coll. Points 1979) (II), 1972 (coll. Poétique) (III).
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1982.
- Genette, Gérard et al., *Théorie des genres*, Seuil, Coll. Points, Paris, 1986.

- Girard, R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1961.
- Gombrich, E. H., *Imágenes simbólicas*, Alianza ed., Madrid, 1983 (1ª reimpresión 1986).
- Graves, Robert, *La Diosa Blanca*, Alianza Editorial, Madrid, 1983 (2ª edición 1984 para el vol. II, 2ª reimpresión 1986 para el vol. I).
- Graves, R. y Patai, R., *Los mitos hebreos*, Alianza, Madrid, 1986.
- Graves, Robert, *Los mitos griegos*, Alianza ed., Madrid, 1985, (4ª reimpresión 1988).
- Greimas, A.J., *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris, 1972.
- Greimas, Algirdas Julien, *Du sens II*, Seuil, Paris, 1983.
- Groupe η , *Rhétorique générale*, Seuil, coll. Points, Paris, 1982.
- Groupe η , *Rhétorique de la poésie*, Complexe, Bruxelles, 1977.
- Gurméndez, C., *Teoría de los sentimientos*, Fondo de cultura económica, México, 1981.
- Gurméndez, C., *La melancolía*, Espasa Calpe, Madrid, 1990.
- Gusdorf, Georges, *L'homme romantique*, Payot, Paris, 1984.
- Gusdorf, G., *Les écritures du moi*, Odile Jacob, Paris, 1991.
- Gusdorf, G., *Auto-bio-graphie*, Odile Jacob, Paris, 1991.
- Habermas, J., *Pensamiento postmetafísico*, Taurus, Madrid, 1990 (1ª ed. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1988).
- Hauser, A., *El manierismo*, Guadarrama, Madrid, 1965.
- Hauser, A., *Sociología del arte*, Labor, Madrid, 1977.
- Hawking, S.W., *Historia del tiempo*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1988.
- Hegel, G. W. F., *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, Gallimard, Paris, 1954 (coll. Idées 1970, 2 vol).
- Hegel, G. W. F., *Propédeutique philosophique*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1963 (réimpression: Denoël/Gontier 1977).

- Hocke, Gustav René, *Labyrinthe de l'art fantastique*, Denoël/Gonthier, Paris, 1967 (réimp. 1977).
- Jacob, A., *Cheminevements*, Anthropos, Paris, 1982.
- Jakobson, Roman, *Lingüística, Poética, Tiempo, Critica*, Barcelona, 1981.
- Jankélévitch et Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1978.
- Jardon, D., *Du comique dans le texte littéraire*, De Boeck-Duculot, Bruxelles-Paris, 1988.
- Jean, R., *Lectures du désir: Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Eluard*, Du Seuil, 1977.
- Jiménez, J., *El Ángel caído*, Anagrama, Barcelona, 1982.
- Jiménez, J., *Imágenes del hombre*, Tecnos, Madrid, 1986.
- Jiménez, J., *La vida como azar*, Mondadori, Madrid, 1989.
- Johnson, Barbara, *Défigurations du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1979.
- Juin, H., *Le double et la doublure*, Talus d'approche, Le Roëulx, 1981.
- Jung, C. G., *Energética psíquica y esencia del sueño*, Paidós, Buenos Aires, 1954.
- Jung, C. G., *Essai d'exploration de l'inconscient*, Denoël, 1989 (ed. Robert Laffont 1964).
- Jung, C. G., *Psychologie et alchimie*, Buchet/Chastel, Paris, 1970.
- Kerbrat-Orecchioni, C., *L'implicite*, A. Colin, Paris, 1986.
- Kremer-Marietti, A., *L'homme et ses labyrinthes*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1972.
- Kristeva, J., *Séméiotiké, recherche pour une sémanalyse*, Du Seuil, Paris, 1969 (coll. Points 1978).
- Kristeva, J., *La révolution du langage poétique*, Du Seuil, Paris, 1974 (coll. Points 1985).
- Kristeva, Julia, *Histoires d'amour*, Denoël, Paris, 1983.
- Kristeva, Julia, *Soleil Noir - Dépression et mélancolie*, Gallimard, Paris, 1987.

- Kristeva, J., *Etrangers à nous mêmes*, Fayard, Paris, 1988.
- Kundera, M., *L'immortalité*, Gallimard, Paris, 1990.
- Laborit, H., *La nouvelle grille*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1974.
- Lacan, J., *Ecrits I*, Du Seuil, Paris, 1966 (coll. Points 1970).
- Lacan, J., *Le séminaire. Livre XI*, Du Seuil, Paris, 1973 (coll. Points 1990).
- Lacarrière, J., *Les gnostiques*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1973.
- Lain Entralgo, P., *Teoría y realidad del otro*, Alianza, col. Universidad, Madrid, 1988 (1^a ed. Revista de Occidente 1961).
- Leclaire, S., *Psychanalyser*, Du seuil, Paris, 1968 (coll. Points 1975).
- Le Galliot, Jean, *Psychanalyse et langages littéraires, théorie et pratique*, Nathan, Paris, 1977.
- Le Guern, Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, Paris, 1973.
- Leonard, G., *El fin del sexo*, Integral, Barcelona, 1986.
- Levinas, E., *Le temps et l'autre*, P.U.F., Paris, 1989 (1^a ed. Fata Morgana 1979).
- Libis, J., *Le mythe de l'androgyné*, Berg. int., Paris, 1980.
- Lilar, Suzanne, "L'androgyné: un mythe confirmé par la biologie", *Planète*, Retz, Paris, 1967, pp. 110-121.
- Llul, Ramon, *Libre de Evast e Blanquerna*, Barcino, Barcelona, 1954 (reimpresión de 1981).
- Llul, Ramon, *Antologia filosòfica*, Laia, Barcelona, 1984.
- Llul, Ramon, *Llibre de meravelles*, Edicions 62, Barcelona, 1980 (3^a edició 1987).
- Llul, Ramon, *Proverbis de Ramon*, Editora Nacional, Madrid, 1978.
- Loiseleur, Véronique, *Anthologie de la non-dualité*, La Table Ronde, Paris, 1981.
- Lorenz, Konrad, *La otra cara del espejo*, Plaza & Janés, Barcelona, 1973.

- Lozano, Jorge et al., *Análisis del Discurso*, Càtedra, Madrid, 1982.
- Machado, A., *Los complementarios*, Losada, Buenos Aires, 1957 (2^a ed. 1968).
- Machado, A., *Juan de Mairena*, Espasa Calpe, Madrid, 1973.
- Maldavsky, D., *Teoría de las representaciones*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1977.
- Marcuse, H., *Razón y revolución*, Alianza, Madrid, 1971 (ed. 1986).
- Marino, A., *L'herméneutique de Mircea Eliade*, Gallimard, Paris, 1981.
- Mauron, C., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, José Corti, Paris, 1963.
- Mercier, Alain, *Les Sources Esotériques et Occultes de la Poésie Symboliste (1870 - 1914)*, Vol. I, *Le symbolisme français*, A.-G. Nizet, Paris, 1969.
- Meyer, M., *De la métaphysique à la rhétorique*, Université de Bruxelles, Bruxelles, 1986.
- Monod, Jacques, *Le hasard et la nécessité*, Seuil, coll. Points, Paris, 1970.
- Morin, Edgar, *L'homme et la mort*, Seuil, coll. Points, Paris, 1970.
- Morin, E., *Les stars*, Du Seuil, Paris, 1972.
- Morin, Edgar, *Le paradigme perdu: la nature humaine*, Seuil, coll. Points, Paris, 1973.
- Morin, Edgar, *La méthode*, 2. *La Vie de la Vie*, Seuil, coll. Points, Paris, 1980.
- Morin, E., *Science avec conscience*, Fayard-Du Seuil, Paris, 1990.
- Mounce, H.O., *Introducción al "Tractatus" de Wittgenstein*, Tecnos, 1983.
- Mounier, Emmanuel, *Introduction aux existentialismes*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1962.
- Mueller, F.-L., *L'irrationalisme contemporain*, Payot, Paris, 1970.

- Munz, P., *Cuando se quiebra la Rama Dorada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Nelli, René, "Joë Bousquet et l'érotique", *Joë Bousquet, Les Cahiers du Double* (n.s.), Paris, 1980, pp. 117-125.
- Nelli, René, *Textes pour les Cahiers du Sud*, Garac/Hésiode, Carcassonne, 1987.
- Obiols, Jordi E. y Joan, *Esquizofrenia*, ed. Martínez Roca, Barcelona, 1989.
- Ortega y Gasset, J., *Obras completas*, vol. VII, Alianza, Madrid, 1983.
- Ortiz-Usés, A., "Los demonios de nuestra cultura", *Letras de Deusto*, vol. 15, nº 31, Deusto, enero-abril 1985.
- Paulhan, Jean, *Les fleurs de Tarbes*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1941 (éd. 1973).
- Pessoa, F., *Sobre literatura y arte*, Alianza, Madrid, 1985.
- Peyre, Henri, *Qu'est-ce que le symbolisme?*, P.U.F., Paris, 1974.
- Piro, Sergio, *El lenguaje esquizofrénico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- Platon, *Apologie de Socrate, Criton, Phédon*, Gallimard, Paris, 1950 (coll. Idées 1968).
- Platon, *Charmide, de la sagesse*, Hatier, coll. Profil, Paris, 1987.
- Prado (del) Biezma, Javier, *Cómo se analiza una novela*, Alhambra, col. Universidad, Madrid, 1984.
- Prigogine, I. et Stengers, I., *Entre le temps et l'éternité*, Fayard, 1988.
- Racionero, Lluís, *Raimon, la alquimia de la locura*, Laia, Barcelona, 1985, (2ª ed. 1986).
- Randolph, P.B., *Magia sexual*, Edaf, Madrid, 1988.
- Reich, Wilhelm, *La revolución sexual*, Planeta-de Agostini, Barcelona, 1985.
- Rella, F., *Metamorfosis*, Espasa Calpe, Madrid, 1989.
- Rendueles, Guillermo, y otros, *Las esquizofrenias*, Ed. Júcar, Madrid, 1990.

- Ricardou, J. et alii, *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1972.
- Richard, J.-P., *Poésie et profondeur*, Du Seuil, Paris, 1955 (coll. Points 1976).
- Richard, Jean-Pierre, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, Paris, 1961.
- Ricoeur, P., *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Du Seuil, Paris, 1965.
- Ricoeur, P., *Temps et récit III. Le temps raconté*, Du Seuil, Paris, 1985.
- Rosset, C., *Le réel et son double*, Gallimard, Paris, 1976-1984.
- Rozemberg, P., *Le romantisme anglais*, Larousse, Paris, 1973.
- Ruffié, Jacques, *Le sexe et la mort*, Seuil, coll. Points, 1988 (Ed. Odile Jacob, 1986).
- Salafia, A., *Esquizia y necesidad de discurso*, Kliné, Buenos Aires, 1990.
- San Juan de la Cruz, *Poesías*, Càtedra, Madrid, 1988.
- Sarraute, Gabriel, *La contrition de Joë Bousquet*, Rougerie, Mézières-sur-Issoire, 1981.
- Sartre, Jean-Paul, *Du'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris, 1948 (coll. Idées 1975).
- Sartre, J.-P., *Questions de méthode*, Gallimard, Paris, 1960 (coll. Idées 1976).
- Savater, Fernando, *El contenido de la felicidad*, Círculo de lectores (ed.), El País (ed.), Madrid, 1988.
- Savater, F., *Filosofía y sexualidad*, Anagrama, Barcelona, 1988.
- Serres, Michel, *Les cinq sens*, Bernard Grasset, Paris, 1985.
- Simon, Alfred, *Les signes et les songes*, Seuil, Paris, 1976.
- Simon, J., *El problema del lenguaje en Hegel*, Taurus, Madrid, 1982.
- Singer, Christiane, *Les âges de la vie*, Albin Michel, Paris, 1984.
- Sini, C., *Pasar el signo*, Mondadori, 1981.

- Solé, Jacques, *L'amour en occident à l'époque moderne*, Complexe éd., Bruxelles, 1984.
- Spinoza, *Tratado de la reforma del entendimiento. Principios de filosofía de Descartes. Pensamientos metafísicos*, Alianza, Madrid, 1988.
- Starobinski, J., *L'oeil vivant*, Gallimard, Paris, 1961 (éd. 1989).
- Sturgeon, Theodore, *Venus más X*, Orbis, Barcelona, 1985.
- Tadié, Jean-Yves, *Le récit poétique*, P.U.F., Paris, 1978.
- Tannahill, Reay, *Le sexe dans l'histoire*, Robert Laffont, Paris, 1982.
- Tibon Gutierrez, *La triada prenatal*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- Todorov, Tzvetan, *Critique de la critique*, Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1984.
- Todorov, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1978.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, coll. Points, Paris, 1970.
- Tsvietàieva, M., *El poeta y el tiempo*, Anagrama, Barcelona, 1990.
- Tyrrell, G.N.M., *Au-delà du conscient*, Payot, coll. Petite Bibliothèque, Paris, 1963.
- Valbuena Briones, A., *Las toxicomanías. Problemas médicos y psiquiátricos*, Salvat, Barcelona, 1986.
- Vasse, Denis, *Le poids du réel, la souffrance*, Seuil, Paris, 1983.
- Vattimo, G., *Más allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, Paidós, Barcelona, 1989.
- Vera Ocampo, Eduardo, *Droga, psicoanálisis y toxicomanía*, Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 1988.
- Vincent, Jean-Didier, *Biología de las pasiones*, Anagrama, Barcelona, 1987.
- Watzlawick, P., *La realidad de la realidad*, Du Seuil, coll. Points, Paris, 1978.

- Wittgenstein, L., *Remarques philosophiques*, Gallimard, Paris, 1975.
- Wittgenstein, L., *Ultimos escritos sobre filosofia de la psicologia*, Tecnos, Madrid, 1987.
- Yllera, A., *Estilística, poética y semiótica literaria*, Alianza, col. Universidad, Madrid, 1974.
- Yourcenar, M., *Mishima o la visión del vacío*, Seix Barral, Barcelona, 1987.
- Ziolkowski, Theodore, *Imágenes desencantadas*, Taurus, Madrid, 1980.

DICCIONARIOS Y LIBROS DE CONSULTA

- Auzias, J.-M., *Clefs pour le structuralisme*, Seghers, Paris, 1967-1971.
- Aziza, Cl., Olivieri, Cl., Sctrick, R., *Dict. des types et caractères littéraires*, Nathan, Paris, 1978.
- Aziza, Cl., Olivieri, Cl., Sctrick, R., *Dict. des symboles et des thèmes littéraires*, Nathan, Paris, 1978.
- Bénac, H., *Guide des idées littéraires*, Hachette, Paris, 1974.
- Bénac, H. et Réauté B., *Nouveau vocabulaire de la dissertation et des études littéraires*, Hachette, 1986.
- Bousoño, C., *Teoría de la expresión poética*, vols. I, II, Gredos, séptima edición (definitiva) 1985 (1ª ed. 1952).
- Chabrol, C. et alii, *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, Paris, 1973.
- Chevalier, J. et Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles*, vols. I, II, III, IV, Seghers, Paris, 1973 (1ª ed. 1969).
- Cilveti, A.L., *Introducción a la mística española*, Càtedra, Madrid, 1974.
- Delcroix, M. et alii, *Introduction aux études littéraires: méthodes du texte*, Duculot, 1987.

- Delevoy, R.L., *Le symbolisme*, Ed. d'Art Albert Skira, Genève, 1977 (éd. 1982).
- Dupriez, B., *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Union générale d'éditions, coll. 10/18, Paris, 1984.
- Durand, G. et alii, "Méthodologie de l'imaginaire" dans *Circé*, Centre de recherche sur l'imaginaire, Chambéry, 1970.
- Escotado, A., *Historia de las drogas*, vols. I, II, III, Alianza, Madrid, 1989.
- González Muela, J., *Gramática de la poesía*, Planeta, col. Universidad, Barcelona, 1976.
- Guiraud, P., *La versification*, P.U.F., coll. Que sais-je?, Paris, 1970.
- Haar, M., *Introduction à la psychanalyse: Freud*, Hatier, Paris, 1973.
- Lories, D. (compiladora), *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksiek, Paris, 1988.
- Moreau, F., *L'image littéraire*, SEDES, Paris, 1982.
- Noiray, A. (director de la publicación), *La filosofía, diccionarios del saber moderno*, Ed. Mensajero, Bilbao, 1974 (1ª ed. por Centre d'Etude et de Promotion de la Lecture, 1969).
- Papus, *El ocultismo*, Edaf, Madrid, 1981 (1ª ed. Robert Laffont, Paris, 1975).
- Picon, G., *Le surréalisme*, Ed. d'Art Albert Skira, Genève, 1976 (éd. 1988).
- Saunier, M., *La leyenda de los símbolos*, Teorema, Barcelona, 1984.
- Tablate Miquis (compilador), *El simbolismo. Soñadores y visionarios*, Ed. Tablate Miquis, col. Oval, Madrid, 1984.
- Tablate Miquis (compilador), *Estetas y decadentes*, Ed. Tablate Miquis, col. Oval, Madrid, 1985.
- Théveau, P. et Lecomte, J., *Pratique de l'explication littéraire par l'exemple*, Ed. Classiques Roudil, Paris, 1982.
- Théveau, P. et Lecomte, J., *Théorie de l'explication littéraire par l'exemple*, Ed. Classiques Roudil, Paris, 1984.

Zohar, enciclopedia del saber antiguo y prohibido, Alianza, Madrid, 1987 (1ª ed. por Nash Publishing, 1970).